TESIS DE DOCTORADO

MARCIAL DEL ADALID (1826-1881): BIOGRAFÍA, CATALOGACIÓN DE SU OBRA MUSICAL Y SU VINCULACIÓN CON LA CREATIVIDAD CULTURAL SOCIO-IDENTITARIA

Laura Touriñán Morandeira

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA, GEOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE (E5061V01)

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2020

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DECLARACIÓN DEL AUTOR DE LA TESIS

Marcial del Adalid (1826-1881): biografía, catalogación de su obra musical y su vinculación con la creatividad cultural socio-identitaria

D./Dña. Laura Touriñán Morandeira .....

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento, y declaro que:

1) La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.
2) En su caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.
3) La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide con la versión enviada en formato electrónico.
4) Confirmo que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.

En Santiago de Compostela, 6 de julio de 2020.

Fdo.....

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR / TUTOR DE LA TESIS

Marcial del Adalid (1826-1881): biografía, catalogación de su obra musical y su vinculación con la creatividad cultural socio-identitaria

D./Dña. Carlos Villanueva Abelairas.....

(Si hay más de un director/a, duplique este párrafo)

INFORMA/N:

Que la presente tesis corresponde con el trabajo realizado por D/Dña. Laura Touriñán Morandeira, bajo mi dirección, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC y que, como director de ésta, no incurre en las causas de abstención establecidas en Ley 40/2015.

En Santiago de Compostela, 6 de julio de 2020.

Fdo.....

(Si hay más de un director/a, duplique este cuadro)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RESUMEN

Marcial del Adalid (1826-1881): biografía, catalogación de su obra musical y su vinculación con la creatividad cultural socio-identitaria es un estudio monográfico sobre este ilustre compositor decimonónico gallego.

De origen burgués y enmarcado en el Romanticismo centroeuropeo, Marcial del Adalid fue autor principalmente de música para piano solo y melodía vocal acompañada, aunque también de género sinfónico, camerístico, religioso y escénico. A lo largo de su vida, su estilo evolucionó de una línea puramente romántica en su etapa de juventud, a una tendencia más clásica, mesurada y comedida en su madurez. Destaca entre su producción una selección de obras, casi todas de sus últimos años, que comparten un recurso compositivo especial: el uso de melodías y folklore autóctono gallego para crear música académica que pone sonido a la galleguidad en los salones burgueses. Estas últimas obras son las que, frente a la gran tradición musical centroeuropea, cobran especial significado en el contexto histórico del 'Rexurdimento' gallego y los nacionalismos musicales periféricos; y, desde la perspectiva antropológica, nos permiten atribuirles valor de creatividad cultural socio-identitaria. Todo ello confiere a la música de Marcial del Adalid un sello personal propio y le ha otorgado un lugar destacado en la Historia de la Música Española y Gallega ya desde el siglo XIX.

Esta tesis se enmarca, desde el punto de vista metodológico, en la Musicología Histórica y en el género de la Biografía Histórica, en la Musicología Digital, como ámbito específico de las Humanidades Digitales, y en postulados de la Antropología Cultural simbólica para el análisis del valor socio-identitario en la obra de Adalid. Esto permite estudiar la figura de Marcial del Adalid de forma holística: reconstrucción biográfica y genealógica; estudio y catalogación de su producción musical; estudio de su repertorio basado en uso de folklore autóctono que da lugar a su música de salón "gallega" y su vinculación con la creatividad cultural socio-identitaria; y el devenir de su legado patrimonial, con interés especial en su biblioteca privada de música, que también se cataloga. Todo ello nos permite ahondar en el valor de Marcial del Adalid como personaje histórico y su aportación al patrimonio musical decimonónico.

Palabras clave: Marcial del Adalid y Gurrea; Romanticismo musical; Musicología Histórica; Biografía histórica; Humanidades Digitales; Musicología Digital; creatividad cultural socio-identitaria.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RESUMO

Marcial del Adalid (1826-1881): biografía, catalogación da súa obra musical e a súa vinculación coa creatividade cultural socio- identitaria é un estudo monográfico sobre este ilustre compositor decimonónico galego.

De orixe burguesa e enmarcada no Romanticismo centroeuropeo, Marcial del Adalid foi autor principalmente de música para piano só e melodía vocal acompañada, aínda que tamén de xénero sinfónico, camerístico, relixioso e escénico. Ao longo da súa vida, o seu estilo evolucionou dunha liña puramente romántica na súa etapa de mocidade, a unha tendencia máis clásica, mesurada e comedida na súa madurez. Destaca entre a súa produción unha selección de obras, case todas dos seus últimos anos, que comparten un recurso compositivo especial: o uso de melodías e folclore autóctono galego para crear música académica que pon son á galeguidade nos salóns burgueses. Estas últimas obras son as que, fronte á gran tradición musical centroeuropea, cobran especial significado no contexto histórico do 'Rexurdimento' galego e dos nacionalismos musicais periféricos; e, desde a perspectiva antropolóxica, permítennos atribuírlles valor de creatividade cultural socio- identitaria. Todo iso confire á música de Marcial del Adalid un selo persoal propio e outorgoulle un lugar destacado na Historia da Música Española e Galega xa desde o século XIX.

Esta tese enmárcase, desde o punto de vista metodolóxico, na Musicoloxía Histórica e no xénero da Biografía Histórica, na Musicoloxía Dixital, como ámbito específico das Humanidades Dixitais, e en postulados da Antropoloxía Cultural simbólica para a análise do valor socio- identitario na obra de Adalid. Isto permite estudar a figura de Marcial del Adalid de forma holística: reconstrución biográfica e xenealóxica; estudo e catalogación da súa produción musical; estudo do seu repertorio baseado en uso de folclore autóctono que dá lugar á súa música de salón "galega" e a súa vinculación coa creatividade cultural socio- identitaria; e o devir do seu legado patrimonial, con especial interese na súa biblioteca privada de música, que tamén se cataloga. Todo iso permítenos profundar no valor de Marcial do Adalid como personaxe histórico e a súa achega ao patrimonio musical decimonónico.

Palabras chave: Marcial del Adalid y Gurrea; Romanticismo musical; Musicoloxía Histórica; Biografía histórica; Humanidades Dixitais; Musicoloxía Dixital; creatividade cultural socio- identitaria.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ABSTRACT

Marcial del Adalid (1826-1881): biography, catalogue of his musical work and his connection with socio-identitarian cultural creativity is a monographic study on this illustrious 19th-century Galician composer.

Of bourgeois origin and categorized into Central European Romanticism, Marcial del Adalid was mainly an author of solo piano music and accompanied vocal melodies, although he also composed symphonic and religious genre and chamber and scenic music. Throughout his life, his style evolved from a purely romantic line in his youth, to a more classical and measured trend in his maturity. A selection of works, most of them of his later years, is especially prominent among his production since they share a special compositional resource: the use of local traditional melodies and autochthonous folklore to create academic music that places Galician sound at the bourgeois salons. These music pieces acquire special significance in the historical context of the Galician 'Rexurdimento' and peripheral musical nationalisms against the Central European classical music tradition. In addition, it is possible to attribute them a value of socio-identitarian cultural creativity from the anthropological perspective. All these issues confer a personal seal on Adalid's music and have granted him a distinguished place in the History of Spanish and Galician Music since the 19th century.

From the methodological perspective, this thesis belongs to Historical Musicology and to the historical biography genre, to Digital Musicology, as a specific field of Digital Humanities, and also to postulates of symbolic Cultural Anthropology for the analysis of the socio-identitarian value in Adalid's musical works. This allows us to study Marcial del Adalid as a historical character from a holistic approach: biographical and genealogical reconstruction; study and cataloguing process of his musical production; his repertoire based on local traditional folklore, which gives rise to his "Galician salon music" and to his connection with socio-identitarian cultural creativity; and finally, the evolution of his legacy, with special interest in his private music library, which we have also catalogued. Our methodological framework and the holistic approach allow us to go deeply into the value of Marcial del Adalid as an outstanding historical figure and his contribution to the 19th-century musical heritage.

Key words: Marcial del Adalid y Gurrea; Musical Romanticism; Historical Musicology; historical biography; Digital Humanities; Digital Musicology; socio-identitarian cultural creativity.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A mis padres,
por enseñarme el placer de aprender.

Y a mi tía Fina,
por hacer de Vilaverde mi Pazo de Lóngora.



USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AGRADECIMIENTOS

Con estas primeras líneas concluye para mí un emocionante camino, lleno de experiencias, aprendizaje y oportunidades y al que, de una u otra forma, son muchas las personas que han contribuido y a las que hoy deseo mostrar mi gratitud.

Esta tesis doctoral ha recibido apoyo mediante un contrato predoctoral de la Xunta de Galicia del "Plan galego de investigación, innovación e crecemento 2011-2015" (Plan IC2); una "Beca de Investigación en Artes y Humanidades 2017" concedida en convocatoria pública por la Diputación de A Coruña; y también una beca de estancia de investigación predoctoral internacional de la Fundación Pedro Barrié de la Maza concedida en 2015.

Quisiera reconocer aquí el trabajo de archiveros y bibliotecarios de las instituciones por las que he pasado en algún punto de la realización de este proyecto. Considero que su labor es particularmente relevante para los investigadores, pues muchas veces de su colaboración dependen nuestros hallazgos. A todos, gracias por reducir los océanos de fuentes a pequeños charcos en los que nadar fácilmente.

Mi agradecimiento expreso a Dolores Liaño Pedreira, de la Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña, por el asesoramiento y las facilidades para investigar concedidas. Sinceras palabras de gratitud tengo también para la Real Academia Galega. En esta institución he pasado cientos de horas catalogando partituras que me han permitido disfrutar condiciones excepcionales por la confianza depositada. A título particular, a Ana Fernández, Mercedes Fernández-Couto, Xulia Santiso, Lois Bande, Fernando Pereira y Ricardo Axeitos. También a su antiguo presidente, Don Xesús Alonso Montero, a su actual presidente, Don Víctor Fernández Freixanes, y a los miembros del Grupo de Trabajo de Música, de la Sección de Historia, por aceptarme como colaboradora del mismo. Y muy especialmente, a Fernando López Acuña, a quien debo ese singular y significativo reconocimiento a mi trabajo.

Durante este proyecto he realizado breves estancias en Madrid y en Barcelona, donde expertos de la comunidad científica me han atendido muy generosamente sin escatimar tiempo. A Xosé Aviñoa, Antonio Ezquerro, Emilio Casares, Cristina Bordas y José Carlos Gosálvez por su asesoramiento en cuestiones específicas que aborda esta tesis. De mi estancia en Londres, debo agradecer a Kathy Adamson que facilitase mi acceso, a nivel administrativo, a la Royal Academy of Music; a Briony Cox-William sus impagables horas de tutorías individuales, ventana a un mundo nuevo de conocimientos relativos a mis indagaciones; y a Henry Roche, de quien me llevo la pasión por la genealogía, de gran utilidad para la investigación musicológica. Mi reconocimiento también a la profesora Consuelo Carredano, dispuesta en su día a acogerme en la UNAM en estancia de investigación que finalmente no pudo realizarse. Y quisiera mostrar públicamente mi agradecimiento también al Padre José López-Calo, que recientemente nos ha dejado, que avaló mi trabajo al inicio de esta tesis y que abrió las puertas del CIMRE cuando este proyecto aún era un esbozo.

Si esta tesis saca a la luz piezas de arte y fuentes documentales singulares e inéditas, es, sin duda, gracias a la generosidad de los dueños de colecciones privadas. No hay palabras suficientes para agradecer que hayan compartido conmigo lo que para ellos son tesoros. A Isabel Bugallal Vela, M.ª Dolores López Arranz, M.ª José Cubeiro Garrido, Carlos Sangro, a los hermanos Torres Gestal y a Javier Sangro y Liniers y su esposa, Ana Clara Lucas. Especial gratitud quiero mostrar a Íñigo Sangro y Liniers y a su esposa, Carmen Blasco, quienes me abrieron las puertas de su domicilio a diario durante un mes para trabajar libremente en su

archivo y compartieron conmigo largas y reveladoras horas de conversación sobre la familia Adalid.

Ha sido una gran suerte contar con quienes más me han apoyado y aconsejado durante este viaje dentro del Grupo de investigación "Estudios Históricos de Música en Galicia (ss. XI-XX)" (Grupo Organistrum, GI-2025) de la Universidad de Santiago de Compostela, que me ha acogido en el I+D+I *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): ciudades del Eje Atlántico* (HAR2015-64024-R). Mi agradecimiento Javier Garbayo, por la confianza depositada. También a mis compañeros Montserrat Capelán, Xavier Groba, Alejo Amoedo y Javier Ares por sus aportaciones. Y, especialmente, a mi director, Carlos Villanueva, por haberme acogido como alumna de doctorado sin apenas conocerme, haber creído en mis capacidades para afrontar este proyecto desde el primer momento y por todas las oportunidades brindadas.

No puedo dejar de mostrar gratitud también a la que hoy considero mi otra familia académica: Carmen Fernández Morante, M.ª del Mar Lorenzo Moledo, Esther Olveira, Antonio Rodríguez, María del Carmen Gutiérrez y en especial, a Silvana Longueira; a ellos, gracias por sus palabras y refuerzo. A Blanca Touriñán y a Alberto Touriñán por su ayuda específica. Y a Lourdes Montes y Mon G. Buhigas, ambos inspiración para mí en la profesión docente.

Mi afecto también a Chayo y a Chelo, por sus buenos consejos. A mis amigos, M.ª Natividad Almendro; María Cachafeiro, Hugo Santos y Pablo García; Matías García, Juan Díaz y María Rivo; y Ruth Rodríguez y Tenesor Cruz. A todos gracias por compartir mi ilusión puesta en este proyecto y por acoger a Marcial del Adalid en cada conversación y en cada encuentro.

Y a mi familia y a mi pareja, por tantas horas robadas que, sin duda, por derecho os correspondían y os merecíais. A mi tía Fina, por tanta generosidad y cuidados. A mis padres, por una vida de entrega y fe inquebrantable en mí; sin duda esta tesis es el mejor homenaje que os puedo rendir. Y a mis sobrinos, Alberto, Alfonso y Álvaro, risoterapia nacida a medida para mí, que aligeró enormemente este camino.

A todos, muchas gracias.

ÍNDICE

RESUMEN ..... **I**

RESUMO ..... **III**

ABSTRACT ..... **V**

AGRADECIMIENTOS ..... **IX**

ÍNDICE **1**

SIGLAS **5**

ARCHIVOS, BIBLIOTECAS, INSTITUCIONES Y FONDOS PRIVADOS 5
FONDOS Y BASES DE DATOS ONLINE 6

INTRODUCCIÓN **9**

A. DESCRIPCIÓN, JUSTIFICACIÓN Y ESTRUCTURA DEL PROYECTO 9
B. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS DE LA INVESTIGACIÓN 14
C. METODOLOGÍA 15
C.1. Metodología para la reconstrucción biográfica y genealógica de Marcial del Adalid 22
C.2. Metodología para la catalogación musicológica de la obra de Marcial del Adalid: diseño y construcción de un catálogo abierto 27
C.3. Metodología para la catalogación documental de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG 35
C.4. Postulados teóricos de la antropología simbólica aplicados para fundamentar el sentido socio-identitario atribuible a las siete obras "gallegas" de Marcial del Adalid 48
D. FUENTES 56
D.1. Fuentes documentales, iconográficas y hemerográficas para la reconstrucción biográfica y genealógica de Marcial del Adalid 59
D.1.1. El mayor legado de Marcial del Adalid: fondo específico en la Real Academia Galega (A Coruña) y otros fondos personales relacionados 61
D.1.2. Fuentes documentales eclesiásticas 64
D.1.3. Fuentes documentales civiles 67
D.1.4. Fuentes sobre la actividad musical y artística del entorno de Marcial de Adalid 73
D.1.5. Fondos privados 77
D.1.6. Fuentes hemerográficas históricas 80
D.2. Fuentes para la catalogación musicológica de la obra de Marcial del Adalid 82
D.3. Fuentes para el Estudio y para la Catalogación Documental de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG 86
E. ESTADO DE LA CUESTIÓN 91
E.1. Antecedentes a la reconstrucción biográfica de Marcial del Adalid y a la reconstrucción genealógica de la Familia Adalid: revisiones bibliográficas específicas 91
E.2. Antecedentes bibliográficos al catálogo de la obra de Marcial del Adalid 102
E.3. Antecedentes bibliográficos al estudio de la donación y al catálogo de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG 104
F. RECAPITULACIÓN: EL PUNTO DE PARTIDA PARA ESTUDIAR A MARCIAL DEL ADALID 108

CAPÍTULO 1. ESTUDIO BIOGRÁFICO DE MARCIAL DEL ADALID Y GURREA **111**

1.1. MARCIAL DEL ADALID: UN COMPOSITOR DE CUNA BURGUESA EMPRESARIAL. LA CONDICIÓN DE SER BURGUÉS 111
1.2. INFANCIA FAMILIAR EN A CORUÑA. PRIMEROS AÑOS DE FORMACIÓN MUSICAL 127
1.3. UN TIEMPO DE FORMACIÓN POR CAPITALES CULTURALES EUROPEAS. LONDRES, LA PUERTA A LA PEDAGOGÍA DE MOSCHELES 133
1.4. A CORUÑA EN LA SEGUNDA MITAD DE LA DÉCADA DE 1840: LA RELACIÓN DE MARCIAL DEL ADALID CON LAS INSTITUCIONES INSTRUCTO-RECREATIVAS CORUÑESAS 143
1.5. EL CÍRCULO MUSICAL MADRILEÑO: GRANDES MAESTROS Y AÚN MEJORES AMIGOS DESDE LA DÉCADA DE 1850 150

1.5.1. Madrid, una capital cultural pionera 151
1.5.2. Mariano Soriano Fuertes y Martín Sánchez Allú, dos amigos especialmente próximos 154
1.5.3. Juan Ramón y Juan M.ª Guelbenzu, padre e hijo, maestros y consejeros 158
1.5.4. Emilio Arrieta, José Inzenga, Hilarión Eslava y Jesús de Monasterio: influencias de reconocido prestigio internacional 161
1.5.5. Otras obras de la década de los cincuenta: música para piano y repertorio vocal para los salones. Inspiración entre Madrid y A Coruña 167
1.6. UN ANTES Y UN DESPUÉS DE 1860: COMPROMISO MATRIMONIAL ENTRE MARCIAL DEL ADALID Y FANNY GARRIDO 178
1.7. MARCIAL DEL ADALID EN TORNO A LA SOCIEDAD DE CUARTETOS Y A LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID: ESTRENOS Y MÁS AMISTADES EN LA CAPITAL DURANTE LA DÉCADA DE 1860 Y COMIENZOS DE LA DE 1870 191
1.7.1. Mariano Vázquez y Francisco A. Barbieri, camarilla de amigos con Guelbenzu y Adalid 191
1.7.2. La Sociedad de Conciertos de Madrid. *Ave María* en el Teatro Príncipe Alfonso 201
1.7.3. La Sociedad de Cuartetos de Madrid. El éxito de la *Sonatina en sol para piano a cuatro manos* y ensayos de un cuarteto de cuerda 208
1.8. EN BUSCA DE LA APERTURA INTERNACIONAL: CIERRE DE UNA DÉCADA DE ESTANCIA EN PARÍS (1869-1870) 219
1.9. UNA PROPUESTA DE MARCHA NACIONAL: CANDIDATURA DE MARCIAL DEL ADALID AL CERTAMEN MUSICAL CONVOCADO EN 1870 POR EL MINISTERIO DE GUERRA 225
1.10. UNA ALEGRÍA TARDÍA: EL NACIMIENTO DE MARÍA DEL ADALID EN 1874 234
1.11. PRIMEROS AÑOS DE LA DÉCADA DE 1870: "UN POCO DE TODO". REPERTORIO PARA PIANO, MÚSICA DE CÁMARA, CANCIÓN DE SALÓN 240
1.12. *PEDRO MADRUGA* (CA. 1871-73), ¿PRIMERA ZARZUELA GALLEGA DE LA HISTORIA? 251
1.13. *YNES È BIANCA* (CA. 1878), ¿PRIMERA ÓPERA GALLEGA DE LA HISTORIA? 259
1.14. ÚLTIMO VIAJE A PARÍS (1878-79), ÚLTIMOS CERTÁMENES MUSICALES (1880) Y ÚLTIMAS COMPOSICIONES (1880-81) 275
1.15. FALLECIMIENTO DE MARCIAL DEL ADALID: UN ADIÓS MULTITUDINARIO DEL MUNDO DE LA CULTURA 281
1.16. NUEVOS HORIZONTES PARA SU VIUDA, FANNY GARRIDO, Y PARA SU HIJA, MARÍA, TRAS EL FALLECIMIENTO DEL MAESTRO ADALID 285
1.16.1. Primeros años de viudedad de Fanny Garrido (1881-1886) 285
1.16.2. Un giro de 180 grados en la vida de Fanny Garrido y María del Adalid (1887-1917) 288
1.16.3. La actuación de María del Adalid como última heredera universal de Fanny Garrido y Marcial del Adalid (1918-1930) 301

CAPÍTULO 2. LA OBRA MUSICAL DE MARCIAL DEL ADALID: ANÁLISIS DE SU PRODUCCIÓN 305

2.1. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA PRODUCCIÓN DE MARCIAL DEL ADALID A TRAVÉS DE SU CATÁLOGO 305
2.2. CONSIDERACIONES EN TORNO A LOS NÚMEROS DE OPUS Y A LA DATACIÓN DE OBRAS DE MARCIAL DEL ADALID 311
2.2.1. Fecha y firma en los manuscritos 312
2.2.2. Presencia de número de opus 313
2.2.3. Datos editoriales obtenidos de las propias partituras 317
2.2.4. Obtención de información para la datación a partir de fuentes secundarias 320
2.3. RELACIONES EDITORIALES DE MARCIAL DEL ADALID 326
2.3.1. Madrid, década de 1850-60: Casimiro Martín, Martín Salazar y Bernabé Carrafa; publicaciones periódicas Pasatiempo Musical y Gaceta Musical de Madrid 327
2.3.2. Madrid, décadas de 1860 a 1880: Antonio Romero y Andía 330
2.3.3. París, años 1869-70: Simon Richault y Gustave Flaxland 333
2.3.4. Madrid, década de 1870-80: Pablo Martín Larrouy y *La Ilustración Gallega y Asturiana* 336
2.3.5. Publicaciones póstumas: Ebner (Stuttgart), Durand, Schoenewerk et Cie. (París), Casa Dotesio (Madrid) y Canuto Berea y Cía. (A Coruña) 337
2.4. ETAPAS COMPOSITIVAS Y ESTILO DE LA OBRA DE MARCIAL DEL ADALID 339

CAPÍTULO 3. EL SENTIDO SOCIO-IDENTITARIO EN LA MÚSICA DE MARCIAL DEL ADALID 347

3.1. APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA A LA CONSIDERACIÓN DEL SENTIDO SOCIO-IDENTITARIO EN LA OBRA DE MARCIAL DEL ADALID. 348
3.1.1. Problematización en torno a la categoría "folklore" en el contexto decimonónico 354
3.1.2. La "música popular" como fuente de inspiración para la composición de "música académica" en el contexto de los nacionalismos musicales 361
3.2. EL SONIDO DE LA GALLEGUIDAD PARA MARCIAL DEL ADALID 371

3.2.1. *Galicia. Marcha triunfal* para piano solo y para orquesta y *Danse Galicienne*.....373
3.2.2. Canciones líricas gallegas de salón: *Cantares viejos y nuevos de Galicia y Mondariz*, ejemplo de folklorismo artístico decimonónico con valor etnicitario. 377
3.2.3. *Pedro Madruga* e *Ynes è Bianca* de Marcial del Adalid: zarzuela y ópera gallegas respectivamente. Albores de un género escénico.....391
3.3. La función socio-identitaria en la música de Marcial del Adalid 399

CAPÍTULO 4. EL LEGADO DE MARCIAL DEL ADALID: HISTORIA DE UNA HERENCIA. UNA PUERTA A NUEVAS FUENTES DE INVESTIGACIÓN 403

4.1. El Pazo de Lóngora.....404
4.1.1. Descripción y elementos característicos 404
4.1.2. El devenir del Pazo de Lóngora después de los Adalid 418
4.2. La biblioteca familiar de los Adalid en el Pazo de Lóngora.....421
4.2.1. Crónica de una donación: cesión de la Biblioteca de Música de la Familia Adalid y de la Biblioteca Médica de los Doctores González-Garrido a la Real Academia Galega 421
4.2.2. Historia de un siglo en repertorio clásico: el imaginario musical de Marcial del Adalid 427

CONCLUSIONES.....431

CONCLUSIONS.....437

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA 443

FUENTES DOCUMENTALES CONSULTADAS 493

RELACIÓN DE IMÁGENES 513

RELACIÓN DE CUADROS.....521

ANEXO I. EL NÚCLEO FAMILIAR DE MARCIAL DEL ADALID: CUNA BURGUESA Y ORIGEN NOBLE. ESTUDIO GENEALÓGICO 527

I.1. Francisco Gurrea y Juana Carbonell, abuelos maternos 529
I.2. Francisco del Adalid y Loredo, padre de Marcial del Adalid 532
I.3. Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Josefa Loredo, abuelos paternos.....536
I.4. Josefa del Adalid y Loredo y Martín de Torres Moreno, tíos paternos.....550
I.5. Juan Antonio del Adalid y Loredo y Eliza Ann Charman, tíos paternos 557
I.6. Marcial y Fernando de Torres Adalid, primos-hermanos.....565
I.6.1. Infancia y educación burguesa en el extranjero de Marcial y Fernando de Torres Adalid.....565
I.6.2. Marcial de Torres Adalid, un empresario de éxito y compositor para instrumentos de teclado .573
I.6.3. Fernando de Torres Adalid, empresario de éxito y guitarrista 581

ANEXO II. APÉNDICE DOCUMENTAL.....589

ANEXO III. APÉNDICE ICONOGRÁFICO.....739

III.1. Retratos al óleo y a carboncillo 739
III.2. Retratos fotográficos 744
III.3. Retratos procedentes de fuentes bibliográficas y de hemeroteca 763

ANEXO IV. INVENTARIOS Y CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARCIAL DEL ADALID.....767

IV.1. Inventario de la obra musical de Marcial del Adalid.....767
IV.2. Colecciones de manuscritos y ediciones de melodías para voz y piano de Marcial del Adalid 780
IV.3. Comparativa y enumeración de obras para voz y piano de Marcial del Adalid 789
IV.4. Ordenación por idioma de melodías acompañadas de Marcial del Adalid 807
IV.5. Cantares viejos y nuevos de Galicia. Tabla sintética 813
IV.6. Relación de obras de Marcial del Adalid registradas en el Boletín de la Propiedad Intelectual 816
IV.7. Relación de manuscritos no localizados de obras publicadas de Marcial del Adalid.....821
IV.8. Relación de obras inéditas de Marcial del Adalid 823
IV.9. Relación ordenada de obras con número de opus de Marcial del Adalid 825

IV.10. CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARCIAL DEL ADALID (ARCHIVO INDEPENDIENTE) 827

ANEXO V. LA BIBLIOTECA DE MÚSICA DEL FONDO ADALID 829

V.1. INVENTARIO DE LIBROS NO PERTENECIENTES A LA BMFA-RAG 829
V.2. AGRUPACIÓN DE LA BMFA-RAG POR REPERTORIO 831
V.3. LA BMFA-RAG A TRAVÉS DE SUS DUEÑOS: MÁS UN SIGLO DE MÚSICA EN PARTITURAS 834
V.3.1. La biblioteca musical de la Familia Adalid y González-Garrido 834
V.3.2. La biblioteca musical de Francisco y Juan Antonio del Adalid y Loredo 841
V.3.3. La biblioteca musical de Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano 844
V.4. CATÁLOGO DE LA BIBLIOTECA DE MÚSICA DEL FONDO ADALID DE LA REAL ACADEMIA GALEGA (ARCHIVO INDEPENDIENTE) 845

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SIGLAS

ARCHIVOS, BIBLIOTECAS, INSTITUCIONES Y FONDOS PRIVADOS

ABE	Archivo del Banco de España (Madrid)
ADPC	Archivo de la Diputación Provincial de A Coruña (A Coruña)
AEET	Archivo Eclesiástico del Ejército de Tierra (Madrid)
AGI	Archivo General de Indias (Sevilla)
AGMS	Archivo General Militar de Segovia (Segovia)
AGS	Archivo General de Simancas (Valladolid)
AHDSC	Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela)
AHE-CH	Archivo Histórico de Euskadi, Archivo Casa de Heriz (Bilbao)
AHN	Archivo Histórico Nacional (Madrid)
AHOEPM	Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas (Madrid)
AHPN-ICNG	Archivo Histórico de Protocolos Notariales. Ilustre Colegio Notarial de Galicia (A Coruña)
AMC	Archivo Municipal de A Coruña (A Coruña)
ARCHV	Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (Valladolid)
ARCSMC	Archivo de la Real Colegiata de Santa María del Campo (A Coruña)
ARG	Archivo del Reino de Galicia (A Coruña)
ARPL	Archivo de los Registros Parroquiales de Lisboa (Portugal)
BC	Biblioteca de Catalunya (Barcelona)
BGP	Biblioteca General de Palacio (Madrid)
BMAGV-CSIC	Biblioteca Musical Anselmo González del Valle, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Barcelona)
BMELC	Biblioteca Municipal de Estudos Locais (A Coruña)
BMVE	Biblioteca Musical Víctor Espinós, Centro Cultural Conde Duque (Madrid)
BNE	Biblioteca Nacional de España (Madrid)
BNF	Bibliothèque Nationale de France (París, Francia)
BRCC	Biblioteca del Real Consulado de A Coruña (A Coruña)
FCB-BDPC	Fondo Canuto Berea, Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña (A Coruña)
FFB	Fondo Familia Bugallal
FFCG	Fondo Familia Cubeiro Garrido
FJM	Fundación Juan March, Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos (Madrid)
FLAGM	Fondo M.ª de los Dolores López y Arranz García y Martín
FPBM	Fundación Pedro Barrié de la Maza
FTA-CSGA	Fondo Torres Adalid (Madrid) - Descendiente CSGA
FTA-CTG	Fondo Torres Adalid (A Coruña) - Descendiente CTG
FTA-JSL	Fondo Torres Adalid (Madrid) - Descendiente JSL
FTA-MTG	Fondo Torres Adalid (A Coruña) - Descendiente MTG
FTA-PA	Fondo Torres Adalid, Pazo de Ancéis (A Coruña) - Descendiente ATG
FTA-PV	Fondo Torres Adalid, Pazo de Vilasuso (A Coruña) - Descendientes IySSL
JPO	Juzgado de Paz (Oleiros, A Coruña)
LMA	London Metropolitan Archives (Londres, Reino Unido)
MBAC	Museo de Belas Artes da Coruña (A Coruña)
NA	The National Archives (Londres, Reino Unido)
PSBM	Parroquia de Santa Bárbara (Madrid)
PSC	Parroquia de Santiago de A Coruña (A Coruña)
RAG	Real Academia Galega (A Coruña)
RAGBANSR	Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario (A Coruña)
RAM	Royal Academy of Music (Londres, Reino Unido)
RCC	Registro Civil de A Coruña (A Coruña)
RCM	Registro Civil de Madrid (Madrid)
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (Madrid)
RPC1	Registro de la Propiedad n.º 1 de A Coruña (A Coruña)
SEdeM	Sociedad Española de Musicología

FONDOS Y BASES DE DATOS ONLINE

ABC	ABC Hemeroteca	http://www.abc.es/hemeroteca/
AHE	Archivo Histórico de Euskadi	https://dokuklik.euskadi.eus/
AHR	Archivo Histórico de Ricordi	https://www.archivioricordi.com/en
AMM-CM	Archives du Musée de la Musique (Fondos Érard, Pleyel y Gaveau), Cité de la Musique, Philharmonie de Paris	http://archivesmusee.citedelamusique.fr/pleyel/archives.html
Ancestry	Ancestry	https://www.ancestry.com/
Atril	Atril. Catálogo de Obras Sinfónicas Españolas, Asociación Española de Documentación Musical	http://atril.aedom.org/
BDH	Biblioteca Digital Hispánica	http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html
BDMM	Biblioteca Digital Memoria de Madrid	http://www.memoriademadrid.es/
BIME	Bibliografía Musical Española, Centro de Documentación de Música y Danza	http://www.musicadanza.es/es/bases-de-datos/musica/bibliografia-musical-espanola-bime
BNA	The British Newspaper Archive	https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/
BNF-AM	Bibliothèque nationale de France, Archives et Manuscrits	http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/
BRMAG-XG	Buscador de Recursos Musicais de Autores Galegos. Xunta de Galicia	https://www.edu.xunta.es/rmusicais/
BVMD	Biblioteca Virtual del Ministerio de Defensa	http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos%2Fpresentacion
BVPH	Biblioteca Virtual de Prensa Histórica	http://prensahistorica.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos%2Fpresentacion
BV-RAG	Biblioteca Virtual, Real Academia Galega	https://academia.gal/biblioteca-virtual#MainPage.do
Cecilia	Cecilia	http://www.cecilia-uk.org/
CHTM	Cartografía histórica de los teatros madrileños, Fundación Juan March	https://www.march.es/musica/teatro-musical/mapa.aspx?l=1
CLPA	Collage, The London Picture Archive	https://collage.cityoflondon.gov.uk/
CO	Clinkscale Online	http://earlypianos.org/
Cobbe Collection	The Cobbe Collection	http://www.cobbecollection.co.uk/
Concert Life Project	Concert Life in 19th Century London. Database Research Project	http://www.concertlifeproject.com/index.html
Concert Programmes	Concert Programmes. A database of collections of concert programmes held in European libraries, archives and museums. Arts & Humanities Research Council	http://www.concertprogrammes.org.uk/
DCG-WCA	Directories and court guides, London. Westminster City Archives	https://www.westminster.gov.uk/guide-archives-centre#directories-and-court-guides
EL	The European Library	http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/
EU	Europeana	http://www.europeana.eu/portal/es
FamilySearch	FamilySearch	https://www.familysearch.org/
Findmypast	Find my past	https://www.findmypast.com/
FreeBMD	FreeBMD	https://www.freebmd.org.uk/
GAL	Galiciana	http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/inicio/inicio.do
Geneanet	Geneanet	https://es.geneanet.org/
HDH	Hemeroteca Digital Hispánica	http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/

HISP	Hispana	http://hispana.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion
HV-RAG	Hemeroteca Virtual, Real Academia Galega	https://academia.gal/hemeroteca-virtual
IMSLP	International Music Score Library Project, "Petrucci Music Library" (Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales)	http://imslp.org/
InConcert	The In Concert Project	http://inconcert.datatodata.com/
La Vanguardia	La Vanguardia Hemeroteca	http://www.lavanguardia.com/hemeroteca
La Voz de Galicia	La Voz de Galicia Hemeroteca	https://www.lavozdegalicia.es/hemeroteca/#
LMA-DD	London Metropolitan Archives, Digital Documents	https://search.lma.gov.uk/scripts/mwimain.dll/2018662 76?GET&FILE=[WWW_LMA]digital-documents.html
LPR-LMA	London parish records, London Metropolitan Archives	https://www.ancestry.co.uk/cs/uk/lma?cj=1&o_xid=000 7769320&o_lid=0007769320&o_sch=Affiliate+External
Matriz	Matriz, Asociación Española de Documentación Musical	http://aedom.org/matriz
MDZ	Münchener DigitalisierungsZentrum, Digitale Bibliothek	https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?&l=en
M-RAG	Monografías do s. XIX, Real Academia Galega	https://academia.gal/biblioteca-virtual-monografias
Music in London 1800-51	Music in London 1800-51	https://musicinlondon.kcl.ac.uk/
MUSOPEN	MusOpen	https://musopen.org/
MyHeritage	MyHeritage	https://www.myheritage.es
NA-OC	The National Archives, Online Collections	http://www.nationalarchives.gov.uk/help-with-your-research/research-guides/?letter=&search=&research-category=online
NCSE	Nineteenth Century Serials Edition	http://www.ncse.ac.uk/index.html
OML	Open Music Library	https://openmusiclibrary.org/
PAE	Portal de Archivos Europeo	http://www.archivesportaleurope.net/web/guest
RCM-RO	Royal College of Music, Research Online	http://researchonline.rcm.ac.uk/
RIPM	Répertoire International de la Presse Musicale	http://www.ripm.org/index.php
RISM	Répertoire International des Sources Musicales	http://www.rism.info/es/home.html
SG-NFHC	Society of Genealogists, The National Family History Centre	http://www.sog.org.uk/search-records
SSPL	Science & Society Picture Library	https://www.scienceandsociety.co.uk/index.asp
TME-FJM	Teatro Musical Español, Fundación Juan March	https://www.march.es/bibliotecas/tme/?l=1

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

INTRODUCCIÓN

Lo que aquí se presenta como trabajo de investigación de tesis doctoral es un estudio monográfico sobre el compositor y pianista decimonónico gallego Marcial del Adalid y Gurrea (1826-1881). Presentamos, en esta primera parte introductoria, el proyecto que emprendemos, para lo cual consideramos necesario exponer los siguientes apartados: (A) descripción de la investigación propuesta, justificación de su necesidad y pertinencia y estructura del trabajo; (B) objetivos generales y específicos; (C) metodología para la reconstrucción biográfica y genealógica del autor, para la catalogación musicológica de su producción, para la catalogación documental de su biblioteca privada de música y postulados teóricos de la Antropología Cultural simbólica en los que se fundamenta la atribución de sentido socio-identitario a su obra; (D) fuentes -documentales, hemerográficas, iconográficas y musicales-; (E) estado de la cuestión de la biografía y genealogía de Marcial del Adalid, de la catalogación de su *opera omnia* y de la catalogación de colección de partituras particular; y (F) recapitulación final del estudio introductorio realizado.

Abordar estas cuestiones previamente al desarrollo del trabajo es fundamental, puesto que sienta las bases del contenido que vamos a construir sobre Adalid en la tesis. Avanzamos en el estudio de Adalid sabiendo desde el primer momento qué estructura tendrá nuestro proyecto. Avanzamos en el conocimiento de Adalid sabiendo qué objetivos nos marcamos para orientar el trabajo en cada paso. Sabemos desde el primer momento qué técnicas o recursos metodológicos vamos a utilizar para obtener resultados creíbles sobre Adalid. Estamos en condiciones desde el primer momento de avanzar atendiendo a las taxonomías de fuentes. Y, por último, podemos avanzar el conocimiento sobre Adalid sabiendo qué es lo que estaba hecho sobre Adalid y qué cosas estaban sin fundamentar.

A. DESCRIPCIÓN, JUSTIFICACIÓN Y ESTRUCTURA DEL PROYECTO

Marcial del Adalid es un músico que desarrolló su actividad en los principales círculos sociales, culturales y artísticos gallegos y madrileños, intercalando estas etapas con periodos de formación y creación en ciudades europeas, tales como Londres o París, y llegando a establecer relaciones comerciales de su obra editada también en Italia y Alemania. Estos y otros hechos singulares que definen su biografía y, consecuentemente, su estilo musical, hicieron de Marcial del Adalid un compositor reconocido y reputado entre sus propios coetáneos y hasta nuestros días, dando lugar a numerosos textos en torno a su figura como músico destacado.

Estos escritos a los que nos referimos son, en su mayoría, de corte divulgativo y con un objetivo enaltecedor y conmemorativo, ya sea exclusivamente como músico sobresaliente o como personaje emblemático vinculado al desarrollo social de Galicia y que principalmente se encuentran en la hemeroteca nacional de los últimos 170 años. Se complementan estos textos con la existencia de otros más específicos y recientes, de enfoque científico/musicológico especializado, como voces de diccionario que resumen su trayectoria vital o artículos o capítulos de libro que versan sobre alguna de sus obras en particular, su incardinación en un determinado género musical, su estilo compositivo en general y sus posibles inspiraciones en otros autores clásicos o incursiones sobre el uso del folklore gallego en algunas de sus composiciones. Sin embargo, sigue sin existir en la Musicología Española un estudio extenso y holístico que profundice en la figura de Marcial del Adalid de forma pormenorizada y en su

aportación a la Música Española y Gallega. Es precisamente en este "nicho de investigación" donde encuentra su razón de ser la presente tesis doctoral.

A mi entender, hay seis cuestiones o perspectivas de análisis en torno a este compositor que permitirían comprender este personaje de forma holística y que son abordadas en esta tesis doctoral:

- *Su biografía.* Cierto es que se han publicado breves reseñas o incluso artículos monográficos sobre la vida de Adalid, pero sigue faltando una biografía extensa y completa, documentada en fuentes musicales y extramusicales (las primarias, como se verá, verdaderamente escasas) y que también aúne los datos expuestos a lo largo del último siglo y medio por unos y otros autores y que supla, en la medida de lo posible, las lagunas de la vida de este músico que desde entonces se vienen reiterando.
- *Su familia.* Conocer la familia de un músico a veces puede ser fundamental para comprenderlo y, en el caso de Marcial del Adalid, desde luego lo es: 1) la familia es una parte de la biografía del personaje, por tanto, es cuanto menos necesaria su mención (quiénes eran sus seres más allegados, de qué posición social gozaban, qué posibilidades dio este estatus y estos medios económicos al músico, con quién se relacionaban, etcétera); 2) la familia puede incluso llegar a condicionar el contexto en el que el autor nace, crece y se desarrolla, acercándonos en cierto modo, aunque sea mínimamente, a la mentalidad del autor; y 3) cuando se trata de personajes carentes de fuentes primarias, la aproximación a ellos a través de su familia es una vía de información biográfica especialmente valiosa. Además, la reconstrucción genealógica en el caso de los Adalid tiene un valor añadido: abre vías de investigación y desvela nuevos datos sobre personajes importantes en la Historia política, social y económica de Galicia de los siglos XVIII y XIX, tales como su padre, su padrino y su abuelo, entre otros, y pone de manifiesto las denominadas "relaciones matrimoniales de conveniencia" entre burguesía y también con la nobleza.
- *Su obra.* Como se ha dicho, en las últimas décadas se han publicado algunos artículos divulgativos sobre el estilo de Adalid y estudios especializados sobre obras concretas por él compuestas; sin embargo, sigue sin existir un catálogo de su *opera omnia* y una aproximación cronológica a la misma. Creo que no es posible un estudio completo de este músico sin tratar, en primer lugar, la recuperación de su obra y, en segundo lugar, la catalogación de su producción, incluyendo una propuesta de datación de sus creaciones (en su mayoría sin fechar). En este sentido, el catálogo diseñado es abierto por necesidad, permitiendo la permanente incorporación de nuevas obras de Adalid en caso de que apareciesen en próximas investigaciones tanto propias como ajenas y volver a datarlas en caso necesario, pues tal y como se expondrá, la mayor parte de obras conservadas carecen de fecha de composición inscrita. Asimismo, el catálogo herramienta de consulta de uso general, pero también herramienta de investigación propia que permite la inferencia de datos para la reconstrucción biográfica.
- *Su vinculación con el folklore y con la cultura autóctona de Galicia.* La vinculación de Marcial del Adalid con el folklore y con la cultura autóctona de Galicia, que se traduce en el valor socio-identitario de una parte concreta de su producción que, a su vez, está intrínsecamente relacionado con el contexto ideológico y cultural del 'Rexurdimento'. Considero tema sin estudiar la figura de Adalid como promotor del folklore gallego a través de un conjunto muy concreto de sus obras; difusor de la cultura gallega sin necesidad de vincularlo partidistamente con grupos políticos que buscan patrimonializar

su obra desde intereses ideológicos que creo que no están en su trabajo, ni son imputables a su conducta, al menos con las fuentes documentales de que disponemos actualmente. El significado musicológico de su obra es su sonido musical, que es rasgo de creación cultural socio-identitaria y que vincula emocional y culturalmente a buena parte del colectivo imaginario de Galicia. Así, es posible analizar estas obras concretas de Adalid con una triple perspectiva desde la mirada musicológica: la música popular como fuente de inspiración para la música "culta"; la creatividad socio-identitaria como uno de los usos y funciones de la música; y la posibilidad de que la música trascienda las barreras territoriales, adoptando una perspectiva trasnacional. La convergencia de estas tres perspectivas hace viable la posibilidad de interpretar disciplinarmente el valor de la obra de Adalid desde los enfoques musicológico, antropológico-cultural y musical-interpretativo.

- *Su valor histórico como personaje activo.* Adalid tiene valor histórico como personaje activo en el contexto histórico, social, cultural y artístico decimonónico, principalmente en círculos coruñés y madrileño y, puntualmente, londinense y parisino. Se trata de ubicar a Marcial del Adalid como personaje dentro de un retrato social concreto de su época y de sus entornos.
- *Su legado patrimonial a su única hija y, concretamente, su biblioteca privada de música.* Del patrimonio que poseyeron Marcial del Adalid y su esposa, Fanny Garrido, el Pazo de Lóngora y la biblioteca familiar constituyen el buque insignia; ambos conforman la base de la herencia que dejaron a su única hija, María de los Dolores del Adalid y que ésta donó poco antes de su fallecimiento. Cómo fueron los procesos de cesión del Pazo de Lóngora a la Orden Salesiana y de parte de la biblioteca privada a la RAG son también temas pendientes de estudio específico. Asimismo, como parte de esa biblioteca, Marcial del Adalid dispuso de una colección de partituras exclusiva y prolífica; cómo nació y se engrosó progresivamente esa biblioteca musical durante generaciones es tema importante que precisa ser tratado y dada su actual ubicación en la RAG, su catalogación documental -no realizada hasta la fecha- también es necesidad urgente para poder ponerse al servicio de la sociedad de forma funcional y operativa como parte de sus fondos. Y más allá de la utilidad en sí misma del catálogo como herramienta de consulta, de nuevo éste también se convierte en herramienta propia de investigación que permite la inferencia de datos sobre las influencias musicales de Marcial del Adalid y también sobre sus relaciones sociales y personales.

Se deja fuera de esta investigación el estudio de la recepción de Marcial del Adalid por los compositores y/o intelectuales coetáneos e inmediatamente posteriores, pues la ausencia de fuentes documentales como fondos epistolares o diarios, así como la vida aparentemente discreta y retirada del público que llevó el autor y que se traduce en una escasa presencia en la prensa, justifican que este tema sea actualmente de difícil acceso y construcción sin caer en especulaciones. Dado el auge de los estudios monográficos sobre compositores e intérpretes decimonónicos en la actual Musicología Española y, paralelamente, las progresivas, constantes y valiosísimas mejoras de las Humanidades Digitales (y más concretamente de la digitalización de fondos documentales y hemerográficos) quizá -y así lo deseamos- permitan abordar pronto este tema sobre pilares documentales sólidos.

Para tratar estas seis perspectivas de análisis planteadas, esta tesis ha requerido llevar a cabo cinco tareas:

- Elaboración de un vaciado bibliográfico inicial con un doble fin: por una parte, conocer el mayor número de publicaciones específicas o directamente relacionadas con Marcial del Adalid hasta la fecha; por otra, recopilar la bibliografía necesaria para construir el marco histórico en el que encuadrar el personaje de investigación y el marco teórico sobre el que fundamentar nuestra tesis.
- Vaciado de fondos documentales. Dada la falta de fuentes documentales conocidas sobre Marcial del Adalid, vaciado de fondos documentales, nacionales e internacionales, y no exclusivamente musicales, sino también civiles, eclesiásticos y particulares; asimismo, se ha completado esta búsqueda de fuentes mediante la realización de un vaciado de hemeroteca de prensa decimonónica.
- Elaboración del árbol genealógico de la Familia Adalid a partir de las fuentes documentales y bibliográficas recopiladas.
- Catalogación de la obra musical de Marcial del Adalid, siendo base las normas de catalogación internacionales acuñadas por el RISM y tomando también en consideración otras normativas de catalogación documental vigentes.
- Catalogación de la que fue biblioteca de música de Marcial del Adalid (que nosotros denominamos como Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la Real Academia Galega), teniendo en cuenta los campos de información que demandan las normas de catalogación actuales (RISM, ISBD, formato MARC21, etcétera).

La investigación realizada ha sido estructurada en cuatro capítulos que se complementan con cinco anexos (algunos de ellos, a su vez, trabajos con entidad propia):

El Capítulo 1, el más extenso de todos, se centra en la reconstrucción biográfica de Marcial del Adalid, siguiendo un discurso cronológico al que se incorporan personajes secundarios (esposa, hija, amigos y contactos profesionales y sociales varios) que fueron importantes en su trayectoria vital y que tuvieron, de una u otra forma, impacto en su vida y/o en su persona. Se introduce en esta biografía una reflexión en torno al concepto "burguesía decimonónica" como estatus social determinado por prácticas sociales y culturales claramente delimitadas en las que se enmarca Marcial del Adalid.

En este capítulo se incluye un último epígrafe dedicado a las figuras de Fanny Garrido y María del Adalid, esposa e hija del compositor respectivamente, con la continuación de sus vidas desde el fallecimiento del músico y hasta la muerte de ambas. El estudio de estos dos personajes históricos femeninos sigue siendo tema pendiente en la Historia Cultural de Galicia, pues ambas fueron mujeres influyentes de su tiempo por su labor de mecenazgo e implicación social, por su labor artística y, en el caso de la primera, también por su labor intelectual y ninguna de las dos ha sido estudiada en profundidad hasta la fecha, más allá de algunas reseñas biográficas divulgativas. Este epígrafe final, junto con los datos aportados sobre ambas a lo largo de todo este primer capítulo, se materializa como aproximación biográfica a Fanny Garrido y María del Adalid y, al mismo tiempo, permiten conocer el surgimiento de ediciones póstumas de obras de Marcial del Adalid y sientan los precedentes al desmembramiento de su legado. Aunque ambas formaron parte de la vida del maestro y con un papel protagonista, indagar en sus biografías no formaba parte de los objetivos principales de esta tesis doctoral, pero el interés y relevancia de los datos encontrados, exigía dejarlos fuera del relato.

Completa este capítulo el Anexo I, en el que se presenta el núcleo familiar próximo del autor a modo de microbiográficas de sus principales miembros. Estas reseñas permiten comprender a Marcial del Adalid en mayor profundidad: ¿quiénes formaban su familia, a qué

se dedicaban y de dónde procedían? ¿Dónde creció? ¿Con quién se crió y en qué valores? y ¿Qué educación le fue dada? Las reseñas son complementadas con los árboles genealógicos correspondientes por familias y su ascendencia noble por varonía hasta el siglo XV. El Capítulo 1 y el Anexo I se sustentan sobre las fuentes documentales, presentes en el Anexo II y sobre las fuentes iconográficas, mostradas a lo largo del cuerpo de texto y en el Anexo III.

El Capítulo 2 ofrece un análisis cuantitativo y cualitativo de la producción de Marcial del Adalid: qué tipo de obras compuso y cuándo; con quién las editó, dónde y cuándo; qué manuscritos se conservan y cuáles están perdidos; presencia de números de opus; dataciones de obras, etc. Este capítulo se complementa con inventarios varios de su producción, con tablas comparativas y con el catálogo de la obra de Marcial del Adalid en forma de base de datos, que quedan recogidas en el Anexo IV. El catálogo, de base tecnológica y presentado en forma de base de datos, reúne 288 títulos del autor, algunos de ellos desconocidos hasta la fecha y recuperados, fruto de esta investigación. Es, por tanto, trabajo con entidad propia, completamente original e inédito y el primero que existe de la producción musical de Marcial del Adalid.

El Capítulo 3 estudia la construcción del sentido socio-identitario en la obra de Marcial del Adalid desde la perspectiva de antropología simbólica aplicada. El fenómeno de la galleguidad, de la identidad patria de Galicia a través de la música, se vuelve especialmente trascendente en el contexto del nacionalismo musical español y del 'Rexurdimento' gallego, en el que Marcial del Adalid se consolida como pionero en su época y en su región por llevar la música popular a los salones burgueses, reconvertida en el estilo de música académica. Además, esa reconversión y uso que del material musical popular que hizo Adalid, hoy es reinterpretable desde nuestro tiempo con perspectiva de antropología simbólica, como creatividad cultural socio-identitaria, inspirada en la música popular autóctona, encuadrable formalmente como folklorismo artístico decimonónico y de valor etnicitario.

Por último, el Capítulo 4 explica qué ha pasado con el legado patrimonial del matrimonio conformado por Marcial del Adalid y Fanny Garrido, del cual fue receptora universal la hija de ambos, María del Adalid. A efectos de este trabajo, los dos principales elementos que integran esta herencia son el Pazo de Lóngora, una de las viviendas del compositor, y la biblioteca familiar, que reúne los libros adquiridos durante generaciones por la familia y hoy depositada parcialmente en la RAG. Este capítulo nos permite saber cuál fue la historia de esta herencia recibida por María del Adalid y puesta al servicio de la sociedad gallega gracias a sus donaciones; nos permite conocer también qué ha sucedido con el patrimonio tras su fallecimiento; nos ha permitido comprobar también que el legado hoy se conserva en parte desmembrado y explica por qué han desaparecido enseres personales, fotografías, cuadros, diarios, correspondencia, incluso partituras, etc.; y, más interesante aún, abre puertas a posibles vías de investigación a través de las cuales localizar nuevas fuentes para estudios posteriores sobre Marcial del Adalid.

En lo que atañe a la sección de música de la biblioteca de los Adalid, el estudio realizado refleja que esta colección de partituras es fruto de una afición musical y bibliófila de cuatro generaciones de la Familia Adalid, reunidas durante más de cien años. Refleja también el estado actual de la colección y su devenir desde el fallecimiento del Maestro Adalid. Complementa lo expuesto en el Capítulo 4, un catálogo documental específico de las partituras que componen esta biblioteca de música-disponible en el Anexo V-. A mayores de la utilidad del catálogo como herramienta de investigación de uso propio que nos ha permitido la inferencia de datos sobre Marcial del Adalid que de otro modo no hubieran sido posibles, el valor de este catálogo

radica fundamentalmente en que, al ser cedido a la propia RAG, vuelve accesible para la sociedad y para la comunidad científica una biblioteca que llevaba más de noventa años sin catalogar.

El tema del valor histórico de Marcial del Adalid como personaje activo y actualizado en un contexto social, cultural y artístico concreto y geográficamente delimitado no se aborda en forma de capítulo, sino que se desarrolla de manera transversal a lo largo de los cuatro capítulos anteriores. La biografía del maestro permite conocer, por ejemplo, su implicación con el movimiento asociacionista coruñés; su estilo musical va parejo a la vanguardia compositiva del círculo madrileño; sus obras más gallegas lo posicionan frente al debate intelectual del nacionalismo musical español y del nacionalismo musical gallego del 'Rexurdimento', etc.

En definitiva, el estudio monográfico que proponemos sobre Marcial del Adalid busca estudiar el personaje de forma holística y con mentalidad de análisis en tanto que compositor en la Historia de la Música Española y en la Historia de la Música Gallega, de tal forma que se ponga de manifiesto su singularidad, la actualidad de su estilo y lo pionero de una parte concreta de su repertorio, dándole el valor que merece en nuestra historia cultural.

B. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS DE LA INVESTIGACIÓN

Los objetivos que persigue la presente tesis doctoral se pueden agrupar en dos categorías: generales -aquellos que contribuyen al marco teórico y contextual en el que se desarrolla la investigación- y específicos -los que contribuyen directamente a la profundización de conocimiento sobre Marcial del Adalid-.

Así, son objetivos generales los siguientes:

- Realizar una revisión bibliográfica en torno al periodo histórico y estético en el que desarrolla su actividad el personaje central de la investigación, incluyendo los conceptos de Romanticismo, Nacionalismo y Folklore.
- Revisar normativas y métodos de inventariado y catalogación, adaptándolos a las necesidades de la presente investigación.
- Conocer los medios informáticos necesarios para desarrollar una base tecnológica que sustente la cuantificación y sistematización de datos de esta investigación: *Office Excel y Filemaker*, principalmente para la catalogación de partituras y *Ancestris* para la reconstrucción genealógica.

Y son objetivos específicos:

- Realizar una revisión bibliográfica específica en torno a la figura de Marcial del Adalid (publicaciones sobre su vida, obra y estilo).
- Recopilar nuevas fuentes documentales de diversa índole para el estudio global y profundo de Marcial del Adalid.
- Revisar y reconstruir, en la medida de lo posible, la genealogía y la biografía de Marcial del Adalid.
- Ubicar la figura de Marcial del Adalid en el contexto socio-histórico y cultural decimonónico (principalmente coruñés y madrileño).
- Recopilar el mayor número posible de obras compuestas por Marcial del Adalid.

- Crear un catálogo abierto de la producción musical de Marcial del Adalid.
- Estudiar el proceso de donación de la que fue biblioteca personal de la Familia Adalid y que hoy custodia en su mayor parte la RAG.
- Catalogar la Biblioteca de Música de Fondo Adalid conservada en la RAG.
- Identificar influencias musicales y relaciones sociales de Marcial del Adalid a partir de la información obtenida de las partituras y libros de su biblioteca musical y de sus propias composiciones, principalmente a partir de las dedicatorias.
- Enmarcar la producción musical de Marcial del Adalid como repertorio de estilo romántico, en su mayor parte de salón, y actualizado a la par de las principales corrientes estéticas del movimiento.
- Estudiar una parte concreta del repertorio de Adalid compuesta en el contexto del nacionalismo musical decimonónico y del 'Rexurdimento' gallego reinterpretada como creación artístico-musical socio-identitaria desde una perspectiva actual de antropología simbólica.
- Contribuir a fundamentar el lugar de Marcial del Adalid en la Historia de la Música Española y Gallega.

C. METODOLOGÍA

Esta tesis doctoral se circunscribe metodológicamente a la "Musicología Histórica"[1] en su sentido más tradicional -reconstrucción biográfica contextualizada históricamente, catalogación de su obra y apreciaciones en torno a su estilo-, para lo cual requiere también del conocimiento de la metodología específica del género de la "biografía histórica". Pero, además, también se enmarca en la "Musicología Digital"[2], como área específica de las Humanidades Digitales, tanto en el sentido más práctico del término de uso de recursos tecnológicos preexistentes para la investigación -por ejemplo, bibliotecas y hemerotecas digitales-, como en el sentido técnico de creación de herramientas digitales propias para la sistematización de fuentes, como en su fin último de transferencia de conocimiento a la sociedad.

Desde la segunda mitad del siglo XX y especialmente en las últimas dos décadas, las nuevas tecnologías y en concreto las tecnologías de la información y la comunicación (TICs) han desatado cambios profundos en la sociedad, en la producción y consumo de cultura, en las formas de acceso a ella, en la generación de conocimiento y en las vías y metodologías de

[1] Stephen A. Crist y Roberta Montemorra Marvin, eds., *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations* (Rochester (New York): University of Rochester Press, 2004); Juan José Carreras López, «Musicology in Spain (1980-1989)», *Acta Musicologica* 62, n.º 2/3 (mayo de 1990): 260; Jorge García, «Musicógrafos y bibliófilos: los primeros pasos de la documentación musical en España», en *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014), 559-70; Samuel Claro Valdés, «Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana.», *Revista musical chilena* 21, n.º nº101 (1967): 8-25.

[2] Tim Crawford y Lorna Gibson, eds., *Modern Methods for Musicology: Prospects, Proposals and Realities*, 1st. edition (London: Ashgate Publishing, 2009), cap. 1 y 4; Eleanor Selfridge-Field, «A Topography and Taxonomy of Digital Musicology», *Arti Musices* 48, n.º 2 (2017): 215-25; Michelle Urberg, «Pasts and Futures of Digital Humanities in Musicology: moving Towards a "Bigger Tent"», *Music Reference Services Quarterly* 20, n.º 3-4 (2017): s. p.; Heather Platt, «The Digital Humanities and Nineteenth-Century Music: An Introduction Overview», *Nineteenth-Century Music Review*, febrero de 2020, 1-16.

investigación en la Academia. Es decir, ha habido un cambio de paradigma cultural e investigacional motivado por la irrupción de las nuevas tecnologías en la sociedad actual. Tal es así, que hoy hablamos de Humanidades Digitales y de Musicología Digital, inevitablemente vertebrados por el concepto de *e-Research* (con todo lo que ello implica: desde bases de datos, marcación digital, Big Data, hasta la aplicación de inteligencia artificial a las distintas áreas de conocimiento humanístico) y en el contexto de la *Cyberscience*, *Cyberinfrastructure* e *e-Science* (que implica intrínsecamente el uso de recursos computacionales, el acceso a datos masivos, la creación de herramientas colaborativas y el uso de plataformas digitales como medio de comunicación e interacción) y todo ello con fines de conservación, análisis y difusión del patrimonio cultural[3]. Hablar de Humanidades Digitales y de Musicología Digital no significa simplemente utilizar herramientas tecnológicas durante la investigación -o dicho de otro modo, investigar asistido por ordenadores e informática-, pues esto sería simplemente tecnologizar la investigación; se trata de buscar nuevos modelos interpretativos y paradigmas de comprensión de la sociedad y de la cultura actual. Y hablar de Humanidades Digitales también implica un cambio de actitud por parte del investigador en su compromiso para con la sociedad: suponen un espíritu o *ethos* colaborativo y de interdisciplinariedad, de acceso abierto y de transferencia de conocimiento a la sociedad (hoy día incluso tendente a la denominada *Crowd Science, Citizen Science* o *Networked Science*, propensa a la participación de la propia comunidad de usuarios interesados, no solo de los investigadores originarios)[4].

[3] Paul Spencer, «Centros y fronteras: el panorama internacional», en *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro* (A Coruña: SIELAE, 2014), 37-61; Paul Spencer, «Prólogo: La investigación en Humanidades Digitales en el mundo hispano», en *Ciencias sociales y humanidades digitales: técnicas, herramientas y experiencias de e-research e investigación en colaboración* (La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social, 2014), 9-11; Nuria Rodríguez Ortega, «Prólogo: Humanidades Digitales y pensamiento crítico», en *Ciencias sociales y humanidades digitales: técnicas, herramientas y experiencias de e-research e investigación en colaboración* (La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social, 2014), 13-17; Esteban Romero Frías, «Ciencias Sociales y Humanidades Digitales: una visión introductoria», en *Ciencias sociales y humanidades digitales: técnicas, herramientas y experiencias de e-research e investigación en colaboración* (La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social, 2014), 19-50; María Sánchez González, «El Big Data como herramienta para la e-Research en entornos infosaturados y complejos», en *Ciencias sociales y humanidades digitales: técnicas, herramientas y experiencias de e-research e investigación en colaboración* (La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social, 2014), 131-61; Antonio Rojas Castro, «Big Data en las Humanidades Digitales. Nuevas conversaciones en el contexto académico global», *Anuario AC/E de cutlura digital. Cultura inteligente: Análisis de tendencias digitales*, 2017, 68-78; Amelia Sanz Cabrerizo, «Prensa digitalizada: herramientas y métodos digitales para una investigación a escala», *Revista de Humanidades Digitales*, n.º 2 (2018): 1-14; M. Nentwich, *Cyberscience: Research on the age on the Internet* (Viena: Austrian Academy of Sciences Pres, 2003), 22; Anne Beaulieu y Paul Wouters, «e-Research as Intervention», en *e-Research. Transformation in Scholarly Pra*, de Nicholas W. Janowski (New York: Routledge, 2009), 55; Paul Wouters y Anne Beaulieu, «Imagining e-science beyond computation», en *New Infrastructures for Knowledge Production: Understanding E-Science*, ed. Christine M. Hine (Hershey: Information Science Publishing, 2006); Lisa Spiro, «This Is Why We Fight: Defining the Values of the Digital Humanities», en *Debates in Digital Humanities*, ed. Matthew K. Gold (Mineapolis - Londres: University Minnesota Press, 2012); Chiara Franzoni y Henry Sauermann, «Crowd Science: The Organization of Scientific Research in Open Collaborative Projects», *Research Policy* 43, n.º 1 (2014): 1-20.

[4] David Cocero Matesanz et al., *Informática aplicada: herramientas digitales para la investigación y el tratamiento de la información en Humanidades* (Madrid: UNED, 2017); Isabel Galina Russell, «La evaluación de los recursos digitales para las humanidades», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 25 (2016): 121-36; Antonio Rojas Castro, «Las Humanidades Digitales: principios, valores y prácticas», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, n.º 2 (2013): 74-99; Gimena Del Río Riande, «La tecnología, aliada del conocimiento. La mirada humana, la mirada crítica», *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación* 112 (s. f.): 50-55; Gimena Del Río Riande, «De todo lo visible y lo invisible o volver a pensar la investigación en humanidades digitales», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25 (2016): 95-108; F. Javier Bravo Ramón, «Un paradigma

En el ámbito concreto de la Musicología Digital, las nuevas tecnologías han renovado completamente el mundo de la investigación musical, donde éstas se convierten en herramientas de trabajo para el investigador[5], pero más importante aún, en el medio para lograr la transmisión del patrimonio musical recuperado a la sociedad[6]. Más allá de que las nuevas tecnologías permitan a los investigadores el acceso a un volumen de información y documentación infinitamente mayor que el que podían tener los musicólogos e historiadores del siglo pasado (básicamente gracias a los motores de búsqueda, catálogos masivos institucionales y patrimonio documental y bibliográfico digitalizado), las nuevas tecnologías permiten a los investigadores abordar una cuantificación y análisis de fuentes y de información mucho más precisa (por ejemplo, mediante la construcción de bases de datos, que son a un mismo tiempo un medio y un fin, es decir, herramientas de trabajo y resultados de investigación *per se*). Dichas

conceptual y metodológico de las humanidades digitales: Las obras teatrales de carácter operístico del barroco y el boceto de proyecto "Procob"», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 25 (2016): 221-45; José Alberto Ortiz Carmona, «"Digital Art History" o como el historiador se "hace científico": nuevas posibilidades frente a un cambio de paradigma epistemológico en el campo de la Historia del Arte», en *Educación y felicidad en las ciencias sociales y humanidades: Un enfoque holístico para el desarrollo de la creatividad en la era digital* (Valencia: Tirant Humanidades, 2019), 491-513; Francisco Javier Blasco Pascual, «El vértigo de las humanidades ante lo digital: hacia un nuevo paradigma», en *Humanidades digitales: una mirada desde la interdisciplinariedad* (Peter Lang publishing group, 2019), 15-36; Paul Spencer, «La investigación humanística en la era digital: mundo académico y nuevos públicos», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro* Anexo, nº 2 (Humanidades digitales: una aproximación transdisciplinar) (2014): 117-31.

[5] Carmen Julia Gutiérrez González y David Catalunya, «Arqueología virtual de manuscritos. Tecnología digital avanzada aplicada al estudio de manuscritos medievales», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 20 (2010): 37-48; Federico Sammartino, «Ceros y unos en la musicología. Software y análisis musical», *Resonancias. Revista de Investigación Musical* 19, n.º 37 (2015): 27-45; Antonio Tuduri Vila, «Diseño y aplicación de herramientas tecnológicas aplicadas a la identificación de elementos diferenciales del estilo compositivo de autores» (Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2013); Javier Félix Merchán Sánchez-Jara, «Music Encoding Initiative (MEI), un estándar para la edición, codificación y la descripción de documentos musicales en el entorno digital: características, prestaciones y ámbitos de aplicación», *Education in the knowledge society (EKS)*, n.º 20 (2019): 9; Jorge Calvo-Zaragoza, «Pattern recognition for music notation» (Alicante, Universitat d'Alacant - Universidad de Alicante, 2016); Axel Teich Geertinger, «Turning music catalogues into archives of musical scores – or viceversa: music archives and catalogues based on MEI XML», *Fontes Artis Musicae* 61, n.º 1 (2014): 61-66; David Rizo Valero, Nieves Pascual León, y Graig Stuart Sapp, «White Mensural Manual Encoding: from Humdrum to MEI», *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º Extra 6 (2018): 373-93; Miquel Àngel Plaza Navas, «La Musicología española en las bases de datos bibliográficas: una propuesta de evaluación a partir de RILM, The Music Index e IIMP», en *Campos interdisciplinares de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25 -28 de octubre de 2000* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000), 417-36; John Griffiths, «Musicología, informática y la vihuela en el siglo XXI», en *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro* (A Coruña: SIELAE, 2014), 21-36; Emilio Ros Fábregas, «Patrimonio musical hispano en la era digital: música tradicional y polifonía clásica», en *Patrimonio Musical, Patrimonio Artístico y Educación*, ed. Margarita Fornaro Bordolli (Montevideo (Uruguay): Universidad de la República, Universidad Pablo de Olavide, Centro Cultural de España, 2016), 34-36; Bravo Ramón, «Un paradigma conceptual y metodológico de las humanidades digitales: Las obras teatrales de carácter operístico del barroco y el boceto de proyecto "Procob"», 221-45.

[6] José Carlos Gosálvez Lara, «La musicología en la era digital», *Revista de Musicología* 38, n.º 2 (2015): 774-78; José Carlos Gosálvez Lara, «El patrimonio musical y las nuevas tecnologías de la información en la Biblioteca Nacional de España (BNE)», *Cuadernos de Investigación Musical* Vol. 1, Nº1 (2016): 1-11; María Jesús López Lorenzo, «La colección de música (partituras y grabaciones sonoras) de la Biblioteca Nacional de España: digitalización y reutilización», *Revista de Humanidades Digitales*, n.º 3 (2019): 6-22; Ros Fábregas, «Patrimonio musical hispano en la era digital: música tradicional y polifonía clásica», 34-36; Plaza Navas, «La Musicología española en las bases de datos bibliográficas: una propuesta de evaluación a partir de RILM, The Music Index e IIMP», 417-36; Antonio Tomás del Pino Romero, «La recuperación de la música histórica española con las nuevas tecnologías y su difusión a través de las redes sociales», en *Educación y felicidad en las ciencias sociales y humanidades. Un enfoque holístico para el desarrollo de la creatividad en la era digital* (Tirant Humanidades, 2019), 585-93.

herramientas construidas pueden ser también útiles para investigadores que trabajen sobre el mismo tema o para estudiosos de temas afines e, incluso, brindan la posibilidad de que esas herramientas investigacionales construidas puedan ser cedidas a instituciones oficiales que incorporen esos resultados a sus bases de datos o catálogos generales, siendo la información recuperada por el investigador transferida directamente al servicio de la sociedad.

Debemos hacer referencia también en esta introducción a la aplicación de los postulados teóricos de la antropología simbólica a la obra de Adalid, necesarios para abordar la perspectiva de análisis propuesta de su vinculación con el folklore y la cultura de Galicia. No se trata de crear una metodología en este caso, sino de aplicar lo que las matrices de significado de la antropología simbólica permiten extraer de siete obras de Adalid, de manera específica aquello que muestra el sentido socio-identitario de la creatividad del autor. En ellas se evidencia la utilidad del folklore autóctono gallego para la creación de música académica, plasmando "lo gallego" no solo en lo musical, sino también en la lengua, las costumbres, la cultura, la sociedad y el sentimiento de identidad y pertenencia.

De acuerdo con lo anterior, la tesis se ha desarrollado, por sentido lógico, en tres fases metodológicas sucesivas:

- Una primera fase consiste en la revisión bibliográfica: 1º) de textos generales sobre el contexto histórico y marco teórico en el que se desenvuelve la figura de Marcial del Adalid; 2º) de biografías escritas sobre el autor publicadas desde el siglo XIX y hasta la fecha, incluyendo voces de diccionario, enciclopedias y prensa (actual y decimonónica); 3º) de textos sobre su estilo musical o sobre obras concretas por él compuestas; y 4º) de prensa histórica en la que figuran menciones directas a Marcial del Adalid.
- La segunda fase se ha centrado en la recopilación y revisión de fuentes documentales de diversa índole. Por una parte, se ha tratado de localizar el mayor número de partituras manuscritas y editadas compuestas por Marcial del Adalid; por otra, se revisó el fondo de música de la RAG para comprobar qué libros y cuadernos de partituras constituían la biblioteca de música personal de Adalid; y por último, se recopilaron fuentes documentales eclesiásticas y civiles en archivos públicos y privados y en colecciones incluso de familias particulares. Dentro de estas fuentes documentales consideramos también las fuentes iconográficas, ya sean fotografías, grabados, óleos, etc. y que son de gran valor en la reconstrucción histórica, pues son el único medio para poner rostro a los personajes de esta historia.
- La tercera fase de la metodología, dada la ingente cantidad de fuentes documentales recopiladas y los objetivos tan concretos a los que están destinadas, se enfoca en la sistematización de las fuentes reunidas y de los datos que de éstas se desprenden.

El conjunto de las tres fases ha requerido cuatro procesos metodológicos distintos para generar contenido:

- Reconstrucción biográfica y genealógica de Marcial del Adalid (C1);
- catalogación atendiendo a criterio musicológico de su producción musical (C2);
- catalogación documental de su biblioteca privada de música (C3); y
- aplicación de fundamentos de antropología cultural simbólica que nos permiten fundamentar la atribución de sentido socio-identitario que hacemos a siete obras musicales de Marcial del Adalid (C4).

Los tres primeros procesos metodológicos, necesariamente, nos han llevado a la construcción de tres herramientas informáticas diferenciadas, que exigen del dominio tecnológico del *software* apropiado y técnicas especializadas del área: el árbol genealógico de la Familia Adalid (mediante software *Ancestris*), el *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid* y el *Catálogo de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la Real Academia Galega* (ambos construidos en forma de base de datos mediante *Excel* y *Filemaker)*.

El contenido completo del árbol genealógico reconstruido excede los límites y objetivos de nuestro tema de investigación, por lo que no se incluye en su totalidad en la sección de anexos; solo se muestra aquí la información del núcleo familiar directo de Marcial del Adalid, a lo largo del Capítulo 1 y del Anexo I. Los dos catálogos generados han sido incluidos en los anexos IV.10 y V.4 respectivamente y destacamos, entre sus valores, los siguientes: 1) permiten la cuantificación de obras musicales de cada colección; 2) son en sí mismas herramientas de investigación que quedan al servicio de posteriores investigadores; y 3) su cesión a instituciones oficiales (por ejemplo, el *Catálogo de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la Real Academia Galega* a la propia RAG -ya comprometida- y el *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid* al RISM[7] o la parte correspondiente de repertorio sinfónico a ATRIL[8]) supone la transmisión real del patrimonio recuperado al servicio de la sociedad.

En el cuadro que sigue, recogemos de manera resumida la relación entre fases, tareas, procesos, perspectivas de análisis y estructura de la tesis, expuestos[9]:

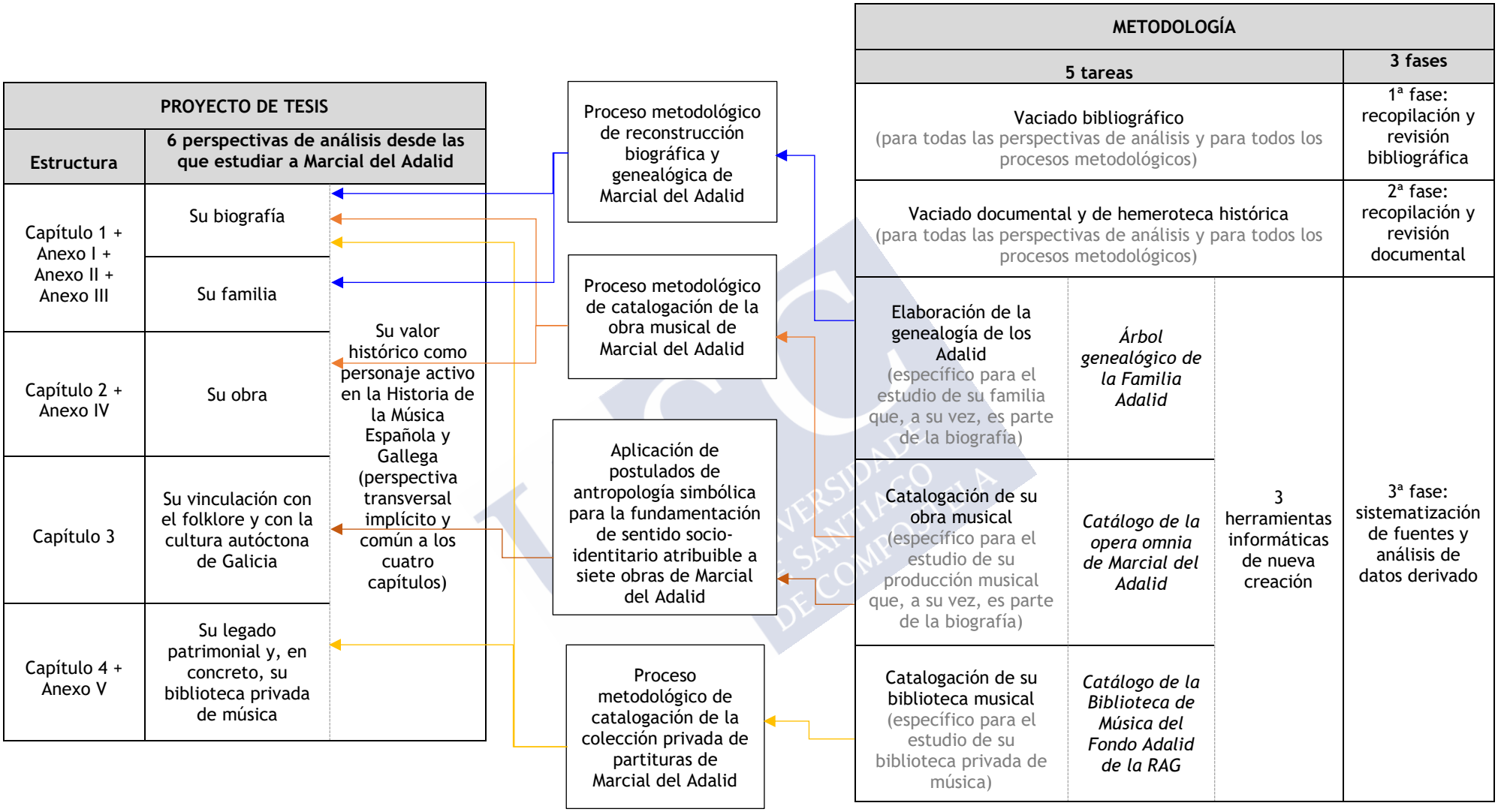
[7] Répertoire International des Sources Musicales (RISM): http://www.rism.info/home.html (fecha de última consulta: 27/12/2019).

[8] ATRIL. Catálogo de Obras Sinfónicas Españolas: http://atril.aedom.org/ (fecha de última consulta: 27/12/2019).

[9] En adición a todo lo anterior, hacemos constar las siguientes aclaraciones que también atañen a la metodología:

- Para mantener el discurso musicológico como hilo conductor imperante en toda la tesis doctoral, así como para no desviar el tema central de lectura de la figura de Marcial del Adalid, nos hemos visto en la necesidad de ubicar gran parte de la investigación realizada a anexos. Esta parte del trabajo tiene carácter "instrumental", en el sentido de que son herramientas de trabajo de creación propia que nos han permitido llevar a cabo la investigación, pero no por ello es aportación de valor secundario o menor, puesto que, sin su elaboración, la inferencia de datos y el trabajo en su conjunto no habría podido llevarse a cabo de igual modo.
- Bajo la misma premisa de no desviar la lectura principal del personaje central de la investigación, nos hemos decantado por un sistema de citas y notas a pie de página, que nos permite desarrollar el contenido argumental explicativo necesario y reflexionar sobre cuestiones relacionadas necesarias, sin interrumpir el hilo narrativo principal.
- La tesis doctoral se ha redactado atendiendo a las normas de citación Chicago, 17ª Edición (nota completa) y para lo cual se ha hecho uso del gestor bibliográfico *Zotero* (versión 5.0.87). The University of Chicago Press Editorial Staff, *The Chicago Manual of Style, 17th Edition. The essential guide for Writers, Editors, and Publishers* (Chicago: University of Chicago Press, 2017). Para más información: https://www.chicagomanualofstyle.org/home.html (fecha de última consulta: 14/06/2020).
- A las referencias de hemeroteca histórica que no disponen de título (como, por ejemplo, las notas breves en la sección crónica de sociedad o los anuncios de venta de partituras), se les ha otorgado un título descriptivo, en cuyo caso éste se designa entre corchetes para indicar que es adición propia.
- Las fuentes documentales se citan siguiendo el siguiente criterio: título del documento si lo tiene (por ejemplo, en el caso de manuscritos de obras literarias o partituras) o título otorgado al documento en catálogo por la institución que lo custodia, o en defecto de ambas, título asignado por nosotros (por ejemplo, en el caso de correspondencia sin catalogar); a continuación, fondo privado o institución que lo custodia, colección documental, si procede, y signatura correspondiente si consta. Las instituciones se han referenciado por su nombre oficial.

- La mayor parte de las fotografías mostradas en la tesis doctoral son de nuestra autoría. En especial, las fotografías del Pazo de Lóngora, del piano cuadrado William Rolfe y de la mayor parte de obras pictóricas que se muestran han sido tomadas durante la realización de este trabajo, habiéndose realizado visitas expresas para tal fin.
- Las imágenes de fuentes documentales e iconográficas pertenecientes a instituciones que hemos fotografiado personalmente -la mayor parte de las contenidas en la tesis-, previa autorización de la institución correspondiente, son citadas por documento, procedencia y signatura oficial, obviándose la autoría de la imagen.
- Las imágenes que han sido sometidas a montajes visuales son de elaboración propia. Todos los diagramas, cuadros y tablas de esta tesis son de elaboración propia.
- La transcripción de los documentos históricos utilizados está normalizada ortográficamente, pero se respetan denominaciones nominales y topónimos originales (por ejemplo, el uso del apellido Adaliz o Ladalid, en lugar de Adalid, o también La Coruña en vez del topónimo oficial actual de A Coruña). Las abreviaturas comunes -como por ejemplo, de Don y Doña- ha sido normalizadas en las transcripciones -en este caso, por D. y D.ª, respectivamente-, pero se han mantenido en la forma original decimonónica "Dn." En el caso de dedicatorias de partituras, títulos de transcripciones de obras donde se menciona al autor original y en nombres comerciales de empresas -como, por ejemplo, "Dn. Marcial Francisco del Adalid e hijos"-.
- Los topónimos referidos -que no sean transcripciones literales de documentos históricos- se rigen por lo exigido en la Ley 3/1983, de 15 de junio, de normalización lingüística, que en su artículo 10 establece que los topónimos de Galicia tendrán como única forma oficial la gallega. Para más información: https://toponimia.xunta.gal/es/toponimia/normativa (fecha de última consulta, 1/05/2020).
- Esta tesis se presenta, por normativa de la Universidad de Santiago de Compostela, en formato digital e impreso. En la versión impresa, los Anexos II, III, IV y V se presentan en un CD adjunto y tan solo el Anexo I se mantiene en papel por comodidad de lectura, por novedad de contenido histórico novelado complementario a la biografía de Marcial del Adalid. En la versión digital, la tesis está contenido en dos documentos en pdf -uno con el desarrollo teórico de la tesis y otro con los anexos I a V-; a mayores, las dos bases de datos (*Catálogo de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la Real Academia Galega* y *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid*) que acompañan la investigación se adjuntan en archivos independientes para su manejo en formato *Filemaker* y ambos pueden ser consultados seleccionando el usuario "invitado". Por si no se dispusiera del software requerido para consultar los catálogos, las dos bases de datos se adjuntan también en formato pdf.



Cuadro 1. Esquematización de la metodología diseñada para el estudio monográfico de Marcial del Adalid y Gurrea, atendiendo a estructura, perspectivas de análisis, tareas, fases y procesos metodológicos.

A continuación, procedemos a la descripción detallada de los cuatro procesos metodológicos llevados a cabo.

C.1. Metodología para la reconstrucción biográfica y genealógica de Marcial del Adalid

Hoy estamos en condiciones de afirmar que Marcial del Adalid es no solo figura ilustre de la Historia de la Música Gallega y también uno de los compositores más importantes del siglo XIX español, al lado de Eslava, Monasterio, Allú, Sarasate, Barbieri, Guelbenzu y tantos otros. Sin embargo, ha sido y sigue siendo un gran desconocido y es común a los textos biográficos sobre él, ya sean del siglo XIX o de tiempos actuales, reivindicar la dificultad de narrar la vida de este personaje, dada la ausencia de fuentes o datos a los que aferrarse.

No tendría por qué extrañar esta manifestación en un texto escrito por un investigador hoy, pues con el paso del tiempo, es común, y hasta inevitable, la pérdida de información e incluso la deformación de la realidad a consecuencia del cariño puesto en el recuerdo por biógrafos predecesores. Lo que sí sorprende verdaderamente es que esto mismo ya sucediese a los coetáneos que le rindieron homenaje incluso en vida del autor: en 1880, José Rodríguez Mourelo (1857-1932) –químico lucense y uno de los primeros en dejar sobre papel las memorias de Adalid- decía "no es posible, porque los datos faltan, hacer una biografía completa del célebre artista…"[10]. Incluso años más tarde, a final de centuria, el propio Felipe Pedrell (1841-1922) se amparaba en las palabras del anterior para comenzar la voz de su *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música…*[11]. Tiempo después, en 1904, llegaba el eco de lo mismo desde Cuba a través de la revista *Galicia*: "No se puede escribir una biografía cuando faltan datos, y nosotros no tenemos ninguno que nos permita biografiar a Marcial del Adalid"[12]. Quizá la clave del desconocimiento de detalles de la vida de este autor está en lo que apuntaba el 19 de enero de 1882 la gran Emilia Pardo Bazán (1851-1921) -amiga personal del matrimonio Adalid-, nada más comenzar su tributo póstumo: "Breves noticias biográficas cabe apuntar de Adalid. Por circunstancias propias a su carácter, vivió más en el hogar que en el mundo social y artístico"[13]; de esta misma teoría era Víctor María Vázquez, quien ya antes, en octubre de 1881, afirmaba que "allí, en aquel plácido y escondido retiro de Lóngora, como la luz de la luciérnaga, ardía ignorada la llama del genio"[14]. A pesar de esta dificultad añadida, es innegable que Marcial del Adalid fue personaje de actualidad en la crónica social de la época e incluso lo sigue siendo más de ciento treinta años después de su muerte y, por tanto, su vida merece ser contada.

[10] José Rodríguez Mourelo, «Marcial del Adalid. Apuntes críticos y biográficos», *La Ilustración Gallega y Asturiana. Revista decenal ilustrada*, 8 de diciembre de 1880, 3.

[11] Felipe Pedrell Sabaté, «Adalid y Gurrea (Marcial del)», en *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación* (Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós y Feliu, 1897), 7.

[12] «Marcial del Adalid», *Galicia. Revista Semanal Ilustrada*, 20 de marzo de 1904, 1-2.

[13] Emilia Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», *La Época. Periódico político diario*, 2 de marzo de 1882, 4.

[14] Pedrell Sabaté, «Adalid y Gurrea (Marcial del)», 10.

Cierto es que establecer el origen de la biografía como género es complejo y difuso, diluido y entremezclado entre la novela y la historia[15]; cierto es también que desde el siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, este género ha sido una de las principales formas de narrar la Historia de la Música, imperantemente de forma hagiográfica[16]. No pretendemos aquí abordar el origen de la biografía histórica y su evolución hasta llegar a su estado actual como género historiográfico, consolidado y con metodología propia, ni tampoco hacer una reflexión crítica sobre su presencia en Musicología, sino asentar el marco teórico en el que sustentar la biografía de Marcial del Adalid que se desarrolla en esta investigación, esperamos que acorde con las actuales tendencias en investigación imperantes en Historia y en Musicología.

Concebimos la acción de biografiar como el relato de la vida de un individuo y que puede y suele tener un discurso cronológico, planteado como una sucesión de acontecimientos dispuestos en un orden lógico. Pero, además, es contar una "doble vida" en la que se unen la historia personal del individuo y la historia social del contexto en el que se desenvuelve su vida; un relato en el que se relacionan los acontecimientos particulares del protagonista con los movimientos y hechos generales de la época; un discurso que explica las características que conforman una sociedad, una cultura y/o una política a través de la trayectoria vital de un determinado personaje. La biografía histórica es, en definitiva, el género historiográfico que permite insertar la historia individual en la historia general y ahondar en ambas a un mismo tiempo[17].

En este sentido, desde la perspectiva de las ciencias sociales se introducen en el discurso biográfico las dimensiones de tiempo (en su doble acepción de periodo y duración), proceso y contexto, fundamentales en cualquier estudio de la vida humana[18]. Así, el enfoque de la trayectoria vital ofrece una visión de conjunto, integradora, que vincula individuos (actores históricos) a su comportamiento colectivo (historia colectiva) como parte de un continuo constante de cambio[19] y, a su vez, supone recuperar "dimensiones sincrónicas fundamentales que aclaran y enriquecen una narración histórica diacrónica"[20]. Para lograr esto, X. R. Veiga Alonso establece la regla:

---

[15] Pedro Ruiz Torres, «Las repercusiones de los cambios culturales de la modernidad en el modo de pensar la biografía», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 93 "Los retos de la biografía" (2014): 19-46.

[16] Christopher Mark Wiley, «Re-writing composer's lives: critical historiography and musical biography» (Royal Holloway, University of London, 2008), 1-18.

[17] Yves Clot, «La otra ilusión biográfica», *Historia y Fuente Oral*, n.º 2. Memoria y Biografía (1989): 36-37; María Gloria Núñez Pérez, «La biografía en la actual historiografía contemporánea española», *Espacio, tiempo y forma*, Serie V - Historia Contemporánea, n.º 10 (1997): 432; François Dosse, *La apuesta biográfica: Escribir una vida*, trad. Inmaculada Miñana (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2007); José Luis Gómez Navarro, «En torno a la biografía histórica», *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales* 13 (2005): 19-20; David Nasaw, «Historians and Biography», *The American Historical Review* 114, n.º 3 (2009): 576-78; Andrea Reguera, «Los estudios biográficos y su capacidad de explicación histórica», *Avances del Censor* VII, n.º 7 (2010): 40 y 45.

[18] Chiara Saraceno, «La estructura temporal de las biografías», *Historia y Fuente Oral*, n.º 2. Memoria y Biografía (1989): 41-43; David I. Kertzer, «Generation as a Sociological Problem», *Annual Review of Sociology* 9 (1983): 125-49; Karl Mannheim, «El problema de las generaciones», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* 62 (1993): 193-242; Chris Gilleard, «Cohorts and Generations in the Study of Social Change», *Social Theory & Health* 2 (2004): 106-19.

[19] Tamara K. Hareven, «The Life Course and Aging in Historical Perspective», en *Life Course: Integrative Theories and Exemplary Populations*, ed. Kurt W. Back (Boulder: Westview Press, 1980), 7; Saraceno, «La estructura temporal de las biografías», 45-46; Nick Salvatore, «Biography and Social History: An Intimate Relationship», *Labour History*, n.º 87 (2004): 187-92.

[20] Franco Ferrarotti, «Breve nota sobre Historia, Biografia, Privacy», *Historia y Fuente Oral*, n.º 2. Memoria y Biografía (1989): 51-52.

> "evitar que el *árbol* (biografiado) nos impida ver el *bosque* (contexto general en el que se inscribe su actuación), pero también que ese bosque desdibuje por completo los perfiles del árbol. Al mismo tiempo, nuestra aproximación debe permitir que los *animales* (compañeros de reparto del personaje) que circulan raudos y veloces por este particular bosque resulten asimismo reflejados en la película biográfica. Esto, que en principio puede resultar superfluo, tiene una lectura realmente profunda y resume suficientemente los tres momentos a plasmar en un trabajo biográfico: el retrato del biografiado, su inserción en el contexto de la época (político, económico, social, cultural, ideológico) y la relación mantenida con los copartícipes de su actividad vital"[21].

A esto cabe añadir sobre el estilo narrativo que "un buen biógrafo tiene que tratar de ser lo más objetivo y distante posible, siempre tratando de comprender y entender las actuaciones del personaje, reduciendo juicios de valor y huyendo tanto de la proclividad como de la discrepancia hacia el personaje"[22].

La biografía histórica, entendida dentro de la historia narrativa y, a su vez, concebida como parte de la historia científica, debe aportar un mejor conocimiento del pasado histórico, con enfoque social y globalizador, desde una individualidad concreta. Es por ello que el fin último ha de ser lograr un enfoque que pase de lo particular a lo general, de lo específico a lo global, como resultado de la aplicación del análisis histórico a partir del estudio biográfico[23]. Tal y como asentó Isabel Burdiel, este género es "aquella forma de aproximación al pasado que -centrada en trayectorias individuales- asume como propios todos y cada uno de los problemas que plantea la historia como disciplina, agudizando la tensión analítica entre las partes y el todo, lo individual y lo colectivo, lo particular y lo general"[24]. Dado que un individuo no puede explicar por completo a un colectivo y éste tampoco puede explicar completamente a un individuo, la biografía histórica se convierte en el resultado de una tensión permanente entre la biografía y la historia, una interdependencia reciproca entre ambas[25].

Por otra parte, lo que hace interesante una biografía es que plantee uno o varios problemas interesantes a resolver y que justifiquen la singularidad de una vida individual, aunque es posible que no todos los problemas planteados durante la misma puedan ser resueltos, ni todas las hipótesis confirmadas o refutadas. Tal y como afirma Javier Marín:

> "la aporía de la biografía se reduce a la imposibilidad de mantener una unidad ideal entre vida y obra, y a la permanente tensión dialéctica entre los hechos 'externos' de la trayectoria de un compositor (reflejados en una constelación de tipologías documentales) y los hechos 'internos' que se pueden o no apreciar en la partitura (…). Las complejas relaciones de analogía y/o contexto, sujeto(s) y objeto se relacionan con debates de más amplio calado como el del propio concepto de obra musical y su autonomía con respecto a un contexto, una ideología o una estructura

[21] Xosé Ramón Veiga Alonso, «Individuo, sociedad e Historia. Reflexiones sobre el retorno de la biografía», *Studia Historica. Historia Contemporánea* 13 (1995): 142.

[22] Núñez Pérez, «La biografía en la actual historiografía contemporánea española», 426.

[23] Veiga Alonso, «Individuo, sociedad e Historia. Reflexiones sobre el retorno de la biografía», 132, 138, 141; Núñez Pérez, «La biografía en la actual historiografía contemporánea española», 419-39.

[24] Isabel Burdiel Bueno, «Presentación», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 93 "Los retos de la biografía" (2014): 13. De hecho, esta asunción ha sido objetivo global y premisa vertebradora en torno a la cual ha desarrollado sus investigaciones la Red Europea sobre Teoría y Práctica de la Biografía (RETPB), de la cual es líder esta autora (para más información: https://www.valencia.edu/retpb/index-es.html) (fecha de última consulta, 5/04/2020).

[25] Isabel Burdiel Bueno, «Historia política y biografía: más allá de las fronteras», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 93 "Los retos de la biografía" (2014): 68.

> social determinadas. Lo que resulta incuestionable es el papel capital de la biografía en la comprensión histórico-musical del biografiado y su sujeción, en tanto que construcción histórica, a la multiplicidad de interpretaciones que ostenta todo el relato"[26].

En este sentido son cuestiones que hacen interesante a Marcial del Adalid como personaje histórico a biografiar qué pasó con su legado que hoy lo hace disperso, desmembrado y difícil de rastrear; cuál pudo haber sido la sucesión de sus creaciones, pues en su mayoría carecen de fecha y firma por parte del autor (cuestión que tratamos de solventar mediante el catálogo); hasta qué punto su estilo musical es resultado de su nacimiento entre la burguesía española decimonónica y cómo esto se refleja en su especialización en la composición de repertorio de salón; cómo influyó la demanda de música doméstica por parte de la burguesía en su creación de obras de nivel amateur y medio con fines pedagógicos; el contexto cultural que le llevó a componer música de salón basada o inspirada en melodías gallegas autóctonas hasta el punto de convertirlo en pionero y creador de lo que hoy conocemos como "melodía gallega de salón"; etc. Estas y tantas otras cuestiones son incógnitas que rodean a Marcial del Adalid como personaje a estudiar a título particular -aunque no todas ellas tienen respuesta, en parte debido a la casi gran ausencia de fuentes primarias directas-, pero al mismo tiempo son también cuestiones sobre la historia social, cultural y musical decimonónica española.

Desde este enfoque "lo que interesa es el carácter abierto que el estudio de una trayectoria individual confiere a la historia, la forma en la que rescata la pluralidad del pasado y permite sondear las posibilidades y los límites de la acción individual a través, precisamente, del análisis cuidadoso de las condiciones en que ésta puede desarrollarse"[27]. Se reconstruye pues, en este trabajo, la vida de Marcial del Adalid, concibiendo a éste como personaje histórico y su vida desvelada como historia narrada sustentada sobre una sólida base de fuentes documentales, contextualizada en un periodo claramente delimitado y en entornos geográficos y socioculturales concretos; y también como una historia de interrelaciones personales entre personajes históricos principales y secundarios de singular relevancia. Una biografía histórica que, a fin de cuentas, contribuya a entender quién fue Marcial del Adalid y qué lo hace importante en el contexto de la Historia de la Música Española y de la Historia de la Música Gallega.

En este camino hacia la reconstrucción biográfica del maestro Adalid, la reconstrucción genealógica se volvió para nosotros una necesidad; es decir, desenmarañar la genealogía de su familia fue para nosotros parte del método para descubrir y contar su vida. Podría decirse que, para investigar un autor, hay dos vías para documentarse: del centro a la periferia (es decir, de Marcial del Adalid a coetáneos y personajes relacionados) o viceversa. En el caso de este músico no existe un legado documental unificado que permita ahondar en su vida y en su obra y, por tanto, fue un imperativo trabajar desde la segunda opción: conocer qué otros personajes interactuaron con Marcial del Adalid o en qué entornos se movió éste para así poder recuperar fuentes documentales desde las que conocer al personaje. Es precisamente en este punto de estudio donde se vuelve indispensable en este caso la reconstrucción genealógica: la búsqueda

[26] Javier Marín López, «Editorial: la biografía, o de las aporías de un género musicológico», *Revista de Musicología* XLII, n.º 1 (2019): 12. Esta misma idea, enfocada desde el ámbito de la Sociología y no concretamente como estudio del género biográfico, se defiende también en: María Pilar Alén Garabato, «La sociología y la música», *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología* 2, n.º 9 (Ejemplar dedicado a: VII Encuentro de Música Ibérica. Zaragoza, 16, 17 y 18 de abril de 1993) (1993): 178-79; Antonio Gallego Morell, «Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX», *Revista de Musicología* 14, n.º 1 (1991): 13-32.

[27] Burdiel Bueno, «Historia política y biografía: más allá de las fronteras», 63.

de coetáneos no se limita única y exclusivamente a conocer las relaciones y/o amistades sociales; personajes afines también son los familiares: quiénes constituyen la familia del músico, de ellos cuáles conforman el núcleo central y directo, quiénes fueron herederos, etc. Saber cómo era y a qué se dedicaba la familia de Marcial del Adalid permite conocer mejor su vida.

La reconstrucción genealógica es, en este caso, doblemente interesante: conocer la familia de Marcial del Adalid es conocer otros personajes históricos relevantes para la Historia Económica y Política de Galicia -como Francisco del Adalid y Loredo, Martín de Torres Moreno o Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano- y ha permitido, además, trazar la ascendencia noble de las familias Adalid y Torres hasta el siglo XVI, resultado de investigación novedoso e inédito. De este modo, la reconstrucción genealógica pasa de ser un mero elemento formal materializado en árboles genealógicos a una herramienta de análisis historiográfico del contexto directamente relacionado con el principal objeto de estudio[28]: en este caso el contexto histórico que rodea y condiciona la figura de Marcial del Adalid, de forma que nos permite una comprensión más profunda de éste.

La reconstrucción genealógica se justifica también por sí misma también al llevarla hasta líneas generacionales actuales de herederos vivos de la Familia Adalid. En el caso de Marcial del Adalid, su descendencia directa termina con su hija, María de los Dolores del Adalid (que falleció siendo viuda y sin hijos), por lo que conocer qué otras ramas de familiares y coetáneos fueron/son herederos como vía de acceso a nuevas fuentes de investigación cobra especial utilidad. Así, estas generaciones de descendientes vivos se extienden a través de sus primos, Marcial y Fernando de Torres Adalid, quienes disponen hoy día de tataranietos a los que llegaron cuadros, fotografías, correspondencia, partituras y otro tipo de documentos a los que hemos tenido acceso.

Desde el punto de vista tecnológico, como ya se ha indicado en la introducción a la metodología, la reconstrucción genealógica ha requerido del uso de un software específico: en este caso nos hemos decantado por el programa de acceso libre *Ancestris*. Sobre este soporte se ha introducido sistemáticamente cada uno de los personajes presentes en la documentación manejada, así como cada dato biográfico relevante de cada uno de ellos. El resultado final es un informe genealógico detallado de cada miembro de la familia y un exhaustivo árbol genealógico que relaciona 367 personas, que se corresponden con 256 familias, cronológicamente enmarcadas entre el siglo XVI y la actualidad; pero, dado que dicha reconstrucción genealógica excede los límites de esta investigación sobre Marcial del Adalid, ni el árbol, ni el informe genealógico completo se incluyen en esta tesis doctoral; sí se presentan, sin embargo, las principales generaciones de los Adalid que constituyen el núcleo familiar del compositor que estudiamos a lo largo del Capítulo 1 y en el Anexo I.

[28] Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, «¿Hacia una nueva ciencia genealógica? Reflexiones para una renovación en sus métodos y objetivos», *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, n.º 2 (1992): 177-78; 182-83; F. Borja de Aguinagalde Olaizola, *Guía para la reconstrucción de familias en Gipuzkoa (s. XV-XIX)* (San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa. Departamento de Cultura y Turismo, 1994), 17.

C.2. Metodología para la catalogación musicológica de la obra de Marcial del Adalid: diseño y construcción de un catálogo abierto[29]

Para la elaboración del catálogo de la obra de Marcial del Adalid hemos tomado como base la normativa y la metodología desarrollada por el *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM)[30], pues de la mano de esta institución se han sentado las bases para la catalogación con criterio musicológico de fuentes manuscritas e impresas; inicialmente de 1600 a 1850, y hoy día ya adaptadas incluso a la catalogación de la música contemporánea y a las necesidades tecnológicas de las instituciones que custodian colecciones musicales (concordancia con las normas ISBD[31], formato MARC21, etcétera). También se han tomado en cuenta las especificaciones sobre catalogación de música decimonónica expuestas en el manual *La música del siglo XIX. Una herramienta para la descripción bibliográfica*[32] y sobre documentación musical en la síntesis *Normas de descripción de fondos musicales*[33].

El objetivo perseguido con este catálogo ha sido doble: por una parte, que la herramienta final fuese funcional, es decir, que fuese útil para nuestra propia investigación y facilitarnos la comprensión de Marcial del Adalid mediante la sistematización de datos desprendidos de sus composiciones, y por otra, dar lugar a una herramienta investigacional nueva (no existía el catálogo de la obra de Adalid hasta la fecha) y que pudiese quedar a disposición de la comunidad investigadora. El *software* elegido para implementar este catálogo en base de datos ha sido *Filemaker*, interrelacionado a su vez con *Excel* para el análisis de datos.

La ficha de catalogación parte de la estándar propuesta por el RISM[34], pero se ha adaptado a las necesidades específicas de la tesis (lo que no impide su posterior volcado en la base central de la institución si así se desease). De forma más concreta, la ficha diseñada abarca 45 campos, de los cuales 37 son tomados del RISM y 8 son de adición y creación propia. El criterio tomado en cuenta para las modificaciones realizadas sobre prototipo de ficha de catalogación del RISM es la simplificación y funcionalidad de los datos recogidos, así como la condensación de la mayor cantidad de información de la forma más esquemática y sistematizada posible. Estos 45 campos se distribuyen en 5 secciones a lo largo de la plantilla: 1ª) un encabezamiento con el número de catalogación que le hemos asignado; 2ª) los campos permiten identificar la pieza y

[29] Proyecto validado en el Registro de la Propiedad Intelectual con n.º de solicitud SC-193-2020 y SC-194-2020, pendiente de asignación de nos. de asiento registrales. El resultado final de este catálogo se ofrece en el Anexo IV y el análisis de la información obtenida se expone específicamente en el Capítulo 2 y se incorporan también datos resultantes a la biografía del autor, desarrollada en el Capítulo 1.

[30] José V. González-Valle et al., *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. RISM-España* (Madrid: Arco Libros, 1996). Para más información, se remite a la página principal del RISM: http://www.rism.info/en/home.html (fecha de última consulta, 5/04/2020).

[31] La ISBD (*International Standard Bibliographic Description*) –Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada)- es la normativa internacional publicada por la IFLA (*International Federation of Library Associations and Institutions*) que especifica los requisitos básicos para la descripción e identificación de recursos bibliográficos más comunes. Elena Escolano Rodríguez, trad., *ISBD. Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada. Edición Consolidada*, vol. 44, IFLA Series on Bibliographic Control (Madrid: International Federation of Library Associations and Institutions, 2011). Para más información, consultar los siguientes enlaces: http://www.bne.es/es/Inicio/Perfiles/Bibliotecarios/Procesos-tecnicos/NormasInternacionales/ISBD/ ; https://www.ifla.org/files/assets/hq/publications/series/44-es.pdf (fecha de última consulta, 5/04/2020).

[32] Nieves Iglesias Martínez y Isabel Lozano Martínez, *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*, Biblioteca Nacional de Madrid (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2008).

[33] María del Rosario Montero García, «La documentación musical: fuentes para su estudio», en *El archivo de los sonidos.: la gestión de fondos musicales*, Estudios Profesionales 2 (Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008), 91-122.

[34] González-Valle et al., *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. RISM-España*, 82-84.

conocer su estado actual; 3ª) la información editorial, la datación de la obra y las correspondientes fuentes bibliográficas y documentales empleadas para ello; 4ª) la descripción de los elementos musicales de la obra; y 5ª) los campos que permiten la localización de los ejemplares empleados durante la elaboración del catálogo (instituciones y signaturas) y un apartado de observaciones para puntualizaciones que no se pudieron especificar en otros campos. Se especifican en los párrafos siguientes los 45 campos que constituyen la ficha de catalogación diseñada:

Dado que el catálogo es íntegramente de la obra de Marcial del Adalid, hemos limitado el nombre del autor a su versión normalizada (campo 050 del RISM), prescindiendo de los posibles nombres alternativos (060 y 070) o de los nombres de otros autores a los que remite la obra (082), puesto que esta casuística no se produce. No se reflejan, en ningún caso, nombres de arreglistas (440), ni de coautores (450), ni de otros autores a los que remita la composición (082), pues no los hay.

En cuanto al título, hemos suprimido el título uniforme (100 y 150), pues a efectos de este trabajo, todas las obras se identifican claramente por el título propio (320). Debajo, incorporamos campo de las dedicatorias (480); en él especificamos el texto literal, que figura generalmente en la portada de las obras, y también hemos recopilado las dedicatorias manuscritas que pudiera presentar el ejemplar concreto; en este caso, de haber más de un ejemplar de la pieza, se indica el documento concreto que la tiene para evitar confusiones. También hemos incorporado a este campo los datos del dedicando (nombre y cronología) en los casos posibles.

No podía omitirse la especificación del número de *opus* (240), pues ya se ha hecho constar que la casuística al respecto en la obra de Adalid es variada. A este campo añadimos uno propio de número de melodía; en él se especificará el número y versión de las 134 melodías especificadas[35]. También especificamos si la obra fue editada en los siglos XIX o XX o si, por el contrario, permanece inédita; también si el manuscrito está localizado o perdido.

Eran características de la música romántica las colecciones de varias piezas; por ello, se incluye en la ficha la especificación del número de piezas que integran la obra (090) y las composiciones individuales que la componen (500). A mayores de la ficha correspondiente de la colección, se catalogará individualmente cada pieza integrante, especificando el título individual de cada una de ellas en un campo específico (510).

Y puesto que hay obras que se encuentran inconclusas y otras que son meros borradores o bocetos de manuscritos definitivos posteriores, hemos considerado de gran utilidad reflejar el estado de "fragmento" o "esbozo" respectivamente (110) y el número de páginas (620) de la obra o fragmento del que disponemos. No mostramos, sin embargo, el número de ejemplares que se conservan de la misma (610), dado que el catálogo no recoge el fondo musical de una única institución, sino que el corpus de Adalid responde a recopilación de obras en diversas entidades.

En cuanto a las dataciones y datos de la edición, hemos recopilado un conjunto de campos que revelan cuándo y dónde fue compuesta y estrenada la obra y cuándo, dónde y por quiénes fue editada/impresa (se recopilan datos editoriales de ediciones que consideramos históricas,

[35] En el Anexo IV.1 se pone a disposición un inventario completo de la producción de Marcial del Adalid; en el Anexo IV.2 se especifican los manuscritos de melodías consultados en esta investigación; y en el Anexo IV.3 se ofrece un cuadro comparativo de todas las melodías localizadas, en la que se especifican las 134 melodías para voz y piano mencionadas.

hasta comienzos del siglo XX; se excluyen datos editoriales de ediciones modernas); los campos son los siguientes: fecha y lugar de composición de la obra (942), fecha y lugar de estreno (944); también nombre del editor (956), fecha de edición (948) y dirección postal (957), nombre y dirección del impresor (958) y número de plancha (960). A mayores, dada la complejidad del proceso de datación, hemos creado el campo "Fuentes de datación", que equivale al de "Bibliografía" de las normas RISM (974), pero que incluye fuentes documentales y musicales, no solo bibliográficas. A este respecto, las partituras han sido citadas simplemente mediante la institución y la signatura; las fuentes documentales históricas, introducidas con título, institución y signatura; la prensa histórica, con título de artículo si consta o, en su defecto, del título del periódico, acompañado del autor si figurase y la fecha de publicación; las referencias bibliográficas, citadas mediante autor, año de publicación y página.

Respecto de los campos que contribuyen a la descripción propiamente musical de la obra, hemos recogido la forma musical tal y como figura en el documento original (130), la tonalidad (260), la plantilla instrumental de cada obra (720), los instrumentos solistas (848) y de teclado (862) que intervienen, los solistas vocales (832) y la distribución de los coros (836) –si hubiere- y se especifica si falta alguna voz (740). También hemos localizado el caso de tres obras orquestales que presentan reducción para piano, por lo que hemos incluido campos que ilustren al respecto (630, para el número de reducciones, y 650, para indicar las páginas de la reducción). Mostramos también el *íncipit* musical (826), acompañado de tonalidad (822), tempo (807) y compás (823) y hemos añadido un campo de indicación metronómica, pues es frecuente en los manuscritos de Adalid. Si procede, se muestra también el *íncipit* literario (810) en los casos de melodías para canto y piano, motetes u obras orquestales con participación vocal. En relación con éste, se ha creado también el campo "idioma de texto" para indicar la lengua en la que están escritos los versos sobre los que se construye la obra. En el caso de las melodías para canto y piano, recogemos también los datos del autor literario (420).

Mención especial merece la inclusión de la imagen de marcas de agua o filigranas si figuran (760) y la transcripción del texto que contiene. En el caso de las normas RISM, se emplea indistintamente este campo para las filigranas y las marcas de agua, aunque no sean exactamente lo mismo[36]. Recogemos esta información no solo como fuente de datación e identificación de obras musicales[37], sino también con el fin de que este trabajo pueda ser de utilidad para investigaciones específicas sobre papelería, incluso en el ámbito de la Musicología.

[36] Es necesario aclarar que, por cuestiones de espacio, en la ficha de catalogación hemos resumido la denominación de este campo como "Filigranas", aunque implícitamente dé cabida también a la catalogación de marcas de agua. "Concretamente, la marca de agua sería la huella que queda en el papel, a través de la cual podemos ver pasar la luz (…), mientras que la filigrana sería el pedazo de alambre trabajado que se coloca durante el proceso de fabricación del papel, con vistas a que deje impresa la silueta traslúcida deseada". Antonio Ezquerro Esteban, «El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad», *Anuario musical. Revista de Musicología del CSIC*, n.º 55 (2000): 20. Definición previamente acuñada en estudios anteriores, como por ejemplo en José Sánchez Real, «Las filigranas del papel», *Ligarzas* Nº4 (1972): 261.

Con la fabricación industrial de papel, las filigranas pasaron a estamparse con rodillos cilíndricos. Peter Rückert, Carmen Pérez García, y Emanuel Wenger, eds., *Cabeza de Buey y Sirena. La Historia del Papel y las Filigranas desde el Medievo hasta la Modernidad* (Stuttgart-Valencia-Viena: Landesarchiv Baden-Württemberg y Hauptstaatsarchiv, 2011), 45-46.

[37] Rückert, Pérez García, y Wenger, *Cabeza de Buey y Sirena. La Historia del Papel y las Filigranas desde el Medievo hasta la Modernidad*, 64.

No recabamos en este caso los nombres de otras personalidades (490) o de los intérpretes (460) porque, en general y salvo constadas excepciones -que ya se harán constar a lo largo del desarrollo de esta tesis-, no figura esta información. Por otra parte, como no existe un catálogo de la obra de este autor previo al que hemos realizado, tampoco incluimos los campos al respecto (200, 210 y 220). Omitimos también la aclaración de si se trata de un documento autógrafo original (520), el nombre del copista (560) y la datación de la copia (540), pues en el caso de la obra de Adalid, aparentemente todos los manuscritos parecen escritos por la misma persona y suelen presentar la firma autógrafa del autor; así mismo, tenemos constancia de que en ocasiones hacía uso de un copista[38], pero no figura en ninguna de sus partituras el nombre de éste, la firma, ni la fecha de la copia (es decir, no disponemos de datos catalogables relacionados con el o los posibles copistas).

Para la perfecta localización de los diversos ejemplares de las obras de este compositor, hemos incluido la ubicación y el nombre de la biblioteca o archivo consultado en siglas (982) y la signatura correspondiente (984); en caso de haber un ejemplar en más de una institución, se incluirán todas. Acompañamos este campo de uno de contenido libre, a modo de notas u observaciones, para exponer aquella información puntual necesaria que no tuviese cabida en ninguno de los campos anteriores (962).

Por último, hay que destacar el campo "número de catálogo". Toda ficha irá encabezada en un campo resaltado en el que se indica el número de catalogación que hemos atribuido a cada obra y que responde a criterio temático. La idea de organizar la obra de Adalid se vuelve difícil por el dinamismo y la diversidad a la que nos enfrentamos y también por la inexactitud o carencia de datos para la datación y organización de las obras. Es por ello que, en lugar de basarnos en un criterio cronológico (inadecuado por la irregularidad en la presencia de fechas en los manuscritos) o de opus (como se verá, existe una gran complejidad de opus en la obra de este autor), nos hemos decantado por un sistema que permita organizar la obra de Adalid en dos categorías principales -música vocal o instrumental-, con sus respectivas subtipologías, establecidas atendiendo a la instrumentación o al género al que pertenece cada obra.

Para abordar la numeración de las obras del catálogo, nos hemos basado en el Sistema de Clasificación Decimal de Dewey (CDD)[39], que permite ampliar infinitamente las subdivisiones de clasificación. Este sistema es característico del campo de la Biblioteconomía y es aplicado en Musicología y Etnomusicología como, por ejemplo, en el Sistema de Clasificación Organológico Hornbostel-Sachs[40]. En este caso concreto de la catalogación de la producción musical de Adalid, se otorga un número a cada tipo de obra: 1) para música vocal y 2) para música instrumental. A partir de ahí se construye un modelo jerárquico con todos los subniveles que se deseen; por ejemplo, en el caso de la música vocal, tendríamos 3 categorías de segundo sumario (voz acompañada, motetes y género dramático) y categorías de tercer sumario dentro de cada uno de los anteriores (por ejemplo, zarzuela y ópera dentro de género dramático). Por último, cuando una obra está integrada por varias piezas o movimientos, incorporamos a la numeración una letra. Atendiendo a lo anterior, las categorías resultantes son:

[38] Correspondencia de Marcial del Adalid a Canuto Berea [FCB-BDPC, (Caja 30)].

[39] Online Computer Library Center (OCLC), *Summaries. Dewey Decimal Classification* (Dublin, Ohio, 2003); Joan S. Mitchell y Diane Vizine-Goetz, «The Dewey Decimal Classification», en *Encyclopedia of Library and Information Science, Third Edition.*, ed. Marcia J. Bates y Mary Niles Maack (Boca Ratón: CRC Press, 2009).

[40] José Pérez de Arce y Francisca Gili, «Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana», *Revista Musical Chilena* Año LXVII, enero-junio, Nº 219 (2013): 42-80.

MÚSICA VOCAL
- Voz acompañada (melodía)
- Motete
  - Voz solista con acompañamiento de teclado
  - Cuarteto vocal con acompañamiento de teclado
- Género dramático
  - Zarzuela
  - Ópera

MÚSICA INSTRUMENTAL
- Orquestal
  - Valses para orquesta
  - Marchas para orquesta
  - Miscelánea
- Cámara
  - Dúo (Violín y piano)
  - Trío (Violín, violonchelo y piano)
  - Cuarteto (de cuerda)
- Piano
  - Piano a cuatro manos
  - Piano solo

El sistema de catalogación por tipología y en base al CDD cumple nuestro objetivo de catálogo abierto y flexible. Permite la incorporación permanente de partituras (es decir, en cualquier momento si aparecen más obras de Adalid) y la exclusión si es necesaria (retirar una obra de catálogo si se descubre que no es de Adalid). También y a diferencia de los catálogos cronológicos, permite la re-datación de las obras si fuera necesario, sin suponer un problema con la numeración[41]. Así, el sistema CDD que hemos aplicado a nuestro catálogo permite permanentemente: 1) la incorporación de obras totalmente nuevas; 2) la adición de manuscritos perdidos si se diese la ocasión; 3) la modificación en cualquier momento de fechas en caso de encontrar nueva documentación en la que apoyarse sin que altere la ordenación y numeración

[41] En un catálogo de criterio cronológico, al otorgar numeración correlativa, no es posible añadir a posteriori nuevas obras sin alterar la numeración. Es decir, si apareciese obras de Adalid perdidas, como *Souvenir. Vals brillante* y quisiésemos incorporarlas a un catálogo cronológico de numeración correlativa, nos veríamos obligados a duplicar la numeración y complementarla con letras; por ejemplo, si en el catálogo hubiésemos otorgado el número TM.23 a una obra de 1841 y TM.24 a la siguiente obra cronológicamente, imaginemos de 1843, para incorporar una obra intermedia compuesta en 1862 tendría que reutilizar un número de catálogo ya empleado complementado con una letra; tipo TM.23a.

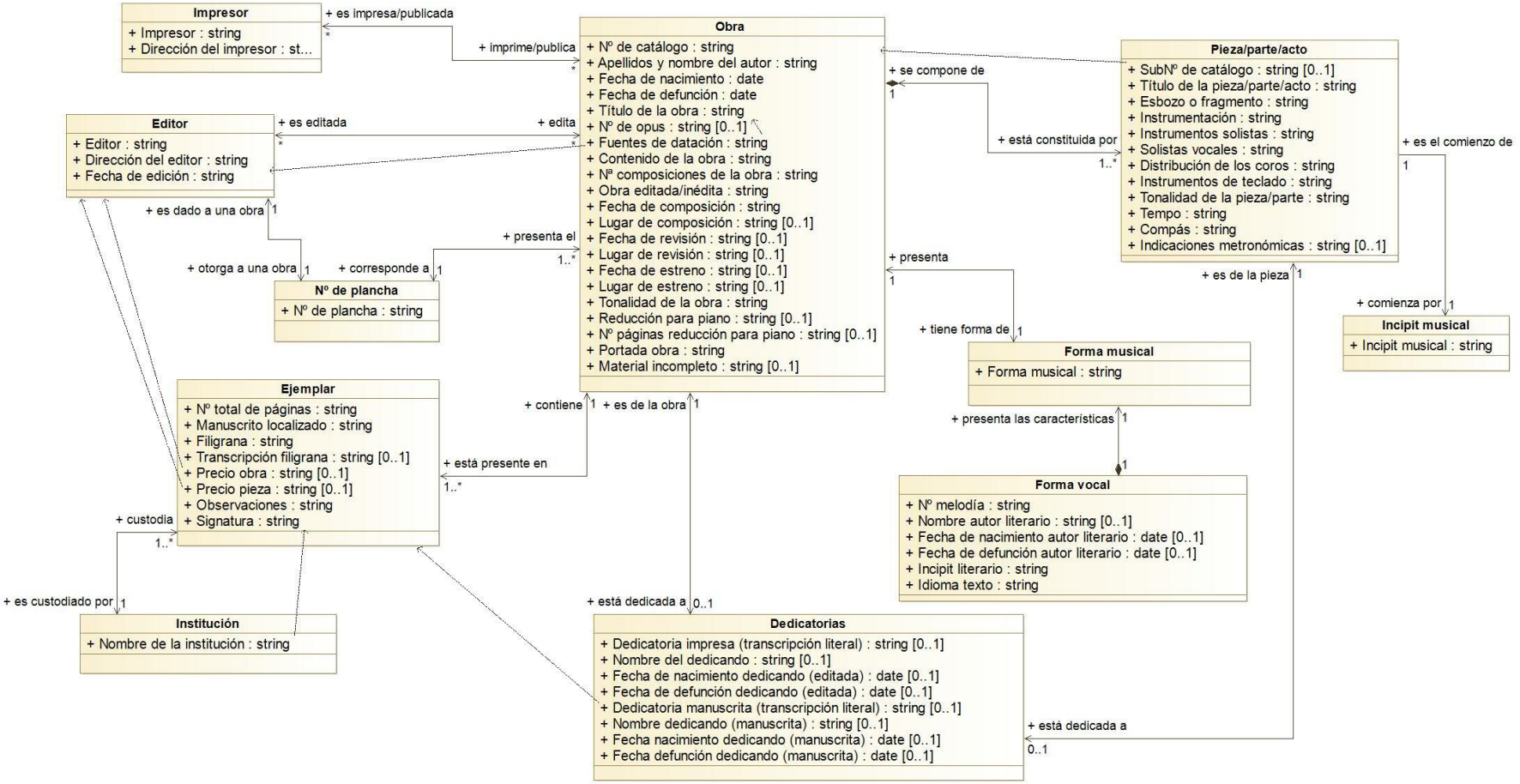
En adición, el sistema de catalogación cronológica ofrece otro problema y es que, si se quiere cambiar la fecha de una obra, el número de catálogo que se le ha otorgado previamente ya no corresponderá al lugar que ocupa. De nuevo ejemplificamos: si una obra está fechada en 1855 y ocupa la posición TM.15 y descubrimos que es de 1840, habría que adelantarla en su posición en catálogo y le correspondería un número más bajo, pero ya no sería posible modificarlo porque cualquier otra numeración anterior ya habría sido asignada a otra pieza y, por tanto, de nuevo necesitaría repetir números de catálogo complementados con letras.

Ambos casos suponen adiciones de apéndices y complementar la numeración en reediciones posteriores de los catálogos oficiales. Véase el caso de Bach, Haydn, etc.

del propio catálogo (re-datación); 4) la asignación o cambio de números de opus, sin afectar al orden y numeración del propio catálogo; y 5) la creación de nuevas subcategorías.

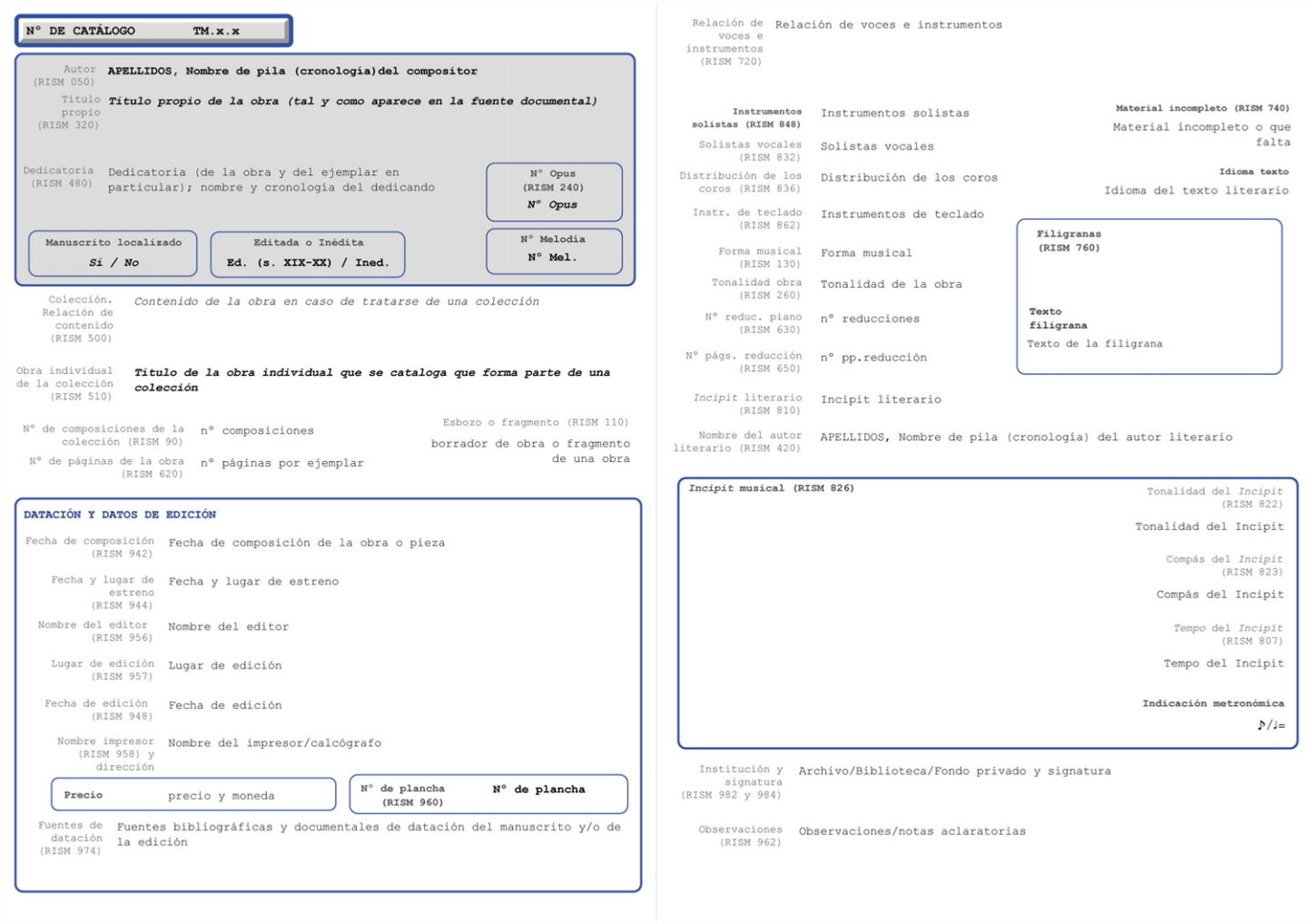
El catálogo configurado con estos 45 campos en base de datos permite la inferencia de información y hace posible responder a multitud de preguntas sobre el repertorio: qué obras compuso Adalid; qué piezas o partes conforman una determinada obra; qué obras presentan opus y cuáles carecen de él; quiénes son los dedicandos oficiales de las obras de Adalid o cuántas obras dedica a una misma persona; qué partituras están editadas y cuáles permanecen inéditas; de qué obras se conserva el manuscrito original y de cuáles no; si una obras se conserva completa o parcialmente; cuándo y dónde se compone una determinada obra o dónde se estrenó y por quién; cuándo y por quién fue editada y qué número de plancha le corresponde; a qué precio fue comercializada determinada obra en función del editor responsable; qué impresores trabajaron su obra; qué repertorio hay compuesto para un determinado instrumento o plantilla instrumental; si las obras orquestales presentan versión en reducción para piano; es posible también aislar particellas de partituras orquestales; filtrar repertorio por género; obtener la información de las filigranas y marcas de agua; saber cuál es el íncipit musical y/o literario de una determinada obra, etc. Es más, la base de datos permite búsquedas más complejas, a partir del cruce de varios datos o conceptos, como, por ejemplo, qué obras y cuántas compuso Adalid de un determinado género musical o para un determinado instrumento; qué obras compuso para determinada tonalidad y *tempo*; qué obras fueron publicadas por determinado editor en un determinado marco cronológico…[42]. Es decir, la base de datos va más allá de una mera descripción bibliográfica y musicográfica de las obras compuestas por Marcial del Adalid y permite la inferencia e interrelación compleja de información, tal y como se muestra en el siguiente diagrama:

[42] Como se ha indicado anteriormente, el *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid* ha sido realizado mediante software *Filemaker*, complementado con *Excel* para el análisis y cuantificación de datos. Recientemente, hemos tenido acceso a formación en el CESGA (diciembre de 2019) del software *SQLite*, específico para diseño y programación a medida de bases de datos, que permitiría la catalogación y análisis de datos mediante un único programa, así como búsquedas más complejas mediante cruce de más variables. Por cuestiones de tiempo y también de facilidad de manejo del software, mantenemos dentro de esta tesis doctoral la versión en *Filemaker*, aunque no descartamos su adaptación a *SQLite* de cara a un futuro próximo.



Cuadro 2. Diagrama de la base de datos *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid* [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

En base a lo anterior, la ficha de catalogación diseñada para la catalogación musicológica de la obra de Marcial del Adalid es la siguiente:



Cuadro 3. Modelo de ficha diseñada para el *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid* [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

C.3. Metodología para la catalogación documental de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG[43]

El segundo catálogo creado que acompañada también a esta tesis doctoral es específico de la biblioteca privada de música que perteneció a la Familia Adalid. Por tanto, el objetivo principal de este segundo catálogo es registrar el repertorio de dicha colección de partituras y, fundamentalmente, hacer funcional la herramienta final. Es decir, se trata de crear, en primer lugar, un material nuevo y original, que permita que cualquier usuario -ya sea músico, investigador, o el propio personal técnico de la RAG- pueda conocer y localizar cualquier obra musical integrada en un volumen concreto que pertenezca a la Biblioteca de Música del Fondo Adalid (BMFA); esto responde a la nueva esencia que está tomando la catalogación musical actualmente: proporcionar una accesibilidad a las fuentes ágil y eficaz acorde a los nuevos tiempos de la "era digital"[44]. En segundo lugar, se pretende que el catálogo sea de utilidad para musicólogos, músicos e investigadores interesados en conocer, interpretar y/o trabajar sobre las partituras que en este fondo se conservan, para lo cual ha sido necesario recabar información de interés para los sectores de la Archivística, de la Biblioteconomía, de la Musicología y también para la interpretación musical. Y, en tercer lugar, se ha buscado que los datos recogidos sean de utilidad para elaboraciones de posteriores trabajos que exijan criterios específicos de catalogación -por ejemplo, el volcado en *Galiciana* desde la RAG o en el catálogo central online del RISM-; para ello, los campos elegidos responden nuevamente a una síntesis de los criterios de las normas RISM[45], ISBD[46], formato Marc21[47] y también hemos tomado en consideración las

[43] La catalogación de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid es el resultado del resultado del proyecto de investigación titulado *Hacia la catalogación musicológica de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la Real Academia Galega*, financiado mediante una "Beca de Investigación en Artes y Humanidades 2017" concedida en convocatoria pública por la Diputación de A Coruña [Convocatoria de becas de investigación para el año 2017 de la Diputación Provincial de A Coruña; Servicio de Acción Social, Cultural y Deportes; Sección de Educación, Cultura y Deportes (B.O.P. n.º 58, de lunes 27 de marzo de 2017, P.P.8916/2017); Resolución por la que se aprueba la concesión definitiva de las bolsas de investigación 2017, Área de Artes y Humanidades durante el año 2017, de 4 de octubre de 2017 (Referencia BINV-AH/2017, Expediente 2017000006039)]. El resultado final de este proyecto de investigación se materializa en la memoria *La Biblioteca de Música del Fondo Adalid. Estudio y Catálogo de un patrimonio bibliográfico musical gallego único custodiado por la Real Academia Galega*, entregada a la Diputación de A Coruña en octubre de 2018 (proyecto validado por el Registro de la Propiedad Intelectual con números de asientos registrales 03/2018/1444 y 03/2018/1445). El resultado final de este catálogo, incluyendo el correspondiente análisis de información, se ofrece en el Capítulo 4, epígrafe 4.2 y en el Anexo V.

[44] Antonio Ezquerro Esteban, «Los nuevos retos de la catalogación y estudio crítico de fuentes musicales en el entorno español RISM (Répertoire International des Sources Musicales)», en *La gestión de patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro. Actas del Simposio*, Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM. (Madrid, 2014), 51-52; Cristina Martí-Martínez, *Documentación musical* (Barcelona: Editorial UOC, 2020).

[45] González-Valle et al., *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. RISM-España*. Enlace a la página principal del RISM: http://www.rism.info/en/home.html (fecha de última consulta, 8/04/2020).

[46] La ISBD (*International Standard Bibliographic Description*) –Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada)- es la normativa internacional publicada por la IFLA (*International Federation of Library Associations and Institutions*) que especifica los requisitos básicos para la descripción e identificación de recursos bibliográficos más comunes. Para más información, consultar los siguientes enlaces: http://www.bne.es/es/Inicio/Perfiles/Bibliotecarios/Procesos-tecnicos/NormasInternacionales/ISBD/ ; https://www.ifla.org/files/assets/hq/publications/series/44-es.pdf (fecha de última consulta, 8/04/2020).

[47] Gosálvez Lara, «El patrimonio musical y las nuevas tecnologías de la información en la Biblioteca Nacional de España (BNE)», 4.

publicaciones monográficas *La música del siglo XIX. Una herramienta para la descripción bibliográfica* y *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*[48].

La primera cuestión que se ha tomado en cuenta para diseñar el catálogo de la BMFA es la facilidad de localización dentro de la RAG de todos los documentos que la integran. Como norma general, todo material manuscrito se encuentra en el Archivo y todo material editado está en la Biblioteca, pero en este fondo en concreto, las partituras editadas encuadernadas se encuentran divididas en dos secciones: los volúmenes gruesos se ubican en el interior de un armario de madera con vitrinas que preside la "sala de lectura" de la Biblioteca y los documentos restantes (generalmente, cuadernillos de papel fino) se encuentran conservados en cajas que garantizan su mejor conservación y ordenadas en una estantería en el despacho contiguo a la sala de lectura, donde se ubica el personal técnico y la Dirección de la Biblioteca de la RAG. Por tanto, la ficha de descripción bibliográfica presenta un campo específico de "localización" del documento.

El segundo criterio de catalogación empleado fue la facilidad de lectura: el catálogo no emplea lenguajes o abreviaturas específicas de catalogación, por lo que no se requiere que el usuario que lo maneje disponga de conocimientos previos de determinada normativa. Es excepción de esta norma el uso de abreviaturas comúnmente conocidas como, por ejemplo, "p." o "pp." para indicar la numeración de páginas, y las abreviaturas estipuladas para las signaturas, que serán explicadas posteriormente.

Y el tercer criterio tomado en consideración para el diseño del catálogo es la morfología física de los documentos que integran el fondo. En base a éste, establecemos cuatro tipos de documentos a catalogar:

- Existen un conjunto de volúmenes que fueron encuadernados entre 1826 y 1827 que contienen mayoritariamente obras de cámara o sinfónicas de diversos autores. Dado el tipo de repertorio y las prácticas musicales de la época, las obras no están completas en cada volumen (es decir, un libro no contiene las cuatro partes instrumentales de un cuarteto, o las cinco de un quinteto), sino que un volumen está constituido por todas las particellas para un mismo instrumento de varias obras de cámara (por ejemplo, un libro constituido por las particellas de violín de varias obras de cámara). Es decir, en la época la encuadernación de obras se hacía por instrumento, no por obra o autor, de tal forma que se garantizase que cada instrumentista pudiese disponer del conjunto de partituras que le correspondían para interpretar ese repertorio concreto. Por tanto, la totalidad de partes de una obra de cámara no se encuentra en un mismo libro, sino en un juego de varios libros. Así, por ejemplo, lo cuartetos de cuerda se encuentran distribuidos en cuatro volúmenes; el primero con las particellas del violín I, el segundo libro con las particellas del violín II, el tercero con las de viola y el cuarto con las de violonchelo.
- Hay un segundo tipo de libros más sencillos, monográficos; es decir, libros que contienen una única obra de un autor (por ejemplo, la reducción para voz y piano de una ópera), un conjunto de piezas de un mismo género pero de un mismo autor (por ejemplo, melodías para canto y piano de un autor o varias sonatas para piano de un mismo compositor), o un conjunto de piezas de diversos autores, pero pertenecientes a un mismo género (por ejemplo una colección de música de salón para piano, un conjunto

[48] Iglesias Martínez y Lozano Martínez, *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*; Pedro José Gómez González et al., *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*, Estudios Profesionales 2 (Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008).

de piezas para voz y piano, etcétera). A este grupo pertenecen también los libros teóricos sobre música (tratados de instrumentación, tratados de armonía, libros de historia de la música, etcétera).

- El tercer caso lo constituyen los cuadernillos sueltos que contienen una obra en concreto o varias piezas relacionadas (menos de diez), generalmente de un mismo autor.
- Y el último tipo de documento lo forman las obras manuscritas que, a su vez, presenta una gran diversidad de formatos y características físicas (tanto folios sueltos con esbozos de partituras, como libros enteros manuscritos).

Atendiendo a esta variedad de documentos, la ficha de descripción bibliográfica presentará una serie de campos que vienen condicionados por la morfología física de estos, tales como el formato, la correlación de volúmenes que forman un juego, la instrumentación de la obra y la parte vocal o instrumental de la partitura que se cataloga, la paginación, si el documento es editado o manuscrito, etc.

En función de estos tres criterios, esta base de datos es un banco de información ordenada y descriptiva de los libros y documentos interrelacionados que integran BMFA de la RAG a modo de catálogo [49] bibliográfico-documental (no musicográfico, pues no contiene datos específicamente musicales). La propuesta de catálogo va más allá de un mero listado, inventario o relación de obras, pudiendo considerarse incluso como "prontuario", en sus acepciones de "colección de datos, fórmulas, tablas, etc. de alguna ciencia, fácilmente manejable para poder hallarlos con prontitud"[50] o "resumen o breve anotación de varias cosas a fin de tenerlas presentes cuando se necesiten"[51]. E igual que en el caso anterior, el *software* elegido para implementar este catálogo en base de datos ha sido *Filemaker*, interrelacionado a su vez con *Excel* para el análisis de datos[52].

La utilidad del catálogo de la BMFA va más allá del uso práctico en sala en la RAG. Para beneficio de la institución, detalla también el estado de conservación de cada uno de los documentos que la integran, lo que abre una puerta a la reflexión sobre posibles necesidades de conservación y restauración y a la prevención de situaciones futuras. De cara a un público general, la base de datos puede ser empleada como herramienta de investigación para otros autores que indaguen en temas tangentes, como por ejemplo el estado del comercio editorial musical o la industria de la encuadernación. En lo concerniente al ámbito de la gestión cultural, de la programación musical y de la investigación musicológica, este catálogo facilita el acceso a un repertorio que ahora puede ser recuperado, investigado, interpretado en concierto o expuesto. Y lo más importante para nosotros, en lo que atañe a la investigación sobre Marcial del Adalid, la inferencia de los datos resultantes de la base de datos nos permite conocer a qué música tuvo acceso Marcial del Adalid a lo largo de su vida y no solo él, sino a cuatro generaciones de la Familia Adalid; y es precisamente el hecho de que el catálogo de la BMFA reporta datos específicos para esta investigación que de otro modo no hubieran sido adquiridos, lo que le otorga valor musicológico.

---

[49] «Catalogar», en *Diccionario Esencial de la Lengua Española* (Madrid: Santillana, 1991), 206.

[50] *Diccionario de la Lengua Española. Tomo II (h-z)*, 21ª, vol. Tomo II (Madrid: Espasa Calpe, 1992), 858.

[51] María Juana Moliner Ruiz, *Diccionario de uso del español (H-Z)*, vol. Tomo II (H-Z) (Madrid: Gredos, 1981), 1677.

[52] Igual que se indicó en el epígrafe anterior con respecto al *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid*, el *Catálogo de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG* también ha sido realizado mediante software *Filemaker*, complementado con *Excel* para el análisis y cuantificación de datos. Del mismo modo, no descartamos su adaptación a software *SQLite* de cara a un futuro próximo.

La ficha de descripción bibliográfica diseñada contiene 8 categorías o rangos de información, que a su vez se desglosan en 23 campos de información:

CATEGORÍA	CAMPOS QUE INTEGRA
n.º de registro	**n.º de registro** identificativo otorgado a cada obra (como un DNI).
Autoría	Nombre completo y cronología del/de los **autor/autores**
	Dedicatoria
Título	**Título** de la obra y, en caso necesario, título de la pieza/escena/aria/movimiento.
Datos de edición y comercialización	n.º de plancha
	Precio de venta de la obra y/o de la pieza o parte
	Nombre y datos del/de los **editor/editores**
	Nombre y datos del/de los **importador/importadores**
Correlación de signaturas	**Signatura original** (en el Pazo de Lóngora)
	Signatura "RAG-n.º"
	Signatura "Mus-n.º"
	Signatura caja (en Archivo de la RAG)
	Signatura carpeta (en Archivo de la RAG)
Contenido y correlación de volúmenes	**Correlación de volúmenes que forman un juego**
	Contenido general (Especificación del repertorio que contiene el volumen)
Instrumentación	**Parte instrumental o vocal** de la partitura o *particella* concreta que se cataloga
	Instrumentación (Plantilla instrumental completa para la que está compuesta la obra)
Descripción física y observaciones	**Localización** (de la obra en la RAG)
	Formato (partitura general o *particella*)
	Tipo de documento (editado o manuscrito)
	Paginación (páginas que abarca la partitura o *particella* a catalogar)
	Descripción física del documento
	Observaciones

Cuadro 4. Campos de la ficha de descripción bibliográfica del Catálogo Documental de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG.

El "número de registro" es una numeración correlativa (número *currens*) que se le ha otorgado a todas y cada una de las entradas (registros, asientos) del catálogo, de forma que muestra todas fichas ordenadas atendiendo a la jerarquía de 1) autor, 2) título, 3) instrumentación de la obra y 4) parte vocal o instrumental de la partitura o *particella* catalogada. Esto garantiza que la información estará ordenada siempre alfabéticamente por el apellido principal del autor y, a continuación, por una jerarquía interna de significado y sentido musical.

Además, el número de registro es una numeración única e intransferible de cada ficha, como si de un DNI se tratase, lo que nos permite afirmar que este catálogo cuenta con 6.429 fichas.

El campo de "autor" muestra el o los autores que participan en la creación de una obra, acompañado(-s) de su cronología vital. Por ejemplo, si se trata de un arreglo para guitarra hecho por Carulli sobre obras de Rossini, ambos autores, con sus respectivas cronologías, aparecerán en el campo de autor; sucede lo mismo en obras resultantes de la colaboración entre un autor musical y otro literario, como es el caso de la obra *Plegaria a la Virgen*, compuesta por José Puente y Brañas y Marcial del Adalid. En ambos casos el campo autor se mostraría del siguiente modo: para el primer ejemplo, ROSSINI, Gioachino (1792-1868) / CARULLI, Ferdinando (1770-1841); y para el segundo, ADALID, Marcial del (1826-1881) / PUENTE Y BRAÑAS, José (1824-1857). Así mismo, se han normalizado los nombres de los autores dado que, dependiendo del país e idioma de edición, estos pueden variar su escritura; de este modo se garantiza que un autor siempre va a aparecer en el catálogo con su nombre y apellidos escritos de la misma forma. Así, el catálogo muestra un total de 351 autoridades.

La información del campo "título" ha sido tomada de forma literal de las partituras, respetando el idioma de edición. Está compuesto por el título de la obra o colección de éstas editadas conjuntamente y, en caso necesario, el título específico de la pieza, escena, aria, acto o movimiento concreto que se cataloga en esa ficha en cuestión. Por ejemplo, para la obra *Enfantillages* de Marcial del Adalid, que está constituida por doce piezas para piano solo, cada una de estas piezas aparecerá especificada en el campo título: *Enfantillages. 12 petits morceaux caractéristiques pour piano écrits pour sa fille Marie. N.º 1 Marche grotesque du Roi d'Ivetot; Enfantillages. 12 petits morceaux caractéristiques pour piano écrits pour sa fille Marie. N.º 2 Le berceau de la poupée. Dormeuse; etc.* Del mismo modo, si tengo una colección de 3 cuartetos de un mismo autor bajo un mismo número de opus y publicados conjuntamente –por ejemplo, *Trois Quatuors Nouveaux pour deux violons, Alto et Bafse. Livre Neuvième des Quatuors. Oeuvre 45 (Op. 45)-*, a continuación del título genérico se indicará el cuarteto concreto que se cataloga. Un tercer ejemplo sería el caso de obras colectivas, colecciones de piezas de varios autores, como, por ejemplo, *Échos d'Allemagne, Échos d'Italie o Échos du Monde Religieux*, que son colecciones de piezas de varios autores; en este caso el campo título incluye el título de la colección y el título de la pieza en cuestión catalogada: *Échos d'Allemagne. Poesie Française d'Adolphe Larmande. Volumen I / Rosée amère. Mélodie; Échos d'Italie. Volumen II / N.º 1 Se per te moro. Melodia; Échos du Monde Religieux / Motets à la Ste. Vierge. Ave Maria à 4 Voix.* De esta forma, el catálogo permite afirmar que la Biblioteca de Música del Fondo Adalid contiene un total de 1.331 títulos de obras o 3.232 si contabilizamos los títulos de piezas, actos, escenas, o movimientos.

El apartado de "dedicatoria" recoge la oficial de la obra (que habitualmente se encuentra impresa en la portada de las publicaciones) y, si constase, también la manuscrita que presente el ejemplar físico en cuestión. Esto último es especialmente interesante en obras dedicadas por los propios autores a Marcial del Adalid o a Fanny Garrido.

El campo "datos de edición" toma de la portada literalmente el nombre del editor, la dirección y demás datos que se ofrezcan; lo mismo sucede con el campo "datos de comercialización", en el que se muestra, si consta, la información del importador y/o del dueño del establecimiento comercial que vende la obra (y a través del cual se puede asumir que las adquirieron los Adalid para su biblioteca). Ambos campos aportan información muy útil para relacionar legados musicales y para estudiar el comercio editorial de música del siglo XIX. Reúne este catálogo un total de 188 firmas editoriales y 14 importadores de música.

El "número de plancha" es un campo fundamental para la identificación de partituras y de editores, especialmente a la hora de buscar una obra en otras bases de datos o catálogos específicamente musicales[53] (por ejemplo, el catálogo RISM). Esto permite la identificación de obras editadas e incluso de *particellas* sueltas, aun desconociendo el resto de información de la partitura. El catálogo que aquí se presenta muestra más de 1.200 números de plancha.

El campo "precio" puede contener tres tipos de información. "Precio individual" es el de la pieza u obra musical que se comercializa de forma independiente y "precio global" es el que atribuyen las editoriales a las selecciones de obras que se venden conjuntamente o el precio total de una obra constituida por varias piezas; así, por ejemplo, la colección *Melodías para canto con acompañamiento de piano. Poesías francesas y españolas de autores célebres,* editada por Antonio Romero, presenta un precio individual de venta de 10 reales las piezas Nos. 1 y 2, 8 reales las nos. 3, 4 y 5, y 12 reales la n.º 6 y la colección completa se vende por 44 reales, siendo éste su precio global. Y, por último, el "precio por colección" es el atribuido a los casos en los que se indica específicamente en la portada "*Collection complete of*…" o "*De la Collection de l'Ecole moderne des Quatuors et Quintettes*", por ejemplo.

Teniendo en cuenta la morfología física de los documentas musicales que constituyen este legado, hay una serie de campos que reunidos contribuyen a su descripción. Quizá el más atípico de los que proponemos sea el campo "correlación de obras y volúmenes", que indica el conjunto de volúmenes que constituyen un juego y que agrupados contienen la totalidad de partes que componen una obra (por ejemplo, el juego de cuatro libros que contienen las *particellas* de los cuatro instrumentos que componen un cuarteto). Estos volúmenes se corresponden, como ya se ha indicado, a la partida encuadernada entre 1826 y 1827; en toda la colección hay 40 juegos de volúmenes, 35 de los cuales presentan en el lomo una cifra que indica el "n.º de juego":



Fig. 1. Número de juego presente en el lomo de la partida de libros de la BMFA encuadernados entre 1826 y 1827. En este caso, juego n.º 8.

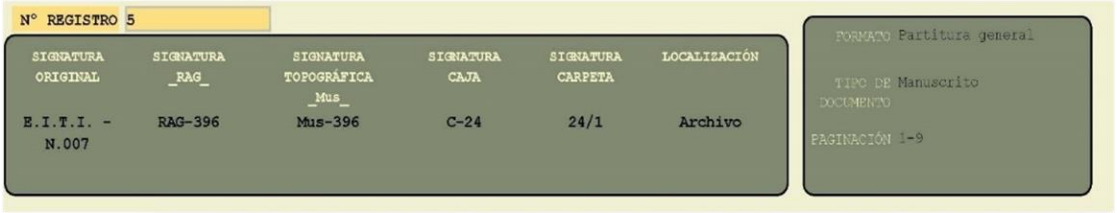
El campo "contenido general", que resume en un titular el repertorio que contiene el volumen (por ejemplo, Cuartetos de Haydn (Violín I), Cuartetos de Haydn (Viola), etcétera), estableciendo relaciones entre volúmenes de contenido afín. Se completan estos dos campos con "instrumentación", que refleja la plantilla instrumental completa para la que fue compuesta la obra, y "parte vocal o instrumental", que especifica el instrumento al que corresponde la *particella* concreta catalogada en cada ficha.

El campo "formato", se señala si se trata de una partitura general o de una *particella*. La "paginación" muestra de qué página a qué página abarca la obra o pieza que se cataloga en cada ficha o, en caso de que una obra abarque todo un volumen, en ese caso se indica el número total de páginas de éste. El campo "tipo de documento" indica si se trata de un documento editado o manuscrito y, en función de esto, el campo "localización" ubica los materiales editados en la oficina o en la biblioteca, y los manuscritos en el archivo de la RAG.

[53] José Carlos Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936*, Colección de monografías, Nº 1 (Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995), 120-24.

El campo de "descripción" refleja el tipo de encuadernación, las dimensiones y cualquier peculiaridad física que presente el documento y en "observaciones" se presenta otra información destacable que no se haya podido integrar en los campos anteriores.

Por último, cada ficha de descripción bibliográfica del catálogo va encabezada por una correlación de hasta cinco signaturas que puede llegar a tener al mismo tiempo un mismo documento de la BMFA-RAG:



Nº REGISTRO 5					
SIGNATURA ORIGINAL	SIGNATURA _RAG_	SIGNATURA TOPOGRÁFICA _Mus_	SIGNATURA CAJA	SIGNATURA CARPETA	LOCALIZACIÓN
E.I.T.I. - N.007	RAG-396	Mus-396	C-24	24/1	Archivo

FORMATO Partitura general

TIPO DE DOCUMENTO Manuscrito

PAGINACIÓN 1-9

Cuadro 5. Cabecera de la ficha de descripción bibliográfica con el n.º de registro, localización, datos de descripción física y correlación de signaturas por volumen.

Cada una de estas signaturas es fruto de un proceso de registro distinto al que fue sometido este legado musical. Hemos denominado "signatura original" al código alfanumérico resultante del "Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro. Libro 3º. Biblioteca"[54]. Este cuaderno presenta un listado de todos los libros que a fecha de elaboración del mismo se encontraban en la biblioteca del Pazo de Lóngora y que divide los libros en tres secciones por su temática, ocupando un "estante" cada una de ellas: Música el "Estante I", Humanidades el "Estante II" y Medicina el "Estante III".



Fig. 2. Estructura en tres secciones de la biblioteca del Pazo de Lóngora: Música (Estante 1º), Humanidades (Estante 2º) y Medicina (Estante 3º), según el "Índice de los documentos y efectos de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro, Libro 3º, Biblioteca" [RAG, (C-24, 24/6)].

[54] Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro. Libro 3º. Biblioteca [RAG, (C-24, 24/6)]. La sección de música se corresponde con el "Estante I" (pp. 1-90), la sección de Humanidades con el "Estante II" (pp. 91-105) y la sección de Medicina con el "Estante III" (pp. 106-113).

Cada una de las secciones de este índice presenta una cabecera estructurada en cuatro columnas: número de orden, tabla, asunto y autor, o lo que es lo mismo, número de volumen, balda del estante que ocupaban los libros, contenido del volumen y autor de cada una de las obras.

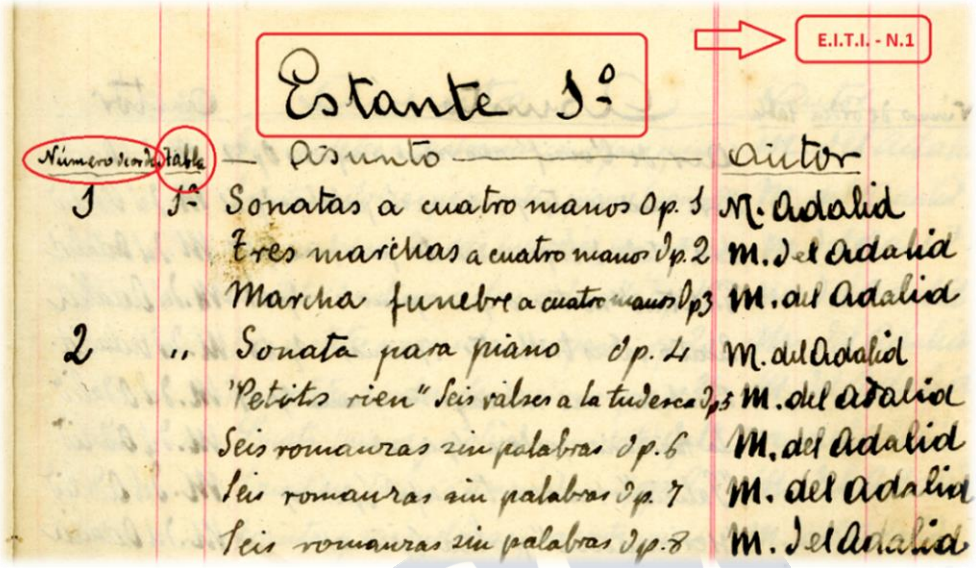


Fig. 3. Formulación de la "signatura original" a partir del "Índice de los documentos y efectos de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro, Libro 3º, Biblioteca" [RAG, (C-24, 24/6)].

Así, mediante la combinación de n.º de estante, n.º de tabla y n.º de volumen, cada libro estaba identificado con un único código alfanumérico, a modo de signatura (que nosotros hemos denominado "signatura original"). Así, el tejuelo del primer libro del inventario es "E.I.T.I. – N.1", donde "E" alude al estante, "T" a tabla y "N" indica el número de volumen, es decir, estante primero, tabla primera, volumen primero[55]. Este número identificativo no solo figuraba en el índice, sino que también estaba presente físicamente en los libros mediante un tejuelo en el lomo de cada uno.



Fig. 4. Tejuelo de un volumen de la BMFA con la "signatura original". En este caso, E.I.T.IV. – N.231 (estante 1º, tabla 4ª, volumen n.º 231).

[55] Conviene destacar que, a efectos del presente catálogo, para una correcta ordenación numérica de los documentos, nos hemos visto obligados a añadir ceros al número de volumen de las signaturas originales para que todas ellas dispongan de 3 dígitos, de tal forma que el programa los disponga correctamente por orden creciente. Así, por ejemplo, "E.I.T.I. – N.1" pasa a ser "E.I.T.I. – N.001".

Matizar también que de forma excepcional, las partituras editadas en forma de cuadernillos finos y sueltos figuraban en la biblioteca de Lóngora en carpetas, disponiendo cada una de ellas de una signatura. A estas carpetas de cuadernillos sueltos corresponden las signaturas originales E.I.T.I. – N. 61 a E.I.T.I. – N. 67

Así, la biblioteca al completo se encontraba organizada al completo del siguiente modo:

BIBLIOTECA DE MÚSICA	E.I.	T.I.	N. 1-279	Estante 1º, tabla 1ª, volúmenes 1 a 67.
		T.II.		Estante 1º, tabla 2ª, volúmenes 68 a 133.
		T.III.		Estante 1º, tabla 3ª, volúmenes 134 a 200.
		T.IV.		Estante 1º, tabla 4ª, volúmenes 201 a 279.
BIBLIOTECA DE HUMANIDADES (Libros de Historia, Literatura, Geografía, Religión, Diccionarios generales…).	E.II.	T.I.	N. 1-309	Estante 2º, tabla 1ª, volúmenes 1 a 111.
		T.II.		Estante 2º, tabla 2ª, volúmenes 112 a 187.
		T.III.		Estante 2º, tabla 3ª, volúmenes 188 a 258.
		T.IV.		Estante 2º, tabla 4ª, volúmenes 259 a 309.
BIBLIOTECA MÉDICA (Libros de Medicina, Farmacia, Diccionarios específicos…).	E.III.	T.I.	N. 1-166	Estante 3º, tabla 1ª, volúmenes 1 a 56.
		T.II.		Estante 3º, tabla 2ª, volúmenes 57 a 110.
		T.III.		Estante 3º, tabla 3ª, volúmenes 111 a 166.

Cuadro 6. Estructura interna de la colección bibliográfica de Marcial del Adalid y Fanny Garrido, atendiendo al "Índice de los documentos y efectos de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro, libro 3º, Biblioteca" [RAG, (C-24, 24/6) [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

En segundo lugar, hemos denominado "signatura RAG-n.º" a la derivada de la catalogación bibliográfica del fondo general que tuvo lugar entre 1968 y 1986. En este proceso se otorgó a todos los libros un nuevo tejuelo que indica "Real Academia Galega A Coruña - n.º Biblioteca".



Fig. 5. Tejuelo de un volumen de la BMFA con la "signatura RAG-n.º". En este caso, RAG-31.

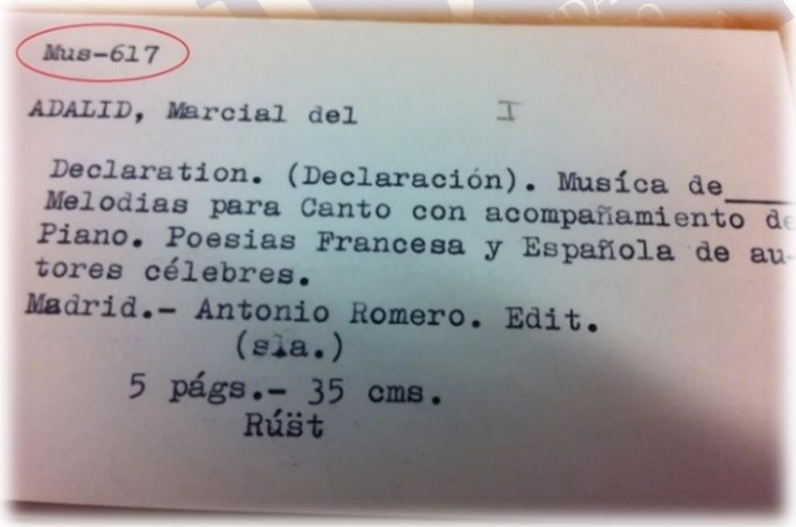
Este tejuelo figura generalmente en el lomo y en la cara interna de la cubierta. Atendiendo a la información recibida por el personal de la biblioteca, la numeración de estos responde al orden de entrada de los documentos, por lo que, consecuentemente, no todas las signaturas RAG de numeración correlativa pertenecen a la BMFA; por ello ha sido necesario esclarecer qué obras pertenecen al fondo y cuáles no.

Por tanto y a modo de síntesis de lo anterior, se podría decir que generalmente los volúmenes de la BMFA presentan en su lomo dos tejuelos, uno antiguo con la "signatura original", y otro más reciente con la "signatura RAG-n.º", a los que se añade la presencia del citado "n.º de juego" en algunos de los volúmenes.



Fig. 6. Lomo de uno de los volúmenes encuadernados de la BMFA en el que se observan dos tejuelos con las signaturas original y RAG respectivamente.

La tercera signatura a considerar la hemos denominado como "signatura Mus-n.º" y está directamente relacionada con la "signatura RAG-n.º". Estas signaturas proceden del "índice topográfico", un conjunto de fichas mecanografiadas en las que los fondos de la Academia están parcialmente inventariados y organizados por materias; por tanto, las partituras y libros de música aparecerán en el índice topográfico en la materia "música".


Mus-617

ADALID, Marcial del

Declaration. (Declaración). Musica de
Melodias para Canto con acompañamiento d
Piano. Poesias Francesa y Española de au
tores célebres.
Madrid.- Antonio Romero. Edit.
(s.a.)
5 págs.- 35 cms.
Rúst

Fig. 7. Ficha del índice topográfico de la RAG, con signatura topográfica en la margen superior izquierda. En este caso, Mus-617.

Cada una de estas fichas recoge la primera o las primeras obras de un volumen encuadernado o de una carpeta (no resume todos los contenidos) y ofrece una breve descripción bibliográfica: autor, título, lugar, edición, páginas, dimensiones y tipo de encuadernación. En este caso, el índice topográfico tampoco indica si el volumen pertenece al Fondo Adalid o procede de otro legado.

Por último, los términos "Sig. Caja" y "Sig. Carpeta" constituyen, en realidad, una única signatura. Aluden al sistema de conservación empleado en el Archivo de la RAG en cajas y carpetas. Así, todos los manuscritos pertenecientes al Fondo Adalid se encuentran ordenados en cajas que, a su vez, distribuyen materiales internamente en carpetas independientes. Actualmente pertenecen al Fondo Adalid siete cajas -CM-1, CM-2, CM-3, CM-4, C-24, C-25 y C-26- con sus respectivas carpetas en el interior:

SIGNATURA CAJA	SIGNATURA CARPETA
CM-1	1/1 a 1/49
CM-2	2/1 a 2/42
CM-3	3/1 a 3/8
CM-4	4/1 a 4/23
C-24	24/1 a 24/6
C-25	25/1 a 25/9; 25/10.1, 25/10.2, 25/10.3, 25/10.4; 25/11 a 25/20
C-26	26/1

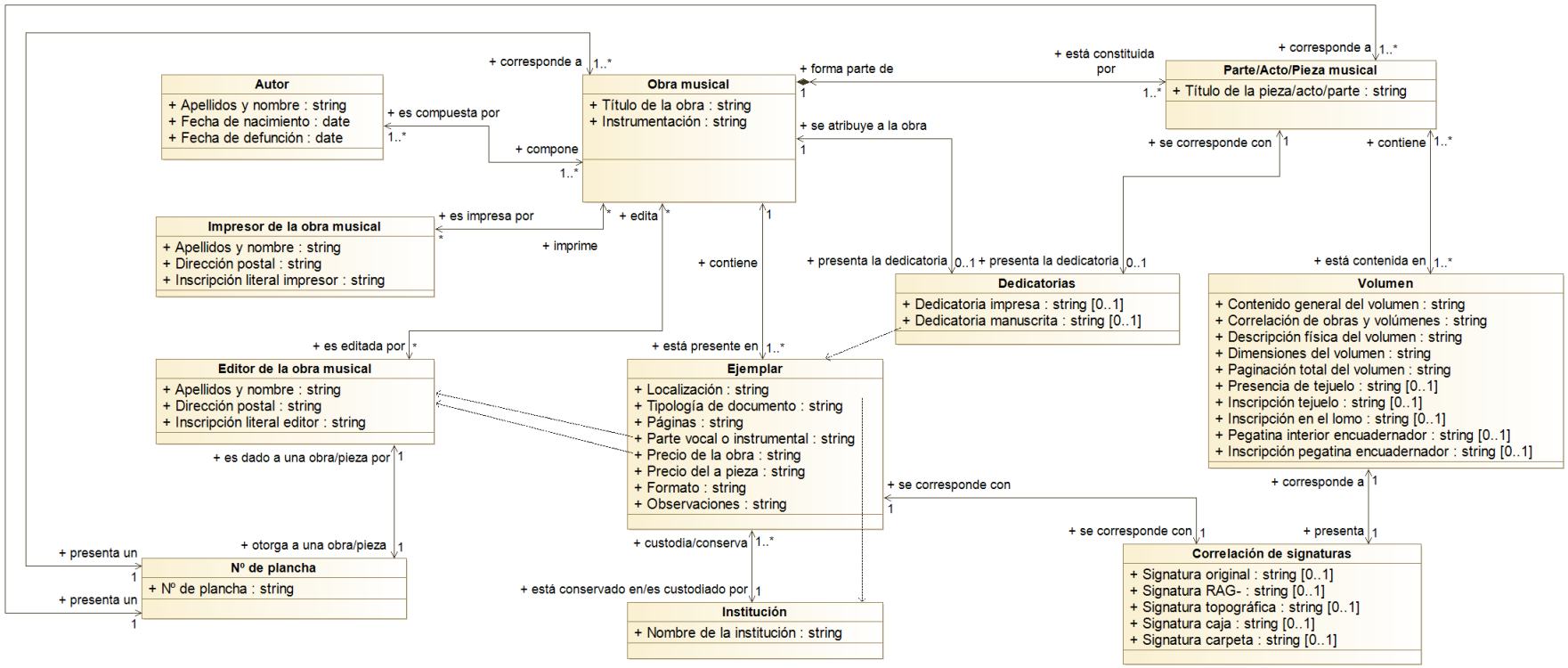
Cuadro 7. Relación de signaturas de caja y carpeta de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid en el Archivo de la RAG.

Estos cinco tipos de signaturas descritos conforman la cabecera de la ficha de catalogación mostrada anteriormente (Cuadro 5). La necesidad de evidenciar la correlación entre signaturas surge ante la imposibilidad de suprimir las ya existentes y otorgar una única nueva signatura por documento, ni la reubicación de los documentos dentro de la institución. Así, esta cabecera nace con el fin de clarificar cual es la relación entre signaturas y facilitar la localización de cada uno de los documentos que forma parte del legado, pues existe una vinculación directa entre el tipo de documento, su localización y las signaturas que le corresponden:

TIPO DE SIGNATURA	LOCALIZACIÓN	TIPO DE DOCUMENTO
Signatura original	Biblioteca/Oficina/Archivo	Editado/manuscrito
Signatura MUS-n.º		
Signatura RAG-n.º	Biblioteca/Oficina	Editado
Signatura caja	Archivo	Manuscrito
Signatura carpeta		

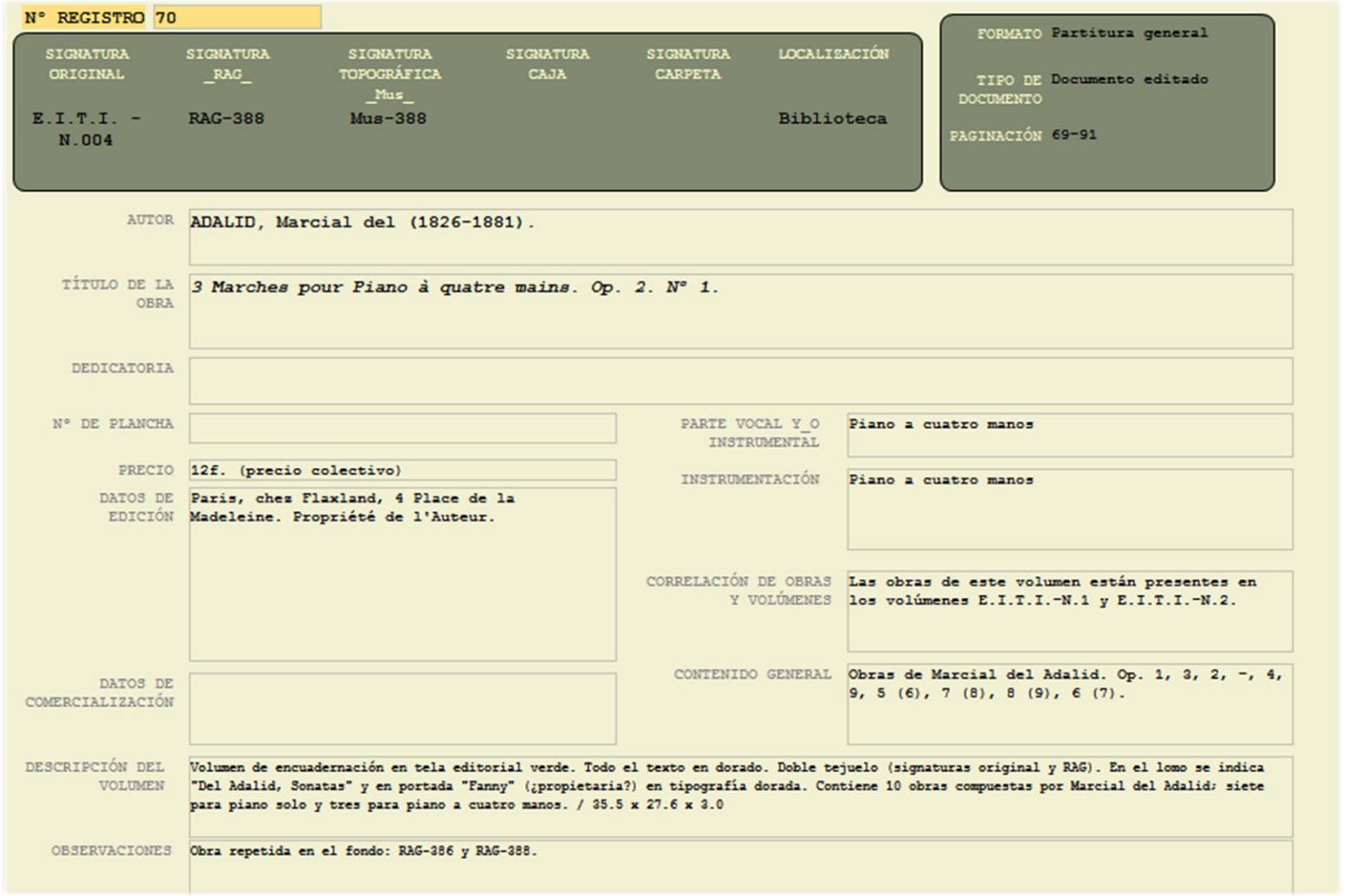
Cuadro 8. Relación entre tipología de signaturas, de documento y localización de estos en la RAG.

Así las cosas, los 23 campos de la ficha de catalogación diseñada permiten localizar cualquier obra de la BMFA dentro de la RAG, conocer el contenido del volumen o de una *particella* y reconocer en qué otros volúmenes se encuentra el resto de las partes de la obra; es posible saber también qué y cuántas obras hay de cada autor en el fondo; cuántas editadas y cuántas manuscritas; y cuántas en la Oficina, en el Archivo y en la Biblioteca de la RAG; etc. Es decir, de nuevo la base de datos va más allá de una mera descripción bibliográfica y permite la inferencia e interrelación compleja de información, tal y como se muestra en el siguiente diagrama:



Cuadro 9. Diagrama de la base de datos “Catálogo de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG” [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

Finalmente y atendiendo a lo anterior, la ficha de descripción bibliográfica resultante conformada por los 23 campos descritos, presentará la siguiente apariencia:



N° REGISTRO	70
SIGNATURA ORIGINAL	E.I.T.I. - N.004
SIGNATURA _RAG_	RAG-388
SIGNATURA TOPOGRÁFICA _Mus_	Mus-388
SIGNATURA CAJA	
SIGNATURA CARPETA	
LOCALISACIÓN	Biblioteca
FORMATO	Partitura general
TIPO DE DOCUMENTO	Documento editado
PAGINACIÓN	69-91
AUTOR	ADALID, Marcial del (1826-1881).
TÍTULO DE LA OBRA	*3 Marches pour Piano à quatre mains. Op. 2. N° 1.*
DEDICATORIA	
N° DE PLANCHA	
PRECIO	12f. (precio colectivo)
DATOS DE EDICIÓN	Paris, chez Flaxland, 4 Place de la Madeleine. Propriété de l'Auteur.
DATOS DE COMERCIALIZACIÓN	
PARTE VOCAL Y_O INSTRUMENTAL	Piano a cuatro manos
INSTRUMENTACIÓN	Piano a cuatro manos
CORRELACIÓN DE OBRAS Y VOLÚMENES	Las obras de este volumen están presentes en los volúmenes E.I.T.I.-N.1 y E.I.T.I.-N.2.
CONTENIDO GENERAL	Obras de Marcial del Adalid. Op. 1, 3, 2, -, 4, 9, 5 (6), 7 (8), 8 (9), 6 (7).
DESCRIPCIÓN DEL VOLUMEN	Volumen de encuadernación en tela editorial verde. Todo el texto en dorado. Doble tejuelo (signaturas original y RAG). En el lomo se indica "Del Adalid, Sonatas" y en portada "Fanny" (¿propietaria?) en tipografía dorada. Contiene 10 obras compuestas por Marcial del Adalid; siete para piano solo y tres para piano a cuatro manos. / 35.5 x 27.6 x 3.0
OBSERVACIONES	Obra repetida en el fondo: RAG-386 y RAG-388.

Cuadro 10. Ficha de descripción bibliográfica de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

C.4. Postulados teóricos de la antropología simbólica aplicados para fundamentar el sentido socio-identitario atribuible a las siete obras "gallegas" de Marcial del Adalid

La obra de Adalid, desde la perspectiva de la Antropología cultural simbólica, debe ser interpretada como obra cultural. Cada obra cultural implica construir simbolizando algo que queda a disposición para ser conocido, estudiado, investigado, realizado, transformado e interpretado. No hay nada más próximo a lo humano en la Antropología cultural que la sensibilidad espiritual creadora y, desde Kuper, se entiende que hay cuatro grandes ejes de la creatividad: creatividad científico-tecnológica, creatividad popular y de masas, creatividad artística y creatividad socio-identitaria[56].

A la música se le pueden aplicar análisis atendiendo a esos cuatro grandes ejes matriciales de creatividad. Se puede hacer un estudio científico-técnico de la música y no solo meramente estadístico, sino también de análisis de datos y de evidencia empírica (conexiones entre cognición y música, entre afectividad y música, etcétera). También podemos hacer estudios de la cultura popular y de masas respecto de la música; no son solo estudios orientados a la preferencia, sino también específicamente al tipo de obras que la cultura de masas suele destacar sobre las demás, ya sean estas obras genuinamente populares o versiones aligeradas de obras académicas. Se puede hacer un estudio artístico de la obra musical; cuál es su estética, cuál es su estilo, etcétera. Y se puede hacer un estudio de la música orientado a la creatividad socio-identitaria: a qué suena una música, con qué se identifica una música determinada.

Obviamente, el análisis de la creatividad socio-identitaria de una obra no significa que un autor la haya creado con esa intención. Es una categoría de análisis que se puede aplicar a la obra en tanto que es obra de carácter cultural, es una construcción simbólica que hace referencia a determinadas cosas, cualidades o rasgos que permanecen en el imaginario colectivo. Lo fundamental de la atribución socio-identitaria a una obra es que se realiza una conexión empírica entre determinadas connotaciones culturales y la obra en sí analizada. Reflejan, por ser conexión empírica, condiciones presentes o ausentes en grado en la obra.

En la perspectiva de análisis cultural socio-identitario, con respecto a la música, se trata de indagar sobre la vinculación de la obra de un autor con el folklore y la cultura autóctona de Galicia. En nuestro caso, se trata de la posibilidad de constatar en la obra de Adalid valor socio-identitario del conjunto de siete obras de su producción que son "gallegas" culturalmente: *Galicia. Marcha triunfal para piano solo, Danse Galicienne, Cantares viejos y nuevos de Galicia, Mondariz. Balada gallega*, *Pedro Madruga, Ynes è Bianca* y *Galicia. Marcha triunfal para Grande Orquesta*. A través de ellas, Adalid fue promotor del folklore gallego, difusor de la cultura autóctona en el contexto del 'Rexurdimento', desligada partidistamente de grupos políticos que buscan patrimonializar su obra desde intereses ideológicos. Estas obras que evocan "lo gallego" vinculan emocional y culturalmente parte del colectivo imaginario de Galicia.

La relación entre música y etnicidad ha sido objeto de estudio en Musicología durante las últimas décadas, especialmente desde las áreas de la Etnomusicología y la Sociología de la Música. En este contexto, el estudio del folklore musical (principalmente entendiendo por tal las músicas de tradición oral) se han convertido en un paradigma de investigación recurrente y

[56] Adam Kuper, *Cultura. La versión de los antropólogos*, trad. Albert Roca (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001), 23-30.

en relación con la etnicidad y la identidad cultural[57]. También en los últimos años, en un acercamiento de paradigmas y metodologías, se ha vuelto posible la adopción de la perspectiva antropológica de la cultura a los estudios de la música académica en el campo de la Musicología Histórica, entendiendo el hecho musical no solo como producto artístico, sino como práctica cultural[58].

Teniendo en cuenta la situación actual de las disciplinas vinculadas al estudio de la música y el debate en auge que hay en torno a la metodología y sentido de aquellas, creemos fervientemente en el futuro de una "musicología de vocación universal"[59], en la que los posibles objetivos y metodologías existentes para aproximarse al hecho musical coexistan y convivan de forma complementaria en favor del propio hecho musical. Partiendo de este enfoque, consideramos que las obras de Adalid que muestran "lo gallego" no deben entenderse como un mero localismo, sino que su valor radica en que él es autor de una música con significado propio, desde la perspectiva de la creatividad socio-identitaria.

Lo que aquí se propone es una investigación abierta en la que se atribuye valor socio-identitario a estas obras que están construidas basándose en folklore gallego. Esta propuesta nace de la convergencia de tres líneas de investigación de interés en la figura de Marcial del Adalid:

- el empleo de la música popular como fuente de inspiración para la música "culta" (así denominada en el siglo XIX), "clásica" o "académica";
- la creatividad socio-identitaria como uno de los usos y funciones de la música;

[57] Philip V. Bohlman, «Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology», *Yearbook for Traditional Music*, n.º 20 (1988): 26-42; Nolan Warden, «Ethnomusicology's "Identity" Problem: The History and Definitions of a Troubled Term in Music Research», *El oído pensante* 4, n.º 2 (2016); Ulrich Morgenstern, «Towards the History of Ideas in Ethnomusicology: Theory and Methods between the Late 18th and the Early 20th Century», *Karadeniz Technical University State Conservatory* 2, n.º 1 (2018): 1-31; Josep Martí i Pérez, «¿Existe una identidad etnomusicológica?», en *Actas del III Congreso de la Sociedad ibérica de Etnomusicología (Benicàssim, Villa Elisa, 23-25 de Mayo de 1997)*, ed. Ramón Pelinski y Vicent Torrent Centelles (Barcelona: Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 1998), 57-66; Ramón Pelinski, «¿Qué es etnomusicología?», en *Actas del III Congreso de la Sociedad ibérica de Etnomusicología (Benicàssim, Villa Elisa, 23-25 de Mayo de 1997)*, ed. Ramón Pelinski y Vicent Torrent Centelles (Barcelona: Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 1998), 35-56; Joaquina Labajo Valdés, «Etnomusicolog(ía) o (ica): ¿Un objeto o una actitud?», en *Actas del III Congreso de la Sociedad ibérica de Etnomusicología (Benicàssim, Villa Elisa, 23-25 de Mayo de 1997)*, ed. Ramón Pelinski y Vicent Torrent Centelles (Barcelona: Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 1998), 67-76; Celsa Alonso González, «2. Creación musical, cultura popular y construcción nacional», en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, ed. Celsa Alonso González (Madrid: ICCMU, 2010), 39-56.

[58] Michael P. Steinberg, *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), 11 y 17; Daniel Snowman, *La ópera: una historia social*, El ojo del tiempo 69 (Madrid: Siruela, 2016), 10 y 13-16; Josep Martí i Pérez, «La idea de cultura y sus implicaciones para la musicología», en *Campos interdisciplinares de la musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, vol. Vol. 2 (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002), 1409-19; Josep Martí i Pérez, «Hacia una antropología de la música», *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC*, n.º 47 (1992): 195-226; Line Grenier, «The Construction of Music as a Social Phenomenon: Implications for Deconstruction», *Canadian University Music Review* 10, n.º 2 (1990): 27-47; Christopher Marshall, «Two Paradigms for Music: A Short History of Ideas in Ethnomusicology», *The Cornell Journal Of Social Relations*, n.º 7 (1992): 75-83; Antoine Hennion, «Listen!», *Music & Arts in Action* 1 (junio de 2008): 36-45; Victoria Eli Rodríguez, «El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 25-26 (2013): 133-42.

[59] Josep Martí i Pérez, «¿Necesitamos aún el término "etnomusicología"?», *Revista de musicología* 20, n.º 2 (1997): 889.

- y la posibilidad de que la música trascienda las barreras territoriales, adoptando una perspectiva transnacional.

No pretendemos con esto decir que Adalid persiguiese como objetivo de su obra la creación artística socio-identitaria, pues esto es un concepto reciente, propio del siglo XX y, por tanto, de nuevo reiteramos que no debe ser aplicado ahistóricamente. Haciendo propias las palabras de Carmen Iglesias, es necesario mantener presente una clara diferenciación entre tres cuestiones básicas que rodean el hecho histórico a estudiar: 1) una cosa es el hecho histórico en sí mismo (lo sucedido), 2) otra cosa es la finalidad con que dicho hecho tuvo lugar (lo que se pretendía con ello en su momento) y 3) otra cuestión es el uso y la interpretación que se pudo hacer en diversos momentos de la historia o que podemos hacer en la actualidad de un hecho pasado (cómo lo justificamos hoy en día)[60]. Precisamente partiendo de esta diferenciación de enfoques que rodean al hecho histórico, consideramos que la traslocación de conceptos -el pasar un concepto de una época a otra- no puede hacerse sin dejar claro la distinción entre el significado que tiene en esa época y el que tiene en la actual y que una ideología es criticable cuando cae en fundamentalismo.

En un enfoque semejante y aplicado concretamente al análisis de la música académica, Michael P Steinberg sostiene que, en el siglo XIX, la música se convierte en lenguaje de subjetividad, es decir, la música refleja al autor como producto de su expresión en yuxtaposición con el mundo cultural en el que se gesta. Esta perspectiva permite estudiar "la música no solo entendida como objeto de estudio (vehículo de placer), sino también como modo de experiencia y comprensión culturales y, en sí misma, como un lenguaje potencial de análisis cultural"[61], lo cual lleva a plantearse qué pretendía lograr esa música, es decir, qué pretendía expresar el autor y qué pretendía provocar en el público al que iba dirigida. Pero también este enfoque invita a plantearse la pregunta en presente: "¿qué pretende lograr la música? El tiempo presente sugiere dos cosas, oímos las obras musicales tal y como ocurren en el presente con un programa presente (en ambos sentidos de la palabra). Cuando las reinsertamos en sus contextos históricos, todavía retienen un rastro de contemporaneidad, y a través de ese rastro podemos buscar nuestras propias maneras de vincular pasado y presente. Existe una diferencia clara entre lo transhistórico y lo ahistórico"[62].

Por tanto, la atribución de sentido y valor socio-identitario a las seis composiciones referidas de Adalid es actual, fruto de una interpretación desde el presente de un hecho histórico pasado. Así las cosas, en esta investigación se asumen con rigor lógico tres realidades diferentes y reinterpretables:

- El hecho histórico objetivo: Adalid compuso música clásica basada en melodías populares gallegas, ya fuese como música sinfónica o música escénico-dramática, generalmente enfocada para teatros o conciertos públicos, o como música para piano solo y melodías de canto y piano, habitualmente en el siglo XIX pensadas como repertorio de salón.
- Lo que se pretendió en el momento que tuvo lugar el hecho histórico: dada la ausencia de correspondencia, diarios o fuentes documentales que revelen la ideología de Marcial del Adalid, es imposible conocer con certeza por qué compuso este músico estas obras basadas en folklore gallego, qué pretendió con ello. Es nuestra hipótesis que, dado el

[60] Carmen Iglesias Cano, *No siempre lo peor es cierto. Estudios sobre Historia de España* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008), 24-27.

[61] Steinberg, *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*, 11.

[62] Steinberg, 23.

contexto del nacionalismo musical europeo y español y la efervescencia del 'Rexurdimento' en Galicia, Adalid pudo haber compuesto estas obras con intención de dignificación, revalorización y defensa del patrimonio cultural autóctono ya fuese su música, su lengua, sus tradiciones o sus costumbres.

- La interpretación actual del hecho histórico objetivo: la atribución del valor socio-identitario a estas siete obras referidas de Adalid construidas sobre folklore gallego, compuestas en un contexto sociohistórico y cultural concreto. Creemos que es posible, desde la perspectiva de los ejes matriciales de creatividad cultural, desde la reconstrucción de usos y funciones de la música y desde las aportaciones de la antropología simbólica, atribuir a estas siete obras de Adalid valor socio-identitario y carácter *glocal*. Esta interpretación sólo es posible desde la sociedad actual, con todos los avances ideológicos, tecnológicos y culturales que han tenido lugar en Occidente. Es decir, no se trata de afirmar que Adalid las compusiese con esta finalidad, sino que nosotros, atendiendo a la actualidad, proponemos esta interpretación como nueva vía de enfoque para el estudio de Adalid, de tal forma que nos posibilite una nueva comprensión de su figura, de forma holística, atendiendo a integración en la cultura occidental del siglo XXI. Creemos firmemente que reconocer el valor de una obra desde conceptos actuales es potenciar su integración en la cultura viva y eso exige ampararse en los avances del conocimiento sin anclarse en el pasado cultural o defender el carácter esencialista en los conceptos.

Nosotros creemos en la labor que el Folklore Musical desempeña para la construcción de un discurso de identidad y reconocemos este proceso de construcción cultural, independientemente de la presencia de dicho folklore en su formato original de música popular, o en su reelaboración como música "clásica". En este trabajo defendemos que, dentro del contexto de la cultura europea, entre cuyos valores distintivos destacan la identidad y la individualización, la diversidad cultural y la diferencia regional, la obra de Marcial del Adalid puede ser analizada y calificada como creación artístico-musical socio-identitaria vinculada a Galicia. Sus obras con sentido socio-identitario se identifican con lo gallego, vinculando cultural y afectivamente al imaginario colectivo de Galicia. Igual que un tango nos recuerda a Argentina, igual que una marcha nos suena a lo militar, ciertas obras de Adalid contienen ese "son" de la música popular gallega, que de por sí se manifiesta como autóctona de esta comunidad, independientemente de que en su formato externo esté adaptada para ser interpretada en celebraciones sociales con un determinado público (en este caso, la sociedad burguesa decimonónica originariamente).

La música, entendida como constructo cultural, consta de más realizaciones que la propia música en concreto y de lo que se trata, en ese caso, es de comprender la música de Adalid antropológicamente, porque "para llegar a entender una realidad musical cualquiera, deberemos tener en cuenta el contexto y, en suma, también todos aquellos mecanismos socioculturales que la hacen posible"[63]. Desde la Antropología Cultural de la Música es posible analizar y comprender las obras musicales holísticamente, como cultura más allá de su sentido de patrimonio histórico, como parte dinámica y activa de la vida del ser humano[64] -en este caso, como parte activa de la Galicia decimonónica-.

[63] Martí i Pérez, «Hacia una antropología de la música», 198.

[64] Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Illinois: Nothwestern University Press, 1964); John Blacking, *How Musical is Man?* (Seattle (U.S.A): University of Washington Press, 1973).

Desde 1960, se convierte en una realidad que la música sea estudiada como un fenómeno cultural y ven la luz las investigaciones y las nuevas teorías de Alan Lomax, Charles Seeger, Christopher Marshall, William Bascom, John Blacking, etc. Con Allan P. Merriam se comienza a hablar de "música en la cultura" y de "música como cultura" en el ámbito disciplinar de la investigación[65]. Se vuelve un referente fundamental en la bibliografía del área *The Anthropology of Music*, considerada obra maestra de Merriam, en la que recoge los resultados de muchos estudios etnomusicológicos y de áreas afines, en la que se clarifican conceptos fundamentales debatidos hasta el momento vinculados al estudio de la música como comportamiento humano y cuyo objetivo primero es avanzar en el conocimiento desde las perspectivas de la Antropología y de la Musicología. Tan solo el acercamiento de estos dos enfoques para el estudio etnomusicológico constituyó en sí mismo una novedad en la época (a excepción de contados casos, como el de Franz Boas). Forman parte de sus propuestas novedosas la tripartición analítica del modelo de investigación, el asentamiento de las tres responsabilidades fundamentales del etnomusicólogo, los cuatro métodos o enfoques principales de la disciplina y la organización de las áreas de estudio etnomusicológico, entre las que se encuentran las funciones de la música (en su relación con otros aspectos de la cultura) y la música como actividad cultural y creativa[66]. El estudio de estas dos últimas tiene su razón de ser en la idea de que "todo sistema musical se funda sobre una serie de conceptos que explican la música desde las sociedades en general, definiéndola e integrándola a la vida de todos los hombres"[67] (definición de "música" semejante a la de "sonido humanamente organizado" de John Blacking[68] o a las propuestas por Anthony Seeger[69] y Charles Seerger[70], por ejemplo).

En esta misma obra, Merriam propone como herramienta metodológica de distinción entre los "usos" (los modos de empleo de la música en la sociedad) y "funciones" de la música" (las razones subyacentes al empleo de la música en una situación concreta y el fin último que se espera)[71]. Son usos de la música: los vinculados a la cultura material (cantos de trabajo, prácticas médicas, caza, pesca, etcétera); a la institución social (cantos del ciclo de la vida, educativos, sobre personalidades y estructuras políticas, etcétera); con el hombre y el universo (ya sea de creencias religiosas o de control); usos en relación a la estética (folklore, danza, drama, etcétera); y al lenguaje (como lenguajes especiales de tambores, trompetas o silbos). Son funciones de la música: la función de expresión emocional, de goce estético, de entretenimiento, de comunicación, de representación simbólica, de respuesta física, de conformidad a las normas sociales, de refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos, de contribución a la continuidad

[65] Merriam, *The Anthropology of Music*; Alan P. Merriam, «Etnomusicology, Discussion and Definition of the Field», *Ethnomusicology*, n.º 4 (1960): 109.

[66] Merriam, *The Anthropology of Music*; Enrique Cámara de Landa, *Etnomusicología* (Madrid: ICCMU, 2003), 123-36.

[67] Merriam, *The Anthropology of Music*, 63; Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 127.

[68] Blacking, *How Musical is Man?*; John Blacking, «El análisis cultural de la música», en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces Villalobos, trad. Josep Martí i Pérez (Trotta, 2001), 181-202.

[69] Anthony Seeger, «Styles of Musical Ethnography», en *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, ed. Bruno Nettl y Philip V. Bohlman (Chicago - Londres: The University of Illinois Press, 1978), 343-46; Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 128.

[70] Charles Seeger, «The Music Process as a Function in a Context of Functions», *Inter-American Institute for Music Research Yearbook*, n.º 2 (1966): 1-36.

[71] Merriam, *The Anthropology of Music*, 210. A este respecto, Josep Martí apunta que Merriam no distinguía con precisión entre función y finalidad, pues las razones no siempre se corresponden con las funciones de la música. Josep Martí i Pérez, *Más allá del arte. La música como generadora de procesos sociales* (Sant Cougat del Vallés (Barcelona): Deriva, 2000).

y estabilidad de una cultura, y función de contribución a la integración en la Sociedad[72]. Además, Merriam considera que la música "constituye un comportamiento humano universal sin el cual el hombre perdería la propia identidad, con todo lo que ello comporta"[73] y, en tanto que identidad, esta propuesta de usos y funciones es abierta y susceptible de cambios y modificaciones. Así mismo, la música, igual que la cultura en general, es un comportamiento adquirido y su aprendizaje está intrínsecamente ligado a los valores culturales de cada sociedad y solo a través de la educación, del aprendizaje y de la enculturación, la cultura de cada sociedad se vuelve estable, permanente y dinámica[74]. Explicaba este fenómeno el autor haciendo propias las palabras de William R. Bascom:

> "[La música] forma parte de las tradiciones y costumbres humanas, de su herencia social. Como otras costumbres y tradiciones, puede ser analizada en términos de forma y función, o de su interrelación con otros aspectos de la cultura. Presenta los mismos procesos de crecimiento y cambio y está sujeta a los mismos procesos de difusión, invención, aceptación o rechazo, e integración. Puede ser utilizada, como otros aspectos de la cultura, para estudiar estos procesos, o los de aculturación, conformación, relación entre cultura y el ambiente, o entre cultura y personalidad"[75].

Estos usos y funciones anteriormente citados son extrapolables al Folklore. Éste, en todas y cada una de sus manifestaciones, con todos sus posibles usos y funciones, es una manifestación de la identidad única y singular que se establece en cada cultura y en cada época y que, por ello, debe ser estudiada y entendida en su contexto socio-histórico. Es fruto de una construcción social y cultural y que variará dependiendo de los contextos históricos, sociales y culturales que comprenda. Así, el Folklore, en tanto que identidad, constituye el patrimonio cultural de cada "pueblo" y en cada época, porque presenta una relación de identidad con la comunidad, pero no sólo la identifica, sino que también la diferencia de las demás. Es decir, es un concepto a su vez incluyente y excluyente, porque integra identidad y diversidad.

El concepto de identidad cultural en Merriam inaugura el camino hacia el estudio de la música como comportamiento humano de significado simbólico, que finalmente se consolidará con la definición de "descripción densa" de Clifford Geertz (concepto tomado, a su vez, de Gilbert Ryle). Merriam define la música como un agente que opera dentro de una determinada cultura y de una determinada sociedad, simbolizando valores y sentimientos específicos y generalizables en ella; es decir, la música presenta un significado simbólico que no es universal, apto y extrapolable a cualquier cultura y sociedad, sino que su significado está delimitado a dicha cultura y sociedad y opera exclusivamente en ella. Así, para Merriam la música como cultura debe estudiarse mediante un método que considere la música como comportamiento humano y, como tal, estudiar las cuatro áreas en las que la música opera con significado simbólico: la constitución de signos y símbolos en las letras de las canciones, el reflejo simbólico de significados afectivos y culturales, otros valores culturales y comportamientos y el simbolismo profundo universal[76].

---

[72] Merriam, *The Anthropology of Music*, 209-28; Alan P. Merriam, «Usos y funciones», en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces Villalobos (Trotta, 2001), 275-96.

[73] Merriam, *The Anthropology of Music*, 227.

[74] Merriam, 145-63.

[75] William R. Bascom, «Folklore and anthropology», *Journal of American Folklore*, n.º 66 (1953): 286; Alan P. Merriam, «Definitions of comparative musicology and ethnomusicology, an historical-teoretical perspetive», *Ethnomusicology* 21, n.º 2 (1977): 108; Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 118.

[76] Merriam, *The Anthropology of Music*, 229-58.

En la misma línea, Clifford Geertz parte del concepto de cultura como "esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida"[77]. Así, la antropología simbólica geertziana expresa una nueva idea acerca de la composición de la cultura, entendida como complejo simbólico de tramas de significación interpretable dentro de un contexto social concreto: "Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental que busca leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones"[78]. En función de esto, la construcción etnográfica a que atiende la antropología cultural como ciencia es "densa" en el más amplio sentido de la palabra: exhaustiva, compleja y encriptada (simbólica) y, por tanto, requiere de la correcta interpretación por parte del etnógrafo. El análisis etnográfico consiste, pues, en "desentrañar las estructuras de significación (...) y en determinar su campo social y su alcance"[79]. Así, la tarea etnográfica será, según Geertz, "interpretativa, lo que interpreta es el flujo del discurso social y la interpretación consiste en tratar de rescatar 'lo dicho' en ese discurso de sus ocasiones perecederas y fijarlo en términos susceptibles de conducta"[80].

La cultura es una realidad pública, común a los miembros de una sociedad, porque su significación es pública y, por tanto, compartida por los individuos que integran una comunidad; "(está situada) en el entendimiento y en el corazón de los hombres"[81]. La cultura es construcción de realidades interpersonales por medio de símbolos, lo cual implica la existencia de estructuras psicológicas y procesos mentales y espirituales implícitos que conforman y condicionan la conducta humana en una sociedad. Por tanto, la cultura está construida por símbolos con los que se interpreta la realidad, se construye el proceso social y es en calidad de conducta como se introducen en la acción social. Además, estos símbolos tendrán unos usos y funciones concretas, en función del contexto (de la cultura) en la que se gesten (en este sentido, Geertz es seguidor de Kenneth Burke, Sussane Langer, Paul Ricoeur, Wittgenstein, Gilbert Ryle, Lionel Trilling y Richard Rorty). Así, la cultura, entendida como sistema de interacción de signos interpretables, se convierte en el contexto dentro del cual y sin el cual no podrían producirse acontecimientos sociales y modos de conducta concretos. La interpretación antropológica requiere de una comprensión exacta de lo que significan esos sistemas simbólicos y esto es un proceso complejo, denso, y que requiere un análisis científico en términos propios de la estructura cultural y ese análisis interpretativo denso es lo que convierte a la Antropología Cultural en ciencia o "teoría interpretativa densa" como Antropología simbólica[82].

Será continuador de ambas líneas Timothy Rice, quien hace una propuesta sintética de las líneas de antropología simbólica de Merriam y Geertz, partiendo desde la hermenéutica para explicar lo simbólico en la cultura. Rice toma el concepto de círculo hermenéutico de Ricoeur, que sostiene que comprendemos el mundo a partir de término preexistentes, por lo que las interpretaciones que los individuos dan de la cultura están condicionadas por esos conceptos y comprensiones previas ofrecidas por los símbolos. Rice aplica este concepto de círculo

[77] Clifford James Geertz, *La interpretación de las culturas* (Barcelona: Gedisa, 2000), 88.
[78] Geertz, 20.
[79] Geertz, 24.
[80] Geertz, 32.
[81] Geertz, 25.
[82] Geertz, 19-40; Kuper, *Cultura. La versión de los antropólogos*, 95-145; Clifford James Geertz, «El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre», en *Antropología y comparación cultural: métodos y teorías* (Madrid: UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012), 203-23.

hermenéutico a la música en cuanto sistema simbólico: "todos los individuos que operan en la tradición se reapropian continuamente de sus prácticas culturales, dándoles nuevos significados, y este proceso crea un sentido del sí-mismo, de la identidad, de la comunidad y del ser-en-el-mundo en evolución continua"[83]. Rice plantea una renovación del modelo tripartito de Merriam (basado en el estudio de los sonidos musicales, de los comportamientos y de los conceptos), fusionándolo con la teoría de Geertz que afirma que los sistemas simbólicos son construidos históricamente, mantenidos socialmente y aplicados individualmente. De este modo, Rice da solución a la dicotomía "música-comportamientos humanos" de Merriam, que habrían intentado previamente superar con sus estudios Blacking, Nattiez, Zemp, Feld, A. Seeger y otros. Rice reúne en un punto de común encuentro la Etnomusicología y la Musicología histórica bajo la dimensión diacrónica mediante el siguiente planteamiento: ¿cómo se construye históricamente, mantiene socialmente y se crea individualmente la música?[84].

Los análisis de matrices de significado cultural en Antropología son concordantes con los estudios etnomusicológicos de Josep Martí y ponen de manifiesto que la música como práctica musical es un ámbito cultural que puede ser moldeado, e incluso, patrimonializado desde intereses o posicionamientos ideológicos y ello intenta sustentarse siempre en base a las relaciones entre música y etnicidad[85]. Y desde un enfoque similar y aplicado específicamente al caso de Galicia, Luis Costa plantea un estudio de postulados antropológicos sobre los que fundamentar el concepto de nacionalismo musical gallego, asumiendo que el hecho musical construye identidades sociales por su capacidad afectiva y simbólica, por su naturaleza pragmática y por su capacidad de movilización[86].

En el contexto del siglo XIX, el Folklore será empleado como elemento vertebrador fundamental de la cultura de cada pueblo, presentando unos usos y funciones determinados, para lograr su fin último: hacer de la cultura de cada pueblo un elemento identitario, reconocible, que ayude a que cada uno sea distinto, singular y especial frente a los otros, aunque todos formen parte de un todo. Es decir, el Folklore será una forma de crear una identidad única, propia e intransferible para cada pueblo y constituirá el patrimonio cultural de cada uno. Pero es fundamental tener en cuenta que el estudio del Folklore no se puede aplicar de forma ahistórica, sino que éste debe ser comprendido en su contexto originario; como ya se ha dicho, los conceptos de nación, cultura y pueblo tienen un significado propio a partir del siglo XIX vinculados al Nacionalismo, a la burguesía y al origen de la concepción del Folklore entendido como Ciencia.

---

[83] Timothy Rice, «Toward a Mediation of Field Methods and Fields Experience in Ethnomusicology», en *Shadows in the Field (New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, de T. Barz y Timothy J. Cooley (New York - Oxford: Oxford University Press, 1997), 117; Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 193.

[84] Timothy Rice, «Hacia una remodelación de la etnomusicología», en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces Villalobos, trad. Miguel Ángel Berlanga (Trotta, 2001), 155-78.

[85] Josep Martí i Pérez, *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición* (Barcelona: Editorial Ronsel, 1996); Josep Martí i Pérez, «Música y etnicidad: una introducción a la problemática», *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.º 2 (1996): s. p.

[86] Luis Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936» (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2000); Luis Costa Vázquez-Mariño, «Música e Galeguismo: estratexias de construcción dunha cultura nacional galega a través do feito musical», en *Etnicidade e nacionalismo. Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía (Santiago de Compostela, 17-19 de abril de 2000)*, ed. Xosé Manuel González Reboredo (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001), 248-84; Luis Costa Vázquez-Mariño, «Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega», *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.º 8 (2004): s. p.

Marcial del Adalid se suma a la "moda" de la composición de música de salón y académica, basada en folklore autóctono. El interés de la obra de este compositor y su vinculación directa con Galicia constituyen, en este marco territorial, un ejemplo de cultura que considero que merece ser destacado; es posible afirmar y defender que el valor de su obra no radica en el de un mero localismo, sino que se trata de una manifestación cultural vinculada al Romanticismo y que se materializa en forma de música contemplada desde la perspectiva de la creatividad artística socio-identitaria. Existe una vinculación en la música adalidiana con la música de identidad nacional, entendiendo este concepto no con un significado de vinculación política, sino como una expresión musical de carácter cultural, que refleja el modo de ser y de sentir de una determinada comunidad, territorialmente localizada y socioculturalmente definida -la gallega-, que vincula buena parte de la experiencia afectivo-emocional colectiva con la creación musical de Marcial del Adalid, incluso desconociendo quién es el autor de esa obra.

D. FUENTES

El halo de misterio que ronda alrededor de Marcial del Adalid como personaje histórico se torna para nosotros en la necesidad de encontrar fuentes que nos ayuden a reconstruir esos periodos en blanco de su vida y a profundizar en el conocimiento su obra. Así, haciendo propias las palabras de Montero García, "consideraremos como fuente para el estudio de cualquier aspecto relacionado con la musicología a todo documento, material bibliográfico o persona que pueda proporcionar información al investigador sobre cualquiera de los campos de esta ciencia"[87], es decir, documentos históricos que proporcionen información de primera mano, informantes (en nuestro caso, herederos de herederos actualmente vivos que son descendientes de familiares de Marcial del Adalid) y bibliografía general y específica sobre el tema objeto de investigación. Documentación, en definitiva, de muy diversa tipología y que recoge información complementaria entre sí.

Atendiendo a esto, el primer paso es poder hallar fuentes documentales que sustenten el marco cronológico vital del compositor que estudiamos, es decir, cuándo y dónde nace; cuándo, dónde y por qué muere; cuándo, dónde y con quién se casó y si del matrimonio hubo descendencia; y si procede, cuándo, dónde y con quién se relacionó y en qué contexto. Este tipo de información se suele encontrar en partidas sacramentales, generalmente custodiadas en archivos eclesiásticos, y en archivos civiles que conserven testamentos, expedientes de hidalguía, certificados vitales, etc. Este rastreo de información, para nosotros punto de partida fundamental, es aplicable a los distintos miembros de una familia y da la estructura base de la reconstrucción genealógica en forma de árbol.

Del mismo modo, para profundizar la reconstrucción biográfica de un personaje histórico, se vuelve necesario ampliar información de corte más específico y personal. El ciclo vital de cada personaje se puede completar con documentación que revele ocupaciones profesionales, tales como pagos a Hacienda, transacciones y convenios comerciales, registros comerciales, concesiones de patentes, notificaciones oficiales administrativas, etc. También a través de su presencia en la crónica social se conoce cómo se desenvolvía en según qué ambientes. Y para abordar el círculo social, la actividad diaria, e incluso el carácter y la intimidad del personaje en cuestión, para esto es fundamental la correspondencia, pues revela cómo se expresa el

[87] Montero García, «La documentación musical: fuentes para su estudio», 93.

protagonista, como interacciona con sus coetáneos en según qué contextos, e incluso se puede llegar a saber qué siente o cómo es percibido por sus interlocutores.

En el caso de una investigación como la de esta tesis, que gira en torno a un músico, su obra y su estilo en un contexto artístico e histórico concreto, se hace imprescindible abordar un vaciado documental específico de partituras. El trabajo profundo con el repertorio, incluyendo la catalogación de su obra, ha permitido datar las obras, establecer etapas compositivas y conocer los sellos editoriales con los que se relacionó Marcial del Adalid en según qué periodos de su vida. Este trabajo permite enriquecer la narración de su vida integrando cronológicamente en ella el crecimiento progresivo de su obra: cuándo compuso sus obras, dónde se encontraba en ese momento, con qué fin fueron creadas, a quién iban dedicadas, etc.

Así las cosas, para nosotros ha sido una necesidad localizar fuentes que aportasen información inédita y nuevos hilos de investigación de los que tirar en lo que se refiere a Marcial del Adalid. Este proceso de búsqueda se estructuró en una doble vía: por una parte, fuentes de hemeroteca, principalmente histórica; de otra, fuentes documentales en archivos tanto civiles, como eclesiásticos –en ambos casos, principalmente en el ámbito nacional- y también se han revisado algunas colecciones privadas. La documentación localizada es el resultado de un exhaustivo rastreo de fuentes en más de 70 instituciones (nacionales e internacionales, físicas y online); búsquedas que en su día estimamos necesarias, aunque no siempre ofreciesen resultados exitosos (es el caso, por ejemplo, de los Archivos Generales Militares de Ávila, Guadalajara y Madrid, el Archivo de la Corona de Aragón, la Biblioteca Histórico Militar de A Coruña, la Parroquia de Santiago y San Juan y la Parroquia de San Ginés en Madrid, o los fondos del Palacio de capitanía General en A Coruña, entre otros, donde no hemos localizado documentación hasta la fecha, pero que, en cualquier caso, la consulta fue necesaria y el propio descarte de fondos, ya sea temporal o definitivo, también es información útil).

Cabe destacar que fruto de esta revisión de fondos documentales, ha sido posible elaborar un compendio de fuentes iconográficas de los Adalid (retratos al óleo y fotográficos, grabados, caricaturas, cromos… que se facilita a lo largo del texto y en el Anexo III) que, más allá del valor artístico o social que adquieren, juegan un papel funcional importante, pues son el único medio del que disponemos para poner rostro a los principales protagonistas de esta historia.

Todo esto pone de manifiesto que, generalmente -o al menos en esta investigación-, las fuentes se complementan y todas son necesarias, pues unas guían hasta otras, y como si de piezas se tratase, van encajando progresivamente, desvelando incógnitas, camino de completar este nuestro puzle que no es otro que la vida, la familia y la obra de Marcial del Adalid.

Partiendo de todo lo anterior, es posible establecer una taxonomía de fuentes agrupadas en cinco tipos, atendiendo a su materialidad:

- fuentes bibliográficas principalmente relacionadas con el compositor (artículos, voces de diccionario, entradas de enciclopedias, etcétera), habiendo sido sometidas a revisión crítica las específicamente biográficas;
- fuentes de hemeroteca histórica, desde la década de 1840 y hasta bien entrado el siglo XXI, que aportan datos sobre el contexto social y cultural en el que se desenvolvió Marcial del Adalid, así como datos concretos de su biografía y familia;
- fuentes documentales vinculadas al compositor y a su círculo familiar y social, recopiladas en archivos, centros de investigación y colecciones privadas;

- fuentes iconográficas vinculadas al compositor y a su círculo familiar, también recopiladas en archivos, centros de investigación y colecciones privadas;
- fuentes musicales (partituras), ya sean compuestas por Adalid o la colección que constituían su biblioteca personal.

Estos cinco tipos de fuentes citados pueden ser agrupados en tres clases, en función de su utilidad o fin último:

- fuentes para la reconstrucción biográfica y genealógica de Marcial del Adalid;
- fuentes musicales de Marcial del Adalid, es decir, obras musicales por él compuestas;
- y fuentes musicales de su biblioteca particular.

Por último, todas las fuentes anteriormente citadas, en sus cinco tipologías y en sus tres clases, se organizan en función de su relación con el tema objeto de estudio en tres modalidades de fuentes: directas primarias y secundarias y fuentes indirectas[88]. Entendemos por fuentes directas "aquéllas que han generado las actividades de las personas o instituciones a estudiar"[89], siendo primarias las resultantes de la existencia vital de Marcial del Adalid y secundarias las que proporcionan información sobre éste, pero generadas por terceros coetáneos (Fanny Garrido, María del Adalid, editores, etcétera). Del mismo modo, entendemos por fuentes indirectas las obtenidas "a partir de las directas, como resultado de distintos procesos de estudio, clasificación o catalogación, y necesitan la intervención de una tercera persona"[90], es decir, que son el resultado de investigaciones generalmente más recientes y realizados por estudiosos actuales, que suponen una mediación en la información (véase, por ejemplo, catálogos, inventarios o bibliografía sobre el tema).

En función de esto, para la reconstrucción de la biografía de Marcial del Adalid, según la modalidad, son:

- fuentes directas primarias, los documentos históricos de archivo originales (partidas sacramentales, documentación civil, testamentos, correspondencia enviada…), las propias partituras musicales (manuscritos y ediciones históricas), enseres y propiedades personales y fotografías del personaje central;
- fuentes directas secundarias, las fotografías y cuadros de personajes coetáneos relacionados, correspondencia recibida, legados de parientes cercanos o de miembros cercanos en la vida diaria, hemeroteca histórica;
- y fuentes indirectas, la bibliografía sobre el tema, ediciones actuales de partituras, grabaciones sonoras de su repertorio.

Y para el estudio de la obra de Marcial del Adalid, también según la modalidad, son:

- fuentes musicales directas primarias, las partituras manuscritas de Adalid;

[88] Emilio Rey García, *Los libros de música tradicional en España* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001), 21-22. En este estudio, Emilio Rey propone una clasificación de fuentes de investigación en relación con los cancioneros de música popular, en la que éstas se dividen en fuentes musicales directas primarias, fuentes musicales directas secundarias, fuentes musicales indirectas y fuentes extra-musicales. Para la presente investigación, hacemos propia esta estructuración de fuentes, extrapolándola y adaptándola a nuestros dos temas principales de estudio: la vida de Marcial del Adalid y su obra.

[89] Montero García, «La documentación musical: fuentes para su estudio», 93.

[90] Montero García, 94.

- fuentes musicales directas secundarias, las ediciones históricas de obras de Adalid;
- fuentes musicales indirectas, los instrumentos históricos conservados relacionados y ediciones de partituras y grabaciones sonoras actuales;
- y fuentes extramusicales o perimusicales (auxiliares), la bibliografía sobre Adalid, hemeroteca histórica (que permite datación de obras) y documentación histórica sobre el compositor.

Dada la ingente cantidad de fuentes manejadas en esta investigación, así como su heterogeneidad y versatilidad, la taxonomía creada se vuelve necesidad vital para su uso preciso. Atendiendo a dicha taxonomía, cada una de esas fuentes puede ser aludida en algún momento bajo la categoría especificada en alguno de los apartados establecidos según corresponda, bien como fuente primaria (modalidad de fuentes), bien como fuente para la reconstrucción biográfica (clase de fuente por su utilidad), bien como fuente de hemeroteca histórica (tipo de fuente por su materialidad).

TAXONOMÍA DE FUENTES		
5 tipos de fuentes por su materialidad	**3 clases de fuentes por su utilidad**	**3 modalidades de fuentes por su relación con el sujeto de estudio**
- Fuentes bibliográficas - Fuentes de hemeroteca histórica - Fuentes documentales - Fuentes iconográficas - Fuentes musicales	- Fuentes para la reconstrucción biográfica y genealógica de Marcial del Adalid - Fuentes musicales de autoría de Marcial del Adalid - Fuentes musicales de otros autores pertenecientes a la BMFA	- Fuentes directas primarias - Fuentes directas secundarias - Fuentes indirectas

Cuadro 11. Taxonomía de fuentes diseñada para el estudio monográfico de Marcial del Adalid y Gurrea.

Procedemos, a continuación, a una revisión de las fuentes sobre las que se sustenta esta tesis doctoral, presentadas en tres grandes bloques, que no son otros que las tres clases por utilidad establecidas: fuentes para la reconstrucción biográfica y genealógica de Marcial del Adalid, fuentes musicales de autoría de Marcial del Adalid y fuentes musicales de otros compositores pertenecientes a la BMFA.

D.1. Fuentes documentales, iconográficas y hemerográficas para la reconstrucción biográfica y genealógica de Marcial del Adalid

A diferencia del estudio de otros personajes históricos, cuyo legado permanece mayoritariamente reunido en un único archivo o institución, el estudio de Marcial del Adalid, dados los avatares de la historia, se vuelve especialmente enrevesado y complejo, pues no existe un único archivo que tenga centralizada su documentación. A pesar de que la RAG custodia la que fue biblioteca particular de Marcial del Adalid, en los fondos que guarda esta institución prácticamente no hay documentación personal del músico. Por tanto, fue una realidad para

nosotros cuando comenzamos esta investigación que la mayor parte de la documentación que nos podría permitir profundizar en este personaje desde una perspectiva vital y personal estaba desparecida o, cuanto menos, en paradero desconocido para nosotros y, sin duda, descentralizada. Así, frente a investigaciones en las que, en principio, el mapeo de fondos documentales a revisar iría del centro (personaje central) a la periferia (personajes relacionados), en el caso del personaje que nos atañe la procura de fuentes fue a la inversa: hubo que partir de la periferia para llegar al centro, es decir, buscamos y revisamos colecciones de coetáneos y familiares en fondos de muy diversa tipología para poder recabar así información y documentos relacionados con Marcial del Adalid[91].

Teniendo en cuenta esta realidad de dispersión de fuentes encontrada y atendiendo a la taxonomía anteriormente establecida, se ha procedido a un rastreo de fondos documentales (físicos y online) que nos han permitido localizar fuentes para la reconstrucción biográfica y genealógica de Marcial del Adalid (clase por utilidad), de muy diversa índole - documentales, iconográficas, bibliográficas, hemerográficas y musicales (tipología por materialidad)-, tanto primarias directas e indirectas, como secundarias (modalidad). Todas estas fuentes que nos han servido para estudiar la biografía y la genealogía de Marcial del Adalid, las presentamos, a continuación, sintetizadas en seis bloques:

- Fondos de la RAG. Destacados individualmente por ser ésta la institución que más obras de Adalid conserva y, además, la único que dispone de una donación directa de la familia.
- Instituciones religiosas que disponen de partidas sacramentales que revelan dataciones de etapas vitales (partidas bautismales, matrimoniales y de defunción).
- Instituciones en las que hemos localizado la documentación civil análoga a la anterior y expedientes de hidalguía, que permiten reconstruir la estructura genealógica de la familia del compositor, e instituciones cuya documentación versa sobre los negocios, relaciones comerciales y profesiones.
- Fondos de fuentes relacionadas con el entorno artístico en el que se movía Marcial del Adalid, incluyendo referencias a los ambientes musicales coruñés y madrileño, las colecciones de planchas de sus ediciones o información sobre su piano.
- Colecciones privadas a las que hemos tenido acceso por su singularidad y teniendo en cuenta lo ecléctico de su contenido (desde certificados registrales, pasando por testamentos o partituras, hasta cuadros al óleo).
- Fondos de hemerografía histórica.

[91] "Esta ausencia-carencia se percibe ya también en los legados de sus coetáneos". José M.ª Esperanza y Sola, «[Fallecimiento de Marcial del Adalid]», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de noviembre de 1881, sec. Revista Musical, 15. Revisados los fondos de algunos compositores relacionados con Marcial del Adalid con los que aparentemente mantenía una relación personal –véase, por ejemplo, el Fondo Canuto Berea en la Biblioteca da Diputación Provincial de A Coruña, el Fondo Pardo Bazán en la Real Academia Galega o los Fondos Barbieri y Guelbenzu de la Biblioteca Nacional de España- solo se han podido localizar contados ejemplos de correspondencia y fotografías y ningún diario o documentación semejante que exprese la voz en primera persona de este compositor. Quizá el caso más llamativo de todos ha sido el fondo privado de los descendientes de los Torres Adalid -Marcial y Fernando, primos-hermanos del compositor, en el que prácticamente tampoco quedó huella de su convivencia con la familia, aunque nos consta que fue estrecha (especialmente con el primero).

D.1.1. El mayor legado de Marcial del Adalid: fondo específico en la Real Academia Galega (A Coruña) y otros fondos personales relacionados

Suele ser común para los conocedores de la Historia de la Música en Galicia la existencia de un legado musical conservado en la RAG[92], comúnmente llamado "Fondo Marcial del Adalid"[93] o "Biblioteca (Musical) Marcial del Adalid"[94]. Efectivamente existe una colección musical que en su día perteneció a este músico gallego y que fue cedida a la RAG por su única hija, María del Adalid, en 1928, poco antes de su fallecimiento. Esta colección de música estuvo integrada por tres secciones[95]: partituras de música coleccionadas desde tiempos de su abuelo (no solo por Marcial del Adalid), libros de Medicina reunidos por su suegro y por el padre de éste y libros de Humanidades. Tal y como se expone detalladamente en el Capítulo 4[96], de estas tres secciones las dos primeras fueron donadas a la RAG en calidad de "bibliotecas personales o particulares", entendiendo este término como "una colección de fondos bibliográficos reunidos por una persona física o jurídica a lo largo de su existencia e incorporada en su totalidad -o en gran parte- a la Biblioteca de la RAG"[97]. Así, la sección de música ingresó en la Academia como "Biblioteca Marcial del Adalid" y los libros de materia de Medicina como "biblioteca médica" (colección de libros de materia de medicina, sistema sanitario, sistema de medicina militar…).

Atendiendo a esto, en el caso del legado de Marcial del Adalid es posible afirmar que su archivo personal -definido como "la documentación generada por una persona en el ejercicio de su actividad, y comprende tanto documentos y objetos de carácter personal, como profesional"[98], es decir, sus propias composiciones-, se unió a varios archivos familiares –en su acepción de "conjunto de fondos generados y transmitidos dentro de una misma familia o linaje"[99], en este caso, las colecciones bibliográficas de música y medicina-; todos ellos fueron adquiridos por la RAG y desde entonces se han convertido en una colección o fondo público.

Por tanto, y ante la variedad de nombres del fondo, es para nosotros necesario estandarizar el término con el que referirnos a este legado y delimitar qué abarca. Creemos más preciso

[92] Para información sobre la institución, remitimos a: https://academia.gal/ (fecha de última consulta, 14/04/2020).

[93] Xosé Ramón Barreiro Fernández, «Los tesoros musicales de la Real Academia Galega», *Las Matinées del Festival, Música en el Museo de Belas Artes. La música de la Biblioteca de la Real Academia Galega (proyecto a cargo de Xoán Manuel Carreira). Programa del Festival Mozart de A Coruña.*, 2009, 10-11; Carolina Queipo Gutiérrez, «¡Vuelve la Guitarromanie a Galicia!», *Las Matinées del Festival, Música en el Museo de Belas Artes. La música de la Biblioteca de la Real Academia Galega (proyecto a cargo de Xoán Manuel Carreira). Programa del Festival Mozart de La Coruña.*, 2009, 22-23.

[94] Isabel Seoane, «Eladio Rodríguez e o primeiro diccionario da Real Academia Galega», *Boletín da Real Academia Galega* Nº 362 (2001): 130; Queipo Gutiérrez, «¡Vuelve la Guitarromanie a Galicia!», 22-25; Mercedes Fernández-Couto Tella, «Bibliotecas na biblioteca da RAG», *Boletín da Real Academia Galega* Nº 367 (2006): 198.

[95] Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro. Libro 3º. Biblioteca [RAG, (C-24, 24/6)].

[96] Dada la envergadura del estudio de esta biblioteca, se le dedica un epígrafe específico en el Capítulo 4 (epígrafe 4.2) y el Anexo V al completo, en el que se trata la estructura general de la colección de partituras y la distribución del repertorio en función de su adquisición por generaciones de la Familia Adalid; asimismo, en el apartado de Fuentes D.3 se abordan los documentos sobre los que se fundamenta la donación de esta biblioteca a la RAG.

[97] Fernández-Couto Tella, «Bibliotecas na biblioteca da RAG», 195.

[98] Josefa Montero García, «Los archivos musicales familiares y personales», en *El archivo de los sonidos.: la gestión de fondos musicales*, Estudios Profesionales 2 (Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008), 391.

[99] Montero García, 391.

denominar de forma general "Fondo Adalid" a todo el conjunto de libros (musicales y no musicales); como "Biblioteca de Música (del Fondo Adalid)" a los libros de materia de música, es decir, no sólo a las partituras (la gran mayoría), sino también libros teóricos de contenido musical (tratados de instrumentación, libros de historia de la música, tratados de interpretación, de técnica instrumental, etcétera); y como "Biblioteca de Medicina" o "Biblioteca Médica" al conjunto de libros específicos de esta materia y que pertenecieron en su día a los doctores González Garrido, abuelo y bisabuelo maternos de María del Adalid[100].

A mayores de las Bibliotecas de Música y Medicina del Fondo Adalid, existen en la RAG otras fuentes documentales vinculadas directamente a los Adalid y que forman parte de otros legados familiares también donados a la institución. Por ejemplo, según consta en el Acta de la Junta Ordinaria de 4 de noviembre de 1962, el 11 de abril de 1962 José Garrido dona a la Academia nueve fotografías y una carta[101]. La carta mencionada data de 1912 y está escrita por Fanny Garrido desde Madrid y dirigida a "Pepito" (José Garrido García), quien se encontraba en Buenos Aires. Las fotografías muestran un retrato de Marcial de Torres Adalid, dos retratos de Fanny Garrido, uno de María del Adalid, otro de María del Adalid con Fanny Garrido, y una vista del Pazo de Lóngora; éstas tienen especial valor, pues una de ellas es prácticamente la

[100] Frente a la denominación "Fondo Marcial del Adalid" o "Biblioteca (Musical) Marcial del Adalid", el término "Fondo Adalid" recuerda no solo al compositor, sino que incluye implícitamente también a María de los Dolores del Adalid como donante y última propietaria del fondo y a todos los antepasados que dieron lugar al conjunto de toda la biblioteca (incluida la sección de medicina).

Yendo un paso más allá, si buscamos el significado intrínseco de las palabras, "fondo" se define como un "conjunto de libros o de documentos existentes en una biblioteca, en una librería o en un archivo". María Juana Moliner Ruiz, *Diccionario de uso del español (A-G)*, vol. Tomo I (A-G) (Madrid: Gredos, 1981), 1324.

También se entiende por "fondo" un "caudal o conjunto de bienes que posee una persona o comunidad; conjunto de impresos y manuscritos que tiene una biblioteca; cada una de las colecciones de impresos o manuscritos de una biblioteca que ingresan de una determinada procedencia". *Diccionario de la Lengua Española. Tomo I (a-g)*, 21ª, vol. Tomo I (Madrid: Espasa Calpe, 1992), 982.

Sin embargo, "biblioteca" puede referirse al "conjunto ordenado de un número considerable de libros; librería, mueble en el que se colocan; local en el que se guardan e instalaciones para tenerlos, ordenarlos, servirlos, leerlos". Moliner Ruiz, *Diccionario de uso del español (A-G)*, Tomo I (A-G):373.

O también como "colección de libros o tratados análogos o semejantes entre sí, ya por las materias que tratan, ya por la época y nación o autores a que pertenecen". *Diccionario de la Lengua Española. Tomo I (a-g)*, Tomo I:288.

Curiosamente, Adalid tenía una biblioteca (entendida como sala de lectura) en su Pazo de Lóngora, en la que conservaba diversas bibliotecas especializadas (en su significado de secciones, es decir, la biblioteca de Música, la de Humanidades y la de Medicina). Por todo lo anterior, consideramos más acertado denominar este legado donado por María del Adalid como "Biblioteca de Música" y "Biblioteca de Medicina" del "Fondo Adalid" de la RAG. Laura Touriñán Morandeira, «La "Biblioteca de Música" del "Fondo Adalid": puesta en valor de la realización de un prontuario de criterio musicológico desde la aplicación de tecnología», en *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, ed. Marco Brescia y Rosana Marreco Brescia (Oporto (Portugal): Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016), 823-32.

[101] Nota oficial informativa con fecha de 8 de octubre de 1962 por parte del Presidente y del Secretario de la RAG a la Junta de dicha institución, conforme se notifica la donación de José Garrido. Estamos convencidos de que se trata de José Garrido García (1895-1979), conocido por ser practicante de Montrove y que fue hijo de José Garrido Aradas (1865-1949), este último, también oriundo de Liáns, administrador del Pazo de Lóngora en tiempos de Marcial del Adalid y Fanny Garrido y de María del Adalid, y quien fuera incluso anteriormente administrador del Pazo Torre de Coruxo (hoy conocido como Pazo de la Torre de Santa Cruz, en Coruxo de Abaixo, Oleiros) y/o del de Vilasuso, cuando pertenecían a Marcial de Torres Adalid.

Las fotografías citadas se encuentran a disposición en la RAG bajo las siguientes signaturas: retrato de Jaime Quiroga (FM-2-34); retrato de Blanca Quiroga, bebé (FM-2-35); retrato de José Quiroga (FM-2-36); retrato de Fanny Garrido (FS-6-123) (Fig. 25); retrato del tío Marcial Torres (FS-6-124) (Fig. 190); Fanny Garrido y su hija María (FXL-4-2) (Fig. 40); retrato de María del Adalid (FL-7-31) (Fig. 186). Carta de Fanny Garrido dirigida a José Garrido [RAG, (MO. Caixa 77-8-1)].

única imagen histórica del Pazo de Lóngora, otras son casi los únicos retratos localizados de esta familia y tres de ellas dan testimonio de la buena relación que hubo entre Fanny Garrido e hija y Pardo Bazán e hijos.

Estas no son las únicas fotografías de la Familia Adalid conservadas en la RAG. Ejemplo de ello es la imagen de Marcial del Adalid que se encuentra en el "Fondo José Baldomir", cedida por la hija de este, Margarita Baldomir Barbeito, a fecha de 8 de enero de 1972[102]. También lo son el retrato de Fanny Garrido entregado por Isabel Martínez Barbeito (fecha de donación desconocida)[103] y el de María del Adalid, en cuyo caso la imagen entró como parte de la donación del "Fondo Pardo Bazán" que realizó Blanca Quiroga -hija de la gran intelectual coruñesa- en 1971[104]. Hay además un retrato de Marcial del Adalid que pertenece a una colección de fotografías propias de la RAG[105] y dos retratos de Francisco de Torres[106].

Especial mención merece el "Fondo Martínez Morás", que contiene varios artículos de prensa con noticias de los Adalid, entre los que destaca el artículo "Fanny Garrido, en el recuerdo", escrito por Juan Naya Pérez y acompañado de dos caricaturas firmadas por "Siro", una de ellas de la literata[107]. A este mismo fondo pertenecen también un conjunto de cuatro cartas manuscritas entre Fanny Garrido y Andrés Martínez Salazar datadas en 1886, en relación a un envío de libros comprados y al envío de ejemplares de una de sus dos novelas publicadas, *Escaramuzas* (ésta en 1885)[108].

En el "Fondo Irmáns Puente y Braña" hay una partitura de la "Plegaria a la virgen compuesta y leída por el Sor. Puente. Sociedad Artística y Literaria de La Coruña. Al mérito Literario y Artístico de los Ssres. Don José Puente y Braña y Don Marcial del Adalid. Año 1847"[109], que contiene los cuatro poemas del primero y las cuatro armonizaciones del segundo. También es relevante para el estudio de la producción de Adalid el ejemplar de la obra completa *Cantares viejos y nuevos de Galicia* de Adalid, editada por Canuto Berea[110] y que ingresó en la RAG por donación realizada en el mes de marzo de 1962 por Manuel Lugrís González, hijo de Manuel Lugrís Freire.

[102] Retrato de Marcial del Adalid, del "Fondo José Baldomir", signaturas FM-3-19 / FS-3-96.

[103] Retrato de Fanny Garrido, donado por Isabel Martínez Barbeito, signatura FS-6-116.

[104] Retrato de María del Adalid, donado por Blanca Quiroga dentro del "Fondo Pardo Bazán", signatura FL-02-14.

[105] Retrato de Marcial del Adalid perteneciente a la RAG, signatura FS-18-188.

[106] Aunque catalogadas como retratos de Francisco de Torres, creemos que estos retratos son de Fernando de Torres Adalid, pues coinciden con otros retratos de éste conservados en el Fondo Torres Adalid del Pazo de Vilasuso; signaturas AL-22-Pax.30-fot.1 y AL-23-Pax.11-fot.3.

[107] Dossier de recortes de prensa: [RAG, (C-286/4)] / Artículo destacado: Juan Naya Pérez, «Fanny Garrido en el recuerdo», *Antena Dominical. La Voz de Galicia*, 14 de febrero de 1982.

[108] Correspondencia de Fanny Garrido con Andrés Martínez Salazar [RAG, (294/12)].

[109]Plegaria a la virgen compuesta y leída por el Sor. Puente. Sociedad Artística y Literaria de La Coruña. Al mérito Literario y Artístico de los Ssres. Don José Puente y Braña y Don Marcial del Adalid. Año 1847 [RAG, (C-154/6.16)].

[110] Responde actualmente al número de registro [RAG, (R.45912)].

De especial interés también el regalo que realiza el 31 de mayo de 1956 Adolfo Anta Seoane (1900-1978)[111] a la Academia: la novela inédita *Batallas* de Fanny Garrido[112] y una partija testamentaria que en su día perteneció al padrino de Marcial del Adalid, Juan Antonio del Adalid y Loredo, padrino del compositor[113]. Confiesa el investigador que ambos documentos le fueron regalados por el Padre Manuel -hoy sabemos que se trata del padre salesiano Manuel Varela, guía espiritual de María del Adalid y quien se responsabilizó de la donación del Pazo de Lóngora a la Orden-, durante sus visitas a esta residencia para recabar información para sus artículos y conferencias. También se encuentran en la RAG ejemplares de las dos novelas publicadas por la viuda de Adalid, *Escaramuzas*[114] y *La Madre de Paco Pardo*[115].

Por último, se conservan en la Academia los documentos fundacionales de la Sociedad de Folklore y de la Academia Gallega, que nos permitieron constatar la presencia de Fanny Garrido en la constitución de ambas junto a Emilia Pardo Bazán[116].

D.1.2. Fuentes documentales eclesiásticas

El tipo de documentación que se encuentra principalmente en archivos eclesiásticos es de muy diversa tipología, pero a efectos de la reconstrucción genealógica y biográfica de personajes históricos, las principales fuentes a localizar son las partidas bautismales, matrimoniales y de defunción, recogidas en los libros sacramentales[117]. Todas las partidas sacramentales recuperadas han sido fundamentales para reconstruir el árbol genealógico de la Familia Adalid, pues aportan información de los abuelos y tíos-abuelos de Marcial del Adalid, padres y tíos, primos, hijos, sobrinos y sobrino-nietos. Estas fuentes también ponen de manifiesto la interrelación entre las familias de la burguesía coruñesa, generalmente dedicadas al comercio y de buena posición social, que incrementaban su estatus social, su poder económico y su capacidad de acción uniéndose entre ellos.

[111] Músico de vocación, ingresó en 1917 a la banda de música de *Castropol*, la cual llegó a dirigir años después. También dirigió la banda del Regimiento de Infantería de Isabel la Católica. Entre 1928 y 1951 dirige el coro *Cantigas da Terra*. Director de la coral de Sada, del coro *Brétemas e Raiolas*, creó la agrupación *Aturuxo* en 1954 y la masa coral de la Fábrica de Tabacos de A Coruña. Compuso obras propias y arregló y difundió obras de los principales maestros gallegos, tales como Adalid, Baldomir, Montes, etc. Fue, asimismo, miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario en A Coruña y creador del premio Marcial del Adalid.

[112] Lamentablemente no ha sido posible consultar la novela inédita *Batallas* de Fanny Garrido por no encontrarse a disposición.

[113] Libro de inventarios y partición de herencia, por fallecimiento de mis padres, Dn. Marcial Franco. del Adalid y D.ª Franca. Josefa de Loredo, perteneciente a Juan Antonio del Adalid [RAG, (DH-27)].

[114] *Escaramuzas*, por "Eulalia de Liáns" (Fanny Garrido), Madrid, 1885 [RAG, (21079)].

[115] *La Madre de Paco Pardo*, por "Eulalia de Liáns" (Fanny Garrido), Madrid, 1898 [RAG, (4087)].

[116] Academia Gallega. 1ª Lista general de socios. Señores folkloristas considerados como socios fundadores [RAG, (E-116-03-01)]. Emilia Pardo Bazán y Salvador Golpe, *El Folk-lore Gallego en 1884-85. Sus actas y discursos de Emilia Pardo Bazán, Presidente, y Memoria de Salvador Golpe, Secretario* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe (Calle de Cedaderos, núm. 11), 1886).

[117] Son estos libros una de las principales fuentes de información para la reconstrucción biográfica y genealógica: las partidas bautismales suelen indicar las fechas de nacimiento y bautismo, así como la procedencia y el nombre de los padres, abuelos y padrinos; semejante es el caso de las partidas matrimoniales, donde figuran la fecha del sacramento y la ascendencia familiar de los cónyuges; del mismo modo, las partidas de defunción indican la fecha de muerte, a veces la causa del fallecimiento (por ejemplo, enfermedades), y en muchas ocasiones también se especifica si el finado legó testamento firmado (en cuyo caso podría ser pertinente tratar de localizarlo) y en qué cementerio se enterró el cuerpo.

Para profundizar en la figura de Adalid, el marco cronológico que nos atañe abarca todo el siglo XIX y por lo menos los primeros treinta años del siglo XX, hasta que fallece su hija; incluso para seguir el rastro de los fondos privados de herederos actualmente vivos por línea directa de María de los Dolores del Adalid y Marcial y Fernando de Torres Adalid, el marco cronológico se amplía hasta la actualidad. Dado este marco temporal y que la Familia Adalid residió en A Coruña durante el siglo XIX, la mayoría de las partidas sacramentales localizadas están centralizadas en el AHDSC[118].

El rastreo documental realizado fue el siguiente: parroquias coruñesas entre 1826 y 1881; libros de bautizos de 1826 y de 1840-50, libros de casamientos de 1860-70, y libros de defunciones de 1881 y 1900 a 1930[119]. Fruto de la pesquisa fue la recuperación de 50 partidas

[118] Los archivos histórico-diocesanos se encuentran a lo largo de toda la geografía española y están constituidos por el "cúmulo histórico (custodiado en un edificio o local) de los fondos y colecciones documentales que emanaron de la actividad del obispo y su curia diocesana, así como de sus organismos pertinentes (…). No obstante, hay muchos archivos diocesanos que no son sólo 'históricos' sino además 'administrativos' o 'corrientes', o sea, admiten documentación actual de la curia o del miso obispo". José M.ª Martí Bonet, *Guía de los Archivos de la Iglesia en España. Instrumentos Informáticos de Consulta de los Archivos de la Iglesia en España.*, vol. Vol. 1. (Barcelona: Archivo Diocesano de Barcelona y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte., 2001), IV.

El AHDSC tiene su origen en 1975, momento en que fue mandado crear para conservar documentación antigua de la actividad eclesiástica de la diócesis de Santiago de Compostela, incluyendo en un primer momento los siguientes fondos: Archivo de Palacio, del Provisorato, de Secretaría de Cámara y Cancillería Arzobispal, de Vicaría General, de Vicaría de Pastoral (actualmente extinguida), archivos de los restantes órganos de gobierno diocesanos y archivos parroquiales anteriores a 1900; para más información, remitimos a: https://www.ahds.es/ (fecha de última consulta, 14/04/2020) y Martí Bonet, Vol. 1.:714-31.

[119] Dada la vinculación la pareja con Lóngora y el fallecimiento al menos de Marcial del Adalid en esta localidad, revisamos:

- Libros Sacramentales del Fondo Parroquial de Santa Leocadia de Liáns: de bautizados entre 1815 y 1900 [AHDSC, L. S. 1, (P012955)]; de casados entre 1855 y 1900 [AHDSC, L. S. 2, (P012956)]; de difuntos entre 1854 y 1900 [AHDSC, L. S. 3, (P012957)].
- Libros Sacramentales del Fondo Parroquial de Santa Baia de Liáns: de bautizados entre 1869 y 1882 [AHDSC, L. S. 5, (P012943)], descartando el bautizo de María del Adalid en dicho documento; de casados entre 1852 y 1876 [AHDSC, L. S. 7, (P012945)], descartando el casamiento de Marcial del Adalid con Fanny Garrido en dicho libro; de casados entre 1886 y 1931 [AHDSC, L. S. 2, (P012963)], descartando la presencia de la defunción de María del Adalid o de Fanny Garrido en él.

En cuanto a los libros sacramentales de parroquias coruñesas, se revisaron los siguientes:

- Libros Sacramentales del Fondo Parroquial de San Nicolás: de bautizados entre 1842 y 1848 [AHDSC, L. S. 19, (P009068)]; de bautizados entre 1867 y 1871 [AHDSC, L. S. 25, (P009074)]; de casados entre 1852 y 1862 [AHDSC, L. S. 45, (P009094)].
- Libros Sacramentales del Fondo Parroquial de Santiago: de bautizados entre 1812 y 1854 [AHDSC, L. S. 6, (P009361)]; de bautizados entre 1854 y 1875 [AHDSC, L. S. 7, (P009362)]; de casados entre 1854 y 1890 [AHDSC, L. S. 15, (P009370)]; de difuntos entre 1886 y 1829 [AHDSC, L. S. 21, (P009376)].
- Libros Sacramentales del Fondo Parroquial de Santa María del Campo: de casados entre 1858 y 1885 [AHDSC, L. S. 15, (P009342)]; de bautizados entre 1858 y 1873 [AHDSC, L. S. 6, (P009333)]; de difuntos entre 1903 y 1919 [AHDSC, L. S. 21, (P009350)].
- Libros Sacramentales del Fondo Parroquial de San Jorge: de bautizados entre 1782 y 1787 [AHDSC, L. S. 11, (P008872)]; de bautizados entre 1788 y 1791 [AHDSC, L. S. 12, (P008873)]; de bautizados entre 1792 y 1795 [AHDSC, L. S. 13, (P008874)]; de bautizados entre 1795 y 1801 [AHDSC, L. S. 14, (P008875)]; de bautizados entre 1801 y 1806 [AHDSC, L. S. 15, (P008876)]; de bautizados entre 1806 y 1813 [AHDSC, L. S. 16, (P008877)]; de bautizados entre 1813 y 1818 [AHDSC, L. S. 17, (P008878)]; de bautizados entre 1818 y 1823 [AHDSC, L. S. 18, (P008879)]; de bautizados entre 1823 y 1832 [AHDSC, L. S. 19, (P008880)]; de bautizados entre 1832 y 1837 [AHDSC, L. S. 20, (P008881)]; de bautizados entre 1838 y 1844 [AHDSC, L. S. 21, (P008882)]; de bautizados entre 1844 y 1851 [AHDSC, L. S. 22, (P008883)]; de bautizados entre 1869 y 1873 [AHDSC, L. S. 28, (P008889)]; de casados entre 1787 y 1799 [AHDSC, L. S. 44, (P008905)]; de casados entre 1799 y 1815 [AHDSC, L. S. 45, (P008906)]; de casados entre 1815 y 1834 [AHDSC, L. S. 46, (P008907)]; de

sacramentales que han sentado la base de la reconstrucción genealógica de la Familia Adalid. Se completa la procura de partidas sacramentales en el AHDSC con la revisión de libros sacramentales posteriores a 1900 que se encuentran en las propias parroquias, siendo este el caso de las partidas de defunción de Fanny Garrido y María del Adalid, ambas fallecidas a comienzos del siglo XX[120]. Por último, en el AEET[121] -específico de libros castrenses-, hemos podido localizar el acta bautismal de Fanny Garrido y el acta matrimonial de ésta con Marcial del Adalid y también la partida bautismal de una de sus hermanas, Enriqueta González Garrido[122]. Este vaciado documental no es cerrado, sino que es susceptible de ampliación en futuras investigaciones.

casados entre 1835 y 1851 [AHDSC, L. S. 47, (P008908)]; de casados entre 1851 y 1864 [AHDSC, L. S. 48, (P008909)]; de difuntos entre 1792 y 1804 [AHDSC, L. S. 59, (P008920)]; de difuntos entre 1804 y 1828 [AHDSC, L. S. 60, (P008921)]; de difuntos entre 1828 y 1850 [AHDSC, L. S. 61, (P008922)]; de difuntos entre 1850 y 1851 [AHDSC, L. S. 62, (P008923)].

En lo que respecta a Fanny Garrido, sabiendo que era hija de militar, revisamos en primer lugar algunos libros castrenses (específicos de militares, marineros y del servicio marítimo de correos) de algunas de las parroquias coruñesas con libros sacramentales de este tipo:

- Libro castrense de la Parroquia de San Nicolás: de bautizados y casados entre 1819 y 1848 y difuntos entre 1819 y 1849 [AHDSC, L. S. 64, (P009113)]; de casados y difuntos entre 1868 y 1890 [AHDSC, L. S. 65, (P009114)]. No es posible consultar los matrimonios de castrenses en 1860 porque existe una laguna de 10 años en el registro de estos libros sacramentales.
- Libro castrense de la Parroquia de Santa María del Campo de bautizados entre 1819 y 1880, de difuntos entre 1819 y 1880 y casados entre 1819 y 1847 [AHDSC, L. S. 24, (P009351)]. No hay posibilidad de consultar los matrimonios de la década de 1860 en libros castrenses porque no se conservan.
- Libro castrense de la Parroquia de Santiago de A Coruña de bautizados entre 1819 y 1849, difuntos entre 1819 y 1832 y de casados entre 1820 y 1853 [AHDSC, L.S. 22, (P009377)]. No es posible consultar los matrimonios en torno a 1860 porque no están registrados; libro castrense de la Parroquia de Santiago de A Coruña de difuntos entre 1818 y 1829 [AHDSC, L. S. 23, (P009378)].

[120] Fanny Garrido fallece en Madrid el 11 de noviembre de 1917, estando casada en segundas nupcias con José Rodríguez Mourelo, con quien residía, según el certificado de defunción del Registro Civil de Madrid, en la Calle del Piamonte [Certificado de defunción de Francisca González Garrido y García (RCM, Tomo 146, folio 88, Sección 3ª, Número 995)]; por este domicilio fue posible deducir que fue feligresa de la Parroquia de Santa Bárbara, donde finalmente pudimos localizar el documento original [Partida de defunción de Francisca González Garrido y García (Fondo Parroquial de Santa Bárbara de Madrid, L. S. 9, folio 61 vto., página 118)]. Según ambas fuentes se encuentra enterrada en el Cementerio de Santa María en la capital.

En el caso de María del Adalid, ésta fallece en la ciudad de A Coruña, en el número veintiséis de la calle Tabernas, el día 17 de enero de 1930, siendo enterrada en el Cementerio General (actual Cementerio Municipal de San Amaro) al día siguiente. En su caso, su partida de defunción corresponde a la Parroquia de Santiago y Santa María de la ciudad de A Coruña, con la singularidad de que el libro sacramental pertenece a la Colegiata de Santa María del Campo, pero se conserva en la Iglesia de Santiago [Partida de defunción de María de los Dolores Francisca María la Trinidad del Adalid González, fallecida el 17-01-1930 y enterrada el 18-01-1930 (Fondo Parroquial de Santa María del Campo (A Coruña), L. S. 30, folio 68 vto., conservado en la Parroquia de Santiago de A Coruña)].

[121] El Archivo Eclesiástico del Ejército de Tierra, situado en el acuartelamiento "Infante Don Juan" , depende de la Vicaría Episcopal del Ejército y "contiene libros de anotaciones de bautismos, actas matrimoniales, defunciones, testamentos y expedientes matrimoniales —a partir del año 1952—, procedentes de las parroquias castrenses, unidades militares del Ejército de Tierra, plazas, hospitales, Guardia Civil, Policía Armada y Policía Nacional, Carabineros, antiguo Protectorado Español en Marruecos, Cuba, Puerto Rico, Filipinas, División Española de Voluntarios (División Azul) y guarniciones, desde el siglo XVII a nuestros días". Para más información: http://www.ejercito.mde.es/noticias/2016/01/4836_archivo_eclesiastico_ejercito.html (fecha de última consulta, 14/04/2020).

[122] Acta bautismal de Francisca Claudia Josefa Antonia González Garrido y García, nacida el 30-10-1842 y bautizada el 3-11-1842 [AEET, Libro 2281, folio 148]; Acta matrimonial de Marcial del Adalid con Fanny Garrido, el 16-08-1860, en la Capilla Oratorio de Palacio del Excmo. Señor Capitán General [AEET, Libro 1973,

D.1.3. Fuentes documentales civiles

Existe documentación civil que reporta información semejante a la contenida en las partidas sacramentales y que permiten constatar fechas de nacimientos, matrimonios y defunciones, procedencias, domicilios, etc.; es el caso de los expedientes de hidalguía y vizcainía, certificados de registros civiles y padrones municipales, accesibles en instituciones físicas y en plataformas online específicas.

Podría decirse que la documentación civil homóloga a las partidas sacramentales son los certificados de nacimientos, casamientos y defunciones que proporcionan los registros civiles o, en su defecto, los juzgados de paz. De este tipo de fuente, hemos solicitado el certificado de defunción de María del Adalid en el Registro Civil de A Coruña[123]. También se han solicitado en el Registro Civil de Madrid el certificado de nacimiento de María del Adalid[124] y el certificado de defunción de Fanny Garrido[125].También se solicitó en el Juzgado de Paz de Oleiros, a donde pertenece Santa Eulalia de Liáns, el certificado de defunción de Marcial del Adalid y que nos da constancia de la causa de su muerte y que el hecho fue inscrito por su primo, Marcial de Torres Adalid[126].

En la misma línea de los registros civiles se encuentran las bases de datos de genealogía que reportan documentación civil que esta digitalizada y a disposición en acceso abierto. Gracias al avance de las nuevas tecnologías y al auge en el que se encuentran los proyectos de digitalización de fondos documentales vinculados a las Humanidades y a las Ciencias Sociales nacionales e internacionales, hoy en día es posible acceder a documentación de muy diverso tipo a través de bases de datos específicas; es el caso de los proyectos *Ancestry*[127], *Familysearch*[128], *Findmypast*[129] o *MyHeritage*[130], que ponen a disposición de los usuarios partidas de nacimientos, matrimoniales, de defunción, padrones municipales, testamentos, listas de votantes, de emigrantes, de viajeros, de soldados en misiones de guerra, etc.

---

folio 77]; Acta bautismal de María Enriqueta Venancia Carmen Josefa González Garrido y García, nacida el 1-04-1840 y bautizada el 2-04-1840 [AEET, Libro 2028, folio 32 vto.].

[123] Certificado de defunción de María de los Dolores del Adalid, fallecida el 18-01-1930 en A Coruña [RCC, Distrito de la Audiencia, Tomo 11, Sección 3ª, n.º. 614, p. 310]. Esta fuente revela que ésta otorgó testamento también en A Coruña en 1925, clave para su localización; lamentablemente, dado que no hay vinculación sanguínea y que no han pasado más de 100 años desde el fallecimiento de María del Adalid, no ha sido posible consultar esta fuente, pero queda también como vía de investigación abierta para un futuro.

[124] Certificado de nacimiento de María de los Dolores del Adalid, nacida el 31-05-1874 en Madrid [RCM, Libro 13-1, Sección 1ª, folio 254 vto., n.º 515]. En este caso, fue una carta de Marcial del Adalid, dirigida a su primo Marcial de Torres Adalid la que nos puso en la pista de este certificado de nacimiento [Carta de Marcial del Adalid a su primo Marcial de Torres Adalid, anunciando el nacimiento de su hija, María del Adalid. Fuente original en el Pazo de Vilasuso, Archivador n.º4 (S.XIX)].

[125] Certificado de defunción de Francisca González Garrido y García, el 11-11-1917 en Madrid [RCM, Tomo 146-3, Sección 3ª, n.º 995, folio 88]. De nuevo esta fuente especifica el domicilio en el que residía la difunta en el momento de su muerte, lo que nos permitió localizar su ya citada partida de defunción en la Parroquia de Santa Bárbara de Madrid, de la que ya se ha explicado que era feligresa.

[126] Certificado de defunción de Marcial del Adalid y Gurrea el 16-10-1881 en Santa Eulalia de Liáns, Oleiros [JPO, Tomo 8, Sección 3ª, n.º. 79, folio 62 vto.].

[127] Para más información: https://www.ancestry.co.uk/ (fecha de última consulta, 14/04/2020).

[128] Para más información: https://www.familysearch.org/ (fecha de última consulta, 14/04/2020).

[129] Para más información: https://www.findmypast.com/ y https://www.findmypast.co.uk/ (fecha de última consulta: 5/03/2018).

[130] Para más información: https://www.myheritage.es/ (fecha de última consulta, 14/04/2020).

Para la búsqueda de información civil también es visita ineludible en esta investigación el AMC, pues custodia documentos que ejercen la función de memoria histórica de esta ciudad[131]. La principal fuente consultada en esta institución ha sido la colección de padrones municipales de A Coruña, de la cual se han abarcado los padrones entre 1834 y 1849[132]. Esta documentación de gran utilidad para la comprensión global del personaje: dónde vivía, en qué ambiente, con quién se relacionaba, en qué entorno económico, qué familias tenía cerca, etc. Así mismo, la utilidad de los padrones va más allá de poder ubicar con exactitud el domicilio personajes históricos: a partir de la información que recogen (origen, edad, parroquia, etc.) facilitan la estimación de años de nacimiento y defunción y orientan sobre la posible búsqueda de partidas sacramentales y de certificaciones registrales civiles.

En 1839 se procedió a organizar la ciudad de A Coruña en una división de 13 barrios[133] -distribución que respeta la colección de padrones del AMC- y, desde entonces, la ciudad ha continuado creciendo progresivamente hacia el Ensanche[134]. A lo largo de los primeros seis barrios residieron las principales familias burguesas, dedicadas principalmente al comercio (como el caso de Canuto Berea), y muchas de ellas vinculadas directamente con el origen de la industrialización de A Coruña (véase los Arias, Pastor y Barrié, además de los Adalid). El resultado del estudio de esta pequeña selección de padrones analizados se muestra en la biografía del compositor Marcial del Adalid, sobre un plano histórico de la ciudad de 1865 de autoría de Francisco Coello, que ubica en sus domicilios a los principales miembros de la familia Adalid y a algunas de estas otras familias coruñesas que en algún momento cruzan sus caminos con los anteriores.

Como parte de la documentación administrativa de la ciudad, ha quedado constancia también en este archivo del trámite solicitado el 17 de octubre de 1881 para la apertura del nicho del que era dueño Marcial del Adalid, para darle sepultura.

Alberga también este archivo una colección de textos publicados por Fanny Garrido, esposa de Adalid, hasta la fecha personaje enormemente desconocido. Además, ha sido de gran utilidad revisar colecciones privadas que fueron donadas al AMC y cuyos personajes protagonistas tuvieron relación directa con Marcial del Adalid y/o con Fanny Garrido; hablamos, por ejemplo, del Fondo de Música Bugallal Marchesi o del Fondo Martínez Salazar.

---

[131] Este ecléctico centro guarda fondos públicos no solo de la propia ciudad, sino también de Galicia en general y, a mayores, fondos privados que fueron donados progresivamente, algunos de los cuales son especialmente relevantes para la investigación en música (por ejemplo, el Fondo del Teatro Rosalía de Castro, el Fondo José Luis Bugallal Marchesi o Fondo Andrés Gaos Berea). Para más información sobre el AMC y sus fondos: http://www.coruna.gal/portal/es/ciudad/cultura/archivo-municipal/clasif-de-los-fondos-documentales (fecha de última consulta, 14/04/2020). Por cuestiones de espacio y tiempo y dada la magnitud de este archivo, así como la falta de digitalización e informatización del mismo, el vaciado realizado en este centro para la presente investigación ha sido estratégico y parcial, dejando abierta la posibilidad de ampliar la procura de más fuentes en un futuro.

[132] Revisión de padrones municipales de A Coruña del AMC: 1834, Barrio 5º (C.1107); 1836, Barrio 3º (C.1390); 1842, Barrio 2º a 6º (C.1103 a C.1107); 1844, Barrio 2º a 5º (C.1076 y C.1077); 1845, Barrio 2º a 6º (C.1080); 1847, Barrio 3º (C.1215); 1848, Barrio 1º y 3º (C.1217 y C.1219); y 1849, Barrio 1º a 5º (C.1129 y C.1130).

[133] Enrique de Vedia y Goosens, *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña* (A Coruña: Imprenta y Librería de Domingo Puga, 1845), 279-90. / Es posible consultar planos históricos de la ciudad en el siguiente enlace del AMC: http://www.coruna.gal/urbanismo/es/planeamiento/planeamiento-historico/planos-historicos (fecha de última consulta, 14/04/2020).

[134] Andrés Precedo Ledo, *La Coruña, metrópoli regional*, Serie Economía y Territorio, nº 3 (A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1990), 260.

Y por último, son importantes también los expedientes de hidalguía, fuente fundamental para la reconstrucción genealógica porque necesariamente recogen, para demostrar la pureza de sangre, una o varias líneas de ascendencia de una determinada familia. Se complementan los expedientes de hidalguía del AMC[135] con los custodiados en el AHN[136] y con los expedientes de solicitud de vizcainía (o nobleza) que custodia el ARCHV[137].

Por otra parte, en los archivos civiles también disponen de documentación relativa a la actividad profesional de las Familias Adalid, Torres Adalid, González Garrido, etc. Por ejemplo, en el ya citado AHN, se encuentran los expedientes universitarios de José Rodríguez Mourelo y de Francisco González Garrido del Amo, segundo esposo y padre de Fanny Garrido respectivamente[138]. Por su parte, a través de la publicación del índice de expedientes militares

[135] Han sido de especial utilidad el expediente de hidalguía de Marcial Francisco del Adalid (abuelo del compositor) –que data de 1793 y demuestra el origen noble de éste, ligado a la Casa Solar de Infanzona de Adalid de Rozas en Nestares- y el de Martín Torres Moreno (padre de Marcial y Fernando de Torres Adalid) y sus hermanos, Eugenio, Andrés y Benito -nobleza que remonta a la Casa Solar de Tejada-. Expediente de hidalguía de Marcial Francisco del Adalid [AMC, C-944(9)]; expediente de hidalguía de los hermanos Torres Moreno [AMC, C-959(2)]. La ascendencia noble de ambas familias ha sido reflejada en el árbol genealógico adjunto a la presente investigación (Anexo I).

[136] Emplazado en Madrid, el Archivo Histórico Nacional (AHN) nace con el cometido de recoger la documentación resultante de la actividad de la Administración del Estado que, una vez superado el periodo de vigencia, deja de tener valor y utilidad administrativa, pero que mantiene su valor histórico, y dado que es un archivo abierto, está en constante crecimiento. Aunque sus fondos atañen principalmente desde la Edad Moderna, custodia también algunos legados de instituciones públicas y privadas desde la Edad Media. Para más información sobre la institución y sus fondos, remitimos a la página oficial: https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/ahn/fondos-documentales.html (fecha de última consulta, 14/04/2020).

En cuanto a los expedientes de hidalguía, se han consultado los siguientes: Pruebas para la concesión del Título de Caballero de la Orden de Santiago de Marcial de Torres Adalid, natural de La Coruña [AHN, OMCABALLEROS_SANTIAGO, Mod.348]; Expediente para la concesión del título de caballero de la orden de Santiago a Marcial de Torres Adalid [AHN, OMEXPEDIENTILLOS,N.9059]; Expediente de pruebas del caballero de la orden de Carlos III, Hipólito Antonio Adalid y García Ramírez de Arellano y Martínez, natural de Nestares; caballero supernumerario [AHN, ESTADOCARLOS_III, Exp.2202].

[137] El Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, cuyo origen se remonta a las Ordenanzas de Medina del Campo en 1489, custodia documentación de carácter judicial, desde la edad media y hasta finales del siglo XX. Para más información sobre los fondos documentales del ARCHV, remitimos a la página oficial: https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/acv/fondos-documentales.html (fecha de última consulta, 14/04/2020).

Se encuentran en el ARCHV los siguientes documentos vinculados a la Familia Adalid: Provisión del pleito litigado por Diego, Sebastián, Simón, Baltasar, Francisco y Joaquín Adalid de Rozas, vecinos de Nestares (La Rioja), residentes en Torrecilla en Cameros (La Rioja), descendientes de la casa solar de Adalid de Rozas, sita en Lanestosa (Vizcaya), sobre que dicha villa de Nestares les reciba las justificaciones para acreditar su nobleza y vizcainía [ARCHV, Registro de Ejecutorias, (CAJA 3599,22)]; Real provisión de vizcainía expedida a petición de José Adalid de Rozas, vecino de la ciudad de México, alcalde ordinario y regidor honorario, natural de Viguera (La Rioja), descendiente de la casa solar infanzona de su apellido, sita en Lanestosa (Vizcaya) [ARCHV, Registro de vizcainías, (CAJA 1,14)]; Real provisión de vizcainía expedida a petición de Domingo José Adalid de Rozas, vecino de Nestares (La Rioja), descendiente de la casa solar infanzona de su apellido, sita en Lanestosa (Vizcaya) [ARCHV, Registro de vizcainías, (CAJA 1,15)]; Ejecutoria del pleito litigado por Francisco y Joaquín Adalid de Rozas, vecinos y naturales de la villa de Nestares (La Rioja), nietos de vecinos de Lanestosa (Vizcaya), sobre vizcainía [ARCHV, Registro de Ejecutorias, (CAJA 3576,3)]; Real provisión de vizcainía expedida a petición de Marcial Francisco de Adalid y su hijo Francisco Pedro de Adalid y Loredo, vecinos de La Coruña, descendientes de la casa solar infanzona de Adaliz de Rozas, sita en Lanestosa (Vizcaya) [ARCHV, Registro de vizcainías, (CAJA 1,16)].

[138] Expediente académico de José Rodríguez Mourelo, alumno de la Facultad de Ciencias de la Universidad Central. Natural de Lugo (Capital). Documentos anejos: Certificación académica [AHN, UNIVERSIDADES, 6093, Exp.7]; Expediente de Francisco González Garrido del Amo, alumno del Real Colegio de Medicina y Cirugía

del AGMS[139], hemos tenido constancia de la actividad en el ejército de Juan Antonio del Adalid y Loredo (tío paterno de Marcial del Adalid), el de Marcial de Torres Adalid (primo-hermano del compositor) y el de Francisco González Garrido del Amo (suegro también de éste y padre de Fanny Garrido)[140].

En el también ya citado AMC, disponen del registro de comerciantes de entre 1830 y 1845, constituido por un "índice de los inscriptores en la matrícula de comercio", las "matrículas de comerciantes" -en las que figura no sólo el número de matrícula y el nombre propio de comerciante, sino también si estado civil y su lugar de origen-, y las "declaraciones de los comerciantes". Estos documentos revelan quiénes fueron los primeros comerciantes de A Coruña en el siglo XIX, los sectores a los que éstos se dedicaban y las múltiples asociaciones entre ellos, manteniendo la capacidad económica y de influencia entre familias[141]; esta misma documentación de matrículas de comerciantes se conserva también en el ARG[142].

En cuanto a profesiones y relaciones comerciales, el abuelo de Marcial del Adalid, Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano, fue un importante personaje para a Historia de Galicia y de España, ocupando importantes cargos profesionales y políticos, de los que ha quedado constancia en la documentación de diversos archivos civiles. Por ejemplo, este último archivo, el ARG, guarda la documentación de Adalid de Rozas en su cargo de Director General de la Provisión de Víveres del Ejército del Reino de Galicia[143]; el AGI custodia fuentes

---

de San Carlos. Natural de Villafranca del Bierzo (León). Doctor en Medicina y Cirugía [AHN, UNIVERSIDADES, 1210, Exp.156].

[139] El Archivo General Militar de Segovia (AGMS) pertenece al conjunto de archivos históricos del Ejército de Tierra y es el más antiguo de todos ellos. Emplazado en el Alcázar de dicha ciudad, fue mandado crear por la Reina regente Doña María Cristina en 1898 y custodia "los archivos dependientes del Ministerio de la Guerra que actualmente existen en Alcalá de Henares, Aranjuez, Guadalajara y Segovia (correspondientes a las Inspecciones de las armas de Infantería, Caballería, Artillería e Ingenieros) y en el cual se custodiarán, además de todos los expedientes que hay, los documentos que merezcan conservarse y no sean de frecuente uso y consulta en los diferentes archivos de la Administración Central del ramo de Guerra y en los de las diferentes Capitanías Generales, Comandancias Generales exentas y Gobiernos Militares". *Guía de los archivos militares españoles* (Madrid: Ministerio de Defensa. Secretaría General Técnica, 2012), 15. Para más información: http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/archivodetail.htm?id=48705 (fecha de última consulta, 14/04/2020). Posteriormente se añadieron también los Archivos de Cuba y Puerto Rico y del Ejército de Filipinas.

[140] *Archivo General Militar de Segovia. Índice de expedientes personales.*, vol. Tomo I (A-BLUM) (Madrid: Ediciones Hidalguía / Instituto Salazar y Castro (C. S. I. C.), 1959), 41. Expedientes militares de José Antonio del Adalid y Loredo y de Marcial del Torres Adalid [AGMS, (n.º 1211)] y de Francisco González Garrido del Amo [AGMS, (n.º 1128)].

[141] Registro de matrícula de comerciantes. Índice de inscriptores y matrículas [AMC, (C-6942(2))]; Declaraciones de comerciantes de 1830, n.º 1-112 [AMC, (C-6942)]. Véase, por ejemplo, a Martín de Torres Moreno, con n.º de matrícula 7; Juan Francisco Barrié, n.º 8; Francisco del Adalid, n.º11; Francisco Gurrea, n.º 19; Ramón Moreno y Andrés de Torres Moreno, n.º 24; etc.

[142] El Archivo del Reino de Galicia nace como centro para custodiar la documentación producida por la Real Audiencia de Galicia (convertida posteriormente en Audiencia Territorial de A Coruña) desde finales del siglo XIX; a partir del siglo XX recibiría también documentación de diversas instituciones de ámbito territorial gallego, cumpliendo las funciones de Archivo Histórico Provincial. Para más información sobre el ARG: http://arquivosdegalicia.xunta.gal/portal/arquivo-do-reino-de-galicia/content/el-archivo/index.html (fecha de última consulta, 14/04/2020).

Matrícula general de los comerciantes de la provincia de La Coruña entre 1830 y 1845 [ARG, Registro Mercantil, 1830-1885, (37012)].

[143] En la sección Juntas y Diputaciones, custodian documentos que dan testimonio de Marcial Francisco del Adalid de Rozas ejerciendo sus funciones como Director General de la Provisión de Víveres del Ejército del Reino de Galicia desde 1800 hasta el 22/12/1810, momento en que es cesado en su cargo y pasa a ser sustituido por Manuel de Bringas, quien fue a su vez nombrado para dicho cargo el 27/12/1810; a pesar del cese, Marcial Francisco del Adalid sigue vinculado a la Dirección de la Provisión de Víveres del Ejército hasta 1812; Oficios de

que testimonian la actividad profesional del abuelo de Marcial del Adalid en su cargo en la Real Compañía del Comercio de la Habana[144] o la BRCC dispone de las fuentes vinculadas al Consulado del Mar, en la que este personaje histórico fue Prior[145]. Relativa a los negocios familiares también es la correspondencia conservada en el Archivo de la Casa de Heriz, cartas cruzadas entre Francisco del Adalid y Loredo (padre del compositor) con Pío de Elizalde[146]. Y

Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellanos como Director General de la Provisión de Víveres del Ejército del Reino de Galicia [ARG, Juntas y Diputaciones, signaturas: 5075/57; 39970/8-1; 39970/133; 39979/230; 39980/319; 39987/174; 39987/272 y 40019/100-105, 40019/112, 40019/114-116, 40019/118, 40019/120-131, 40019/133-136 y 40019/149-151)].

En la categoría Audiencia Territorial, hemos localizado dos documentos relacionados con rentas y propiedades de los Adalid: por una parte, un pleito de Juan Portas Saavedra, como apoderado de Fernando de Torres Adalid por un pago de rentas atrasadas y continuación en el cobro de las mismas en 1863 [Pleito de Don Juan Portas Saavedra, como apoderado de Don Fernando de Torres Adalid con Don Manuel García Bolon, Sra. Socorro Coton y Sra. Nieves Bermúdez sobre pago de rentas atrasadas y continuación en el cobro de las mismas (Carballo, 10 de marzo 1863, n.º 279). ARG, (47320/10)], y por otra, el expediente de un pleito en 1867 entre Braulio y Carlos García con Marcial del Adalid y Antonio Bombatí sobre el desahucio de una finca [Pleito entre Braulio y Carlos García con de Marcial del Adalid y Antonio Bombatí sobre el desahucio de una finca (Coruña, 1867). ARG, (46939-4)].

Existen también documentos de otras transacciones comerciales: Real Mandamiento del caso a pedimento de Marcial Francisco del Adalid, apoderado de Don Juan Sixto García de la Prada [ARG, Real Audiencia, (25791-2)]; Venta de foros que remató Francisco del Adalid de casas situadas en el Campo de San Agustín y en las calles de San Andrés [ARG, Desamortizaciones, Cajón 332, Ventas de conventos y monasterios, legajo 199, n.º 3 y n.º 17, A. R. Lg. 64, (1836-1837)]; Redención de censos iglesarios a favor de Marcial del Adalid en Santa Eulalia de Liáns [ARG, Desamortizaciones, Cajón n.º 333, legajo 241, n.º 55-93, R. A. Legajo 79 (1864-1883)]; Venta de foros que remató Martín Torres Moreno en relación al Monasterio de Sobrado dos Monxes [ARG, Desamortizaciones, Cajón 332, Ventas de conventos y monasterios, legajo 230, n.º 9]; Venta de foros que remató Fernando Torres Adalid en Santiago, en relación al Monasterio de San Martín Pinario [ARG, Desamortizaciones, Cajón 332, Ventas de conventos y monasterios, legajo 220, n.º 1, R. A. Lg. 7]; Venta de foros que remató Francisco del Adalid de casas situadas en el Campo de San Agustín y en las calles de San Andrés [ARG, Desamortizaciones, Cajón 332, Ventas de conventos y monasterios, legajo 199, n.º 3 y n.º 17, A. R. Lg. 64, (1836-1837)]. Mi agradecimiento a mi compañera María Rivo Vázquez por facilitarme el acceso a algunas de las fuentes del ARG que citamos en las notas a pie siguientes, relacionadas con las transacciones comerciales de la familia Adalid.

[144] El Archivo General de Indias (AGI) custodia fundamentalmente los fondos producidos por las instituciones creadas por la administración española para el gobierno y administración de los territorios ultramarinos españoles (Consejo de Indias y Secretarías de Despacho, Casa de la Contratación, Consulados de Sevilla y Cádiz y fondos relacionados con las colonias españolas en América y Asia). Para más información: https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/agi/presentacion.html (fecha de última consulta, 14/04/2020).

Documentos oficiales y correspondencia firmados por o dirigidos a Marcial Francisco del Adalid entre 1796 y 1808 [AGI, signaturas Ultramar: 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 917 y 950]. Agradezco a mi compañera Montserrat Capelán Fernández que me facilitara el acceso a algunas de estas fuentes.

[145] La Biblioteca del Real Consulado de La Coruña (BRRC) fue la primera biblioteca pública de la ciudad y está emplazada en un edificio de estilo neoclásico que en su día se construyó con el fin de ser vivienda de un comerciante burgués gaditano afincado en A Coruña, José Ramos, quien parece que nunca la llegó a estrenar. En esta casa se instauraría el Consulado del Mar y, posteriormente, sería inaugurada su biblioteca en tiempos de guerra contra Inglaterra, el 16 de agosto de 1806. Esta biblioteca procuró la difusión del conocimiento y se considera una de las principales instituciones vinculadas a la Ilustración en Galicia. María del Carmen Rodríguez de Sánchez Castro, «El Real Consulado de La Coruña: impulsor de la Ilustración en Galicia», en *Censura e ilustración : XX Aniversario da Fundación da Facultade de Filosofía e CC. da Educación* (Servicio de Publicaciones, 1997), 79-93. Del Real Consulado fue prior durante dos años –entre 1803 y 1805- el abuelo de Marcial del Adalid, Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano, tal y como demuestra su firma reiterada en el Libro Tercero de Acuerdos del Real Consulado de La Coruña [Real Consulado de La Coruña. Libro Tercero de Acuerdos (28 de marzo de 1801 a 31 de enero de 1812)].

[146] Correspondencia dirigida a D. Pío de Elizalde por D. Francisco de Adalid, tratando de la situación de España y de asuntos económicos (1834-35) [AHE-CH, Pío de Elizalde I, Legajo 18, n.º 857].

las transacciones comerciales llevadas a cabo por la familia también han producido documentación administrativa que hoy se encuentra en archivos civiles. Por ejemplo, en el AGS conserva en la sección de Consejo Superior de Hacienda resguardos de actividad vinculada al comercio de tabaco y de la solicitud para la constitución de la fábrica de vidrio que perteneció a la Familia Adalid[147]. En relación a ésta, el AHOEPM dispone del expediente completo de concesión de una real cédula de privilegio para la puesta en marcha de la misma, incluyendo los planos de los hornos construidos para la producción[148]. La documentación de este negocio se completa con el expediente de venta de la finca e inmueble, conservado en el Registro de la Propiedad n.º 1 de A Coruña[149].

Por último, protocolos notariales reflejan relaciones comerciales, actividad profesional, propiedades, testamentos y transmisión de bienes. Se conservan en el AHPN-ICNG los testamentos de Juan Antonio del Adalid y Loredo, Francisco del Adalid, Marcial del Adalid y Fanny Garrido[150]; también protocolos notariales relativos a movimientos comerciales, concesión

Archivo de la Casa de Heriz, custodiado entre los fondos del Archivo Histórico de Euskadi. El origen de este archivo procede de la documentación de una familia de comerciantes originarios de Somerset (Reino Unido), con apellido Young y establecidos en San Sebastián a finales del siglo XVI. La fortuna de este comerciante fluctuaría a través de varias familias vascas, hasta pertenecer a los Heriz a mediados del siglo XIX. Pío de Elizalde (1774-1836) fue un reputado banquero de familia navarra de comerciantes asentada en San Sebastián a mediados del siglo XVIII; Director de Provisiones del Ejército de Guipúzcoa entre 1795-1809; Director General del Ejército en campaña de 1809; Gobernador del Real Sitio de Aranjuez en 1812; Director General de Provisiones en 1814; Tesorero General del Reino en 1823 y Consejero de Estado en 1826. Para más información: http://www.artxibo.euskadi.eus/es/inicio (fecha de última consulta, 14/04/2020).

147 El Archivo General de Simancas (AGS), en Valladolid, custodia la documentación producida por los organismos de gobierno de la monarquía hispánica desde el periodo de los Reyes Católicos (1475), hasta el comienzo del Régimen Liberal y la caída del Antiguo Régimen (1834). La documentación que conserva se encuentra estructurada en dos grandes bloques: de una parte, la vinculada a los Consejos del gobierno de la época de los Austrias, y de otra, la de las Secretarías de Despacho (de Estado, de Hacienda, de Guerra, de Gracia y Justicia y de Marina e Indias) del periodo borbónico. Para más información: https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/ags/portada.html (fecha de última consulta, 14/04/2020).

Documentación consultada: Petición de "D. Juan Antonio del Adalid para el establecimiento de una fábrica de botellas de vidrio obscuro iguales a las de Burdeos y Alemania" (AGS, Consejo Superior de Hacienda, Legajo 300, Expediente 27); Informe de pago a Hacienda de Marcial Francisco del Adalid e hijo por unas barricas de tabaco (AGS, Consejo Superior de Hacienda, Libro de Registro 117, folio 189).

148 "La Oficina Española de Patentes y Marcas cumple un importante cometido en el archivo y custodia de la información tecnológica y signos distintivos registrados en España a lo largo de la historia". El germen de la institución podría establecerse en la Junta General de Comercio y Moneda de 1679, donde se realizaron exámenes de inventos y creaciones con el fin de que el monarca concediese Reales Cédulas de Privilegio. Un segundo paso fue la creación del Real Gabinete de Máquinas del Buen Retiro en 1792, también con el fin de evaluar proyectos y conceder cédulas. El 18 de agosto de 1824, Fernando VII autoriza la formación del Real Conservatorio de las Artes, estableciéndose como registro de propiedad industrial y como escuela de peritaje. Dos años después, a través del Real Decreto de 27 de marzo de 1826, el Conservatorio quedaría "como lugar de archivo, custodia, tramitación y difusión de todo lo referente a las patentes (que todavía siguieron llamándose privilegios de invención)"; para más información: http://historico.oepm.es/archivo_historico.php y http://historico.oepm.es/patentes.php (fecha de última consulta, 14/04/2020). Sería a este Conservatorio de las Artes al que solicitase, en 1828, Juan Antonio del Adalid y Loredo la concesión de un privilegio (equivalente a nuestro actual concepto de patente) para disponer de un horno en exclusividad para fabricar las botellas de vidrio ya descritas, cuyos planos se adjuntan a la presente investigación [Horno para fábrica de botellas de vidrio oscuro como las de Burdeos y de cristal blanco como el alemán o francés, Privilegio de introducción, n.º 38, fecha de solicitud 15/10/1828, clasificación internacional de patentes C03B].

149 Certificación literal de historial registral de la finca denominada "Fábrica de Cristales" [R1 de A Coruña, Finca 518, Libro 105, folios 23 y 24 vto., y Libro 177, folios 189 a 209].

150 Testamento de Francisco del Adalid y Loredo, [AHPN-ICNG, Protocolo 8575, año 1852, folio 265]; Testamento de Juan Antonio del Adalid y Loredo, [AHPN-ICNG, Protocolo 8568, año 1848, folio 75]; Testamento

de poderes notariales, encargos profesionales, asunción de pagos, saldos de deudas y adquisición de propiedades[151].

D.1.4. Fuentes sobre la actividad musical y artística del entorno de Marcial de Adalid

En lo que respecta a la actividad artística y musical, hemos consultado diversos fondos con un doble fin: de una parte, localizar el mayor número posible de obras de Marcial del Adalid para su estudio y catalogación[152] y, de otras fuentes que ilustren el contexto cultural en el que desenvolvió su actividad el compositor y su familia en general. Abarca este segundo grupo las siguientes instituciones:

El AGMS, previamente presentado, se encuentra la documentación relativa al concurso de música convocado en 1870 para componer una marcha nacional que sustituyese a la marcha real existente tras el cese de Isabel II en el trono; esta documentación nos ha permitido indagar en qué consistió dicho concurso y confirmar la participación de Marcial del Adalid entre los 447 compositores que se presentaron[153].

La BNE es institución de consulta ineludible en lo que a música española decimonónica se refiere, por los legados personales de grandes compositores nacionales de este periodo que atesora: hablamos de los fondos Barbieri, Guelbenzu, Subirá, Bretón, etc.; en el caso del estudio de Marcial del Adalid, dispone de más de 60 partituras por él compuestas, todas ellas disponibles en acceso abierto a través de la BDH[154]. La gran mayoría son obras editadas en diferentes sellos e incluso en coleccionables de la época y también se conservan manuscritos únicos, como el caso de *Soirées d'automne à la ferme*, dedicada por el autor a Francisco Asenjo Barbieri. También se custodian en el fondo musical obras de otros autores dedicadas a Adalid y familia: véase *La partenza*, dedicada a Marcial del Adalid o *El calañés*, "a la Sra. Doña Fanny del Adalid" de Mariano Soriano Fuertes; *El sauce* de Martín Sánchez Allú; o *Recuerdo Vascongado* de J. M. Guelbenzu, ambas dedicadas a Marcial del Adalid. En cuanto a otro tipo de fuentes documentales no musicales, cabe destacar una litografía de Marcial del Adalid en un

---

de Marcial del Adalid y Gurrea, [AHPN-ICNG, Protocolo 8802, año 1861, folio 1.145]; Testamento de Fanny Garrido, [AHPN-ICNG, Protocolo 9867, año 1881, folio 1.116].

[151] Protocolos notariales consultados en el AHPN-ICNG: Ruperto Suárez, Protocolo 9703, año 1859, folio 192, n.º82; Manuel Antonio Lodeiro, Protocolo 8552, año 1840, folios 78, 81, 180, 191, 197, 254, 281 y 290; Manuel Antonio Lodeiro, Protocolo 8.566, año 1847, folios 21, 31, 240, 251, 254, 266, 366, 368, 378, 381 y 387; Benito María Lores, Protocolo 9193, año 1873, n.º 7; Pedro Ignacio Vaamonde Figueroa, Protocolo 6.666, año 1797, folios 40, 43 y 44; y José Gregorio Cortés, Protocolo 6.185, años 1786, folio 39.

[152] La recopilación de composiciones de Marcial del Adalid se expone detalladamente en el epígrafe D.2 de la presente sección estudio de fuentes y el estudio de su producción se aborda en el Capítulo 2.

[153] Documentación del concurso musical de 1870 para componer una marcha nacional [AGMS, Sección 2ª, División 8ª, Legajos 217, 218 y 219].

[154] La Biblioteca Nacional de España fue fundada por Felipe V a finales de 1711 y en marzo de 1712 abrió sus puertas como Real Biblioteca Pública; el origen de sus fondos es fruto de un privilegio real, equivalente al actual depósito legal, por el que todos los impresores estaban obligados a ceder al menos un ejemplar de sus publicaciones a esta institución. Posteriormente, en 1836, la BNE dejó de ser de la corona y pasó a formar parte del Ministerio de la Gobernación, recibiendo por primera vez el nombre de Biblioteca Nacional. Fruto de ese privilegio real, la BNR fue acaudalando el valiosísimo legado patrimonial que custodia hoy día, formado por ejemplares de todos los libros publicados en España, incunables, manuscritos, litografías, fotografías, estampas, grabados, partituras, grabaciones audiovisuales, rollos de pianola, cilindros de cera, etc. de incalculable valor. Para más información: http://www.bne.es/es/Inicio/ y http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html (fecha de última consulta, 14/04/2020).

álbum de visita de Guelbenzu[155] y cinco cartas de puño y letra del músico gallego, dirigidas a su amigo Barbieri[156].

Los fondos del RCSMM son también ineludibles, dada la actividad profesional de Marcial del Adalid en círculos artísticos madrileños. En cuanto a música editada, se conservan 20 partituras de Adalid de ediciones decimonónicas, de obras principalmente para piano solo, los *Cantares viejos y nuevos de Galicia* y la *Scena cantante para violín y piano*. También partituras de autores contemporáneos que dedicaron alguna de sus obras a Adalid como, por ejemplo, el *Estudio N.º 4 para piano solo* de Inzenga. Y fundamental ha sido también la revisión del *Catálogo de la Biblioteca Musical de su Alteza Real la Infanta Doña Isabel de Borbón* -inicialmente publicado en Madrid en 1898 y recientemente objeto de varias investigaciones[157]-, demuestra la presencia de la música de Adalid en el repertorio de la monarca en el libro número 163 de su colección. En cuanto a la documentación manuscrita, esta institución conserva en su archivo los fondos de la Sociedad de Cuartetos y de la Sociedad de Conciertos de Madrid, a las que Adalid estuvo fuertemente ligado en su madurez[158].

En Barcelona, la BC conserva el fondo del compositor y musicólogo Felipe Pedrell (1841-1922), quien fue uno de los primeros biógrafos de Marcial del Adalid y uno de los primeros estudiosos de la obra *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, en su interés del uso del folklore musical[159]. Como parte del fondo se conservan 107 cartas datadas entre 1894 y 1922, enviadas al maestro catalán por el ferrolano Ramón de Arana Pérez (1858-1936) y de las cuales 8 aluden directamente a Marcial del Adalid y a su obra citada[160].

---

[155] Retrato de Marcial del Adalid en álbum de fotos de J. M. Guelbenzu de la BNE.

[156] Emilio Casares Rodicio, «Adalid, Marcial del (III. Epistolario, 584-588)», en *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, de Emilio Casares Rodicio, ed. Emilio Casares Rodicio, vol. I (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986), 329-30.

[157] María Cáceres Piñuel, «La infanta Isabel de Borbón: mecenazgo, diplomacia y representación», *Scherzo: Revista de música* 33, n.º 338 (2018): 90-93; Arantxa Domingo Malvadi, «La biblioteca de la Infanta María Isabel Francisca de Asís Borbón, "la Chata"», *Revista General de Información y Documentación* 27, n.º 1 (2017): 137-75, https://doi.org/10.5209/RGID.56565; María Luisa Martínez Martínez, «La infanta Isabel de Borbón (1851-1931) y la música. Estudio de su biblioteca musical, mecenazgo y recuperación del patrimonio histórico y folklórico» (Jaén, Universidad de Jaén, 2016); María Luisa Martínez Martínez y Isabel María Domingo Montesinos, *La biblioteca musical particular de la Infanta Isabel de Borbón. Edición crítica y Catálogo*, vol. Volumen I (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019).

[158] Programas de los conciertos de la Sociedad de Cuartetos de Madrid de los días 16 de febrero de 1868 y 13 de febrero de 1870; Programas manuscritos de los conciertos de los días 16 y 22 de abril de 1866 en los que se interpretó la *Gran obertura para orquesta* compuesta para la Exposición Universal de Londres de 1862.

[159] Para más información sobre la Biblioteca de Catalunya se remite al siguiente enlace: http://www.bnc.cat/esl (fecha de última consulta, 14/04/2020); para más información sobre este legado, consultar la web oficial: http://www.bnc.cat/esl/Fondos-y-colecciones/Busca-Fondos-y-colecciones/Pedrell-Felip (fecha de última consulta, 14/04/2020).

[160] Conocido como "Pizzicato" en sus escritos en prensa, este folklorista, corresponsal, crítico musical, divulgador y erudito en música que tuvo trato contacto directo con grandes músicos gallegos coetáneos sobre los que escribió, tales como Juan Montes, Santiago Tafall, Indalecio Varela Lenzano, Felipe Paz Carbajal, Casto Sampedro o Perfecto Feijoo, no ha dejado indiferente a lo largo de la Historia y su figura es tema de actualidad en la musicología gallega, habiendo dado lugar a numerosas publicaciones a lo largo de los últimos años, especialmente en torno a su aportación al *Cancionero Musical de Galicia*. Carlos Villanueva Abelairas, «Said Armesto y Casto Sampedro: el cancionero premiado de la academia (1910) y sus repercusiones», en *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia. Metodoloxías para o estudio* (Diputación de Pontevedra, 2012), 147-82; Carlos Villanueva Abelairas, «Fuentes y personajes para el estudio del cancionero musical de Galicia», en *Cancionero musical de Galicia* (Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007), 91-150; Luis Costa Vázquez-Mariño, «Música e ideología en la génesis de los grandes cancioneros folklóricos de Galicia», en *Cancionero musical de Galicia* (Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007), 49-90; Carlos Villanueva Abelairas, «Claves para

En A Coruña se encuentran seis instituciones relevantes para documentarse sobre el contexto musical coruñés y su relación con Marcial del Adalid. En primer lugar, el ya citado AMC custodia un tipo de documentación que refleja a un mismo tiempo actividad económica, implicación civil ciudadana, beneficencia y arte, todo a un mismo tiempo: se trata de los expedientes de fiestas, bailes, funciones y colectas de beneficencia y las donaciones de últimas voluntades[161]. En segundo lugar, el ARCSMC dispone de un archivo musical entre cuyos papeles ha quedado constancia de un ejemplo del mecenazgo que ejercía la Familia Adalid en A Coruña, al poner a disposición de la Iglesia y de la ciudadanía su biblioteca musical[162].

En tercer lugar, la BDPC tiene el que fue archivo privado del principal comerciante de música en Galicia y uno de los principales editores de la obra de Marcial del Adalid: el Fondo Canuto Berea; dicho legado conserva 18 partituras (manuscritas y editadas) del músico gallego y también guardan los libros de cuentas, inventarios, agendas de clientes y correspondencia entre los que se encuentra el registro de la comercialización también de obras de Adalid[163]. En

---

la interpretación del Cancionero Sampedro», en *Cancionero musical de Galicia* (Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007), 11-18; Carlos Villanueva Abelairas, «La Galicia que mira al mundo: la música en la época de Canalejas. El modelo ferrolano», en *Congreso José Canalejas e a súa Epoca. Actas do Congreso en Ferrol, os días 6, 7, 8 e 9 de abril, 2005* (Consellería de Cultura e Deporte, 2005), 45-70; Xavier Groba González, «El repertorio del cancionero musical de Galicia: análisis y revisión crítica», en *Cancionero musical de Galicia* (Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007), 151-201; Carmen Malde, «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*, ed. Montserrat Capelán Fernández et al. (Diputación de Pontevedra, 2012), 261-80.

La BC custodia como parte de este fondo un legado de 107 cartas cruzadas entre Ramón de Arana Pérez y Felipe Pedrell [BC, Fondo Felipe Pedrell, M.964.D]. En lo que respecta a este fondo de correspondencia, existen dos artículos que recuperan algunas de estas cartas: en el estudio *Ramón de Arana, "Pizzicato": Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical*, Javier Garbayo Montabes recupera 21 de estas cartas de este fondo que, sumadas a otra documentación bibliográfica, archivística y de hemeroteca, permiten al autor reconstruir la ideología de Arana en cuanto a música gallega se refiere. Javier Garbayo Montabes, «Ramon de Arana, "Pizzicato": Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical», en *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, ed. Montserrat Capelán Fernández et al. (Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 2013), 183-228.

Por su parte, Carmen Malde edita parcialmente otras 5 cartas en su texto *El averiguador popular: Ramón de Arana y su cancionero Cantos, Bailes y Tonadas de Galicia (1910)*, con motivo del citado cancionero. Malde, «El averiguador popular: Ramón de Arana y su cancionero cantos, bailes y tonadas de Galicia (1910)».

Sin duda alguna, el trabajo más específico, completo y actual sobre este fondo documental es *As cartas de Ramón de Arana a Felipe Pedrell: Transcrición e análise do contexto e dos contidos bio-bibliográficos e musicais*, elaborado por Xavier Groba con motivo del Simposio Internacional "Redes de Contacto entre músicos, literatos e ideólogos na Galicia do Eixe Atlántico (1875-1951)" en diciembre de 2016 y en el que anexa a su estudio la transcripción de todas las cartas inéditas hasta la fecha de este legado; en lo concerniente a Marcial del Adalid, en este fondo de correspondencia hay 8 cartas en las que Arana se refiere al músico gallego y que han sido numeradas como cartas 5, 12, 17, 21, 23, 27, 28 y 37 por Groba en su estudio. Xavier Groba González, «As cartas de Ramón de Arana a Felipe Pedrell (1894-1922) (Apéndice documentario: 4. Inventario y Selección de Cartas)», en *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1951)*, ed. Javier Garbayo Montabes y Montserrat Capelán Fernández (Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra - Museo de Pontevedra, 2018).

[161] Se han revisado los expedientes de Beneficencia del AMC: Bailes y Fiestas de los años 1843, 1844, 1845, 1849 y 1853 (C-4420), Funciones y colectas entre 1876 y 1894 (C-4422), Funciones y colectas entre 1854 y 1881 (C-4421). También el expediente del legado en últimas voluntades que Marcial de Torres Adalid hizo al Hospital de la Caridad de La Coruña [AMC, (C-4504(1))].

[162] Ismael Velo Pensado, *Archivo de la Colegiata. Clasificación e inventario-guía* (A Coruña: Archivo de la Colegiata, 2009), 345.

[163] Documentos del Fondo Canuto Berea de la BDPC vinculados a Marcial del Adalid: Caja 9, Libro 27, Catálogo de partituras de 1872; Caja 10, Libro 32, Catálogo de obras; Caja 11, Libro 35, Catálogo de obras; Caja 13, Libros 53 y 54, Listados de contactos; Caja 15, Libro 65; Caja 17; Caja 30; Caja 34; Caja 53; Caja 56.

esta misma línea, la cuarta institución a la que nos referimos es el MBAC[164], que conserva algunas planchas de impresión de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* y que fueron donadas en 1958 por Pedro Sangro y Ros de Olano, Marqués de Guad-el-Jelú (1878-1959), viudo de Julia Torres Calderón (1878-1954), quien fuera nieta de Marcial de Torres Adalid; también, en la colección de fotografías, disponen de un posado del compositor Marcial del Adalid con su esposa Fanny Garrido; y también, como parte de la obra del pintor Francisco Lloréns, guardan el famoso óleo sobre lienzo *Jardín del pazo de Marcial del Adalid*, pintado en 1918. Otra pintura relacionada del mismo autor es la conservada en la Fundación Pedro Barrié de la Maza: *El jardín del Pazo de Lóngora*[165].

Por su parte, la RAGBANSR[166] dispone del que fue archivo privado del compositor Adolfo Anta Seoane, en el que se conserva un dossier de notas de su puño y letra sobre el compositor Marcial del Adalid.

Y en sexto y último lugar, el ADPC destaca por contener la única fuente que hemos podido obtener que dé constancia de la propiedad de Adalid de un piano Pleyel y que posteriormente perteneció a José Baldomir Rodríguez[167]. En relación a esta casa de pianos también se ha revisado el Fondo Pleyel, disponible online desde los *Archives du Musée de la Musique de la*

[164] En el Museo de Belas Artes da Coruña, fundado en 1922 y emplazado desde 1995 en su actual edificio –antiguo Convento de las Capuchinas-, se albergan innumerables colecciones de pintura española y europea desde el siglo XVI hasta el siglo XX, de pintura gallega desde el siglo XIX, colecciones de dibujo, de escultura, de grabado, artes decorativas y arqueología y destacan piezas singulares, como grabados de Goya y piezas exclusivas de cerámica de Sargadelos. Para más información: http://museobelasartescoruna.xunta.gal/ (fecha de última consulta, 14/04/2020).

Piezas vinculadas a Marcial del Adalid pertenecientes al Museo de Belas Artes da Coruña:

- ejemplar de *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, series 1ª, 2ª y 3ª (n.º inventario 1973, 1974 y 1975 respectivamente);
- planchas de impresión de cantares gallegos: *A bordo, ¡Pésoulle!, Na fiada, Bágoas e sonos, A mala fada, Canteiros e carpinteiros, Miña terra, miña terra, A noite de San Xoan, Non te quero por bonita, Frouseira, triste frouseira, Canta o galo ven o día, Soedades, Séntate n'esta pedriña, Queixas, A compaña, Mágoas do corazón, Canto de berce, A-la-la popular, A xolda, Axeitam'a polainiña, Adios, meu meniño! Adios, Foi pol'o mes de Nadal, A ruada, Afrixida, A sorte* (nos. de inventario 2860-2884) y varias sin título (nos. 5160-5168);
- retrato conjunto de Marcial del Adalid y Fanny Garrido (n.º de inventario 1978);
- retrato de Marcial de Torres Adalid de pie (n.º de inventario 1972).
- cuadro de Francisco Lloréns, *Jardín del pazo de Marcial del Adalid* (n.º de inventario 4927).

[165] La Fundación Pedro Barrié de la Maza fue creada por Pedro Barrié de la Maza y Carmela Arias y Díaz de Rábago en 1966 y enfocada al desarrollo de Galicia: https://fundacionbarrie.org/index.php (fecha de última consulta, 14/04/2020). Disponen en su exposición permanente de un óleo sobre lienzo de Francisco Lloréns, *El Jardín del Pazo de Lóngora*, de 1924.

[166] La Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario (RAGBANSR) fue creada por Real Decreto de 31 de octubre en 1849 y desde 1898 tiene su sede compartida en el mismo edificio con el Real Consulado del Mar. Para más información: http://www.academiagallegabellasartes.org/index.asp (fecha de última consulta, 14/04/2020). A destacar que esta institución, en su afán de protección y difusión del patrimonio gallego, creó entre otras iniciativas, el Museo de Belas Artes da Coruña; el "Archivo Musical de Galicia" en 1989, catalogado por Dolores Liaño Pedreira. M.ª Dolores Liaño Pedreira, Marisol González Regal, y Leonor Sánchez Vázquez, *Catálogo de partituras del Archivo Musical en la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1997). También otorga la Medalla "Marcial del Adalid", que premia la contribución al auge y mantenimiento de la música en Galicia por parte de personalidades e instituciones no profesionales: para consultar las bases de la Medalla "Marcial del Adalid", remitimos a la página oficial: http://www.academiagallegabellasartes.org/noticias.asp?idNoticia=50&tipo=2 (fecha de última consulta, 14/04/2020).

[167] Carta de Encarnación, viuda de José Baldomir, a José Mosquera [ADPC, Fondo José Mosquera Pérez, signatura: FP4/89]. Agradezco a mi compañera Montserrat Capelán Fernández que me facilitara el acceso a esta fuente.

Cité de la Musique[168]; de forma más concreta, hemos examinado los libros de ventas de pianos desde 1829 hasta 1858 y los registros de fabricación entre los años 1856 y 1883. Lamentablemente no hemos podido localizar a ningún miembro de la familia Adalid entre los compradores; sin embargo, encontramos en múltiples ocasiones a lo largo de estos libros nombres conocidos de coetáneos, amigos y/o editores de Marcial del Adalid que figuran como clientes de Pleyel para Madrid y cabe suponer que Adalid pudo haber adquirido un Pleyel a través de alguno de estos otros músicos españoles que figuran en los libros de ventas y fabricación de esta casa.

D.1.5. Fondos privados

Las fuentes documentales anteriores se completan con un último conjunto de fondos privados cuyos dueños, muy amable y generosamente, nos han facilitado su consulta.

En primer lugar, la periodista Isabel Bugallal, hija del periodista coruñés José Luis Bugallal Marchesi y nieta del que fue alcalde de la misma ciudad, José Marchesi Dalmau, nos ha dado acceso al "Fondo Familia Bugallal". En él se conservan dos fotografías en las que aparecen Fanny Garrido (por aquel entonces ya esposa de Rodríguez Mourelo) y María del Adalid; se tratan de dos imágenes tomadas en 1911, en la comunión de su padre y que posiblemente se trate de las últimas imágenes tomadas a la viuda de Adalid.

En segundo lugar, debemos mencionar el "Fondo M.ª de los Dolores López y Arranz García y Martín", al cual pertenece una pieza de colección muy especial: un retrato al óleo de una mujer de mediana edad pintado por María de los Dolores del Adalid y cuya retratada, tal y como se argumenta en la investigación, identificamos como su madre, Fanny Garrido. Esta pintura -adquirida por su dueña de forma casual en el rastro de Madrid hace poco menos de dos décadas-, es para nosotros pieza singular de triple valor histórico: de una parte, la obra tiene valor por su propia autora, María del Adalid, personaje histórico que consideramos de interés y que no ha sido hasta la fecha merecidamente estudiado; valor también porque su producción es hoy prácticamente ignota y en paradero desconocido, siendo éste uno de los escasos cuadros conservados y localizados y que hoy presentamos en sociedad; y más importante aún, valor por el personaje pintado, Fanny Garrido, también de interés histórico y el único retrato al óleo de la literata del que tenemos constancia hasta la fecha. De justicia es decir que incorporar esta obra al corpus de fuentes iconográficas que acompaña esta tesis no es mérito propio, sino de su dueña, a quien agradezco encarecidamente que haya contactado conmigo para compartir la existencia de este cuadro y concedido el privilegio de sacarlo a la luz.

Como tercer fondo privado, destacamos el acceso al "Fondo Familia Cubeiro Garrido", otra colección privada cuyos dueños tampoco tienen vinculación sanguínea con el compositor Marcial del Adalid. Sin embargo, estas pertenencias llegaron a su dueña, María José Cubeiro Garrido, por herencia y tras la cual hay una bella historia:

El bisabuelo de María José Cubeiro Garrido, José Garrido Aradas (1865-1949), oriundo de Liáns (Oleiros), fue en su día guardés y administrador del Pazo de Lóngora, al servicio de

[168] El legado de esta casa de música está constituido principalmente por libros de ventas, catálogos de productos y registros de fabricación, que revelan los procesos y fechas de construcción de pianos y las fechas de ventas y nombres de compradores, desde principios del siglo XIX, hasta la década de 1970. Para acceder a dicho archivo online, remitimos al siguiente enlace: http://archivesmusee.citedelamusique.fr/pleyel/home.html (fecha de última consulta, 14/04/2020).

Marcial del Adalid y Fanny Garrido, y posteriormente, de María del Adalid. Éste se casaría con Magdalena García Fernández (1869-1909), con quien tendría ocho hijos: Magdalena, Teresa, José María, Francisca, María Dolores, Ana, Marcial y Fernando Garrido García; todos ellos ahijados de María de los Dolores del Adalid y, por tanto, también herederos de ésta. De todos ellos, José (María) Garrido García (1895-1979), conocido como el "practicante de Montrove", fue quien abrió las puertas del Pazo de Lóngora hacia 1930 a los Señores Félix Estrada Catoyra y César Vaamonde Lores -tesorero y bibliotecario de la RAG respectivamente por aquel entonces- acompañados de Juan Naya adolescente -aprendiz de oficio- cuando fueron a recoger la donación de la biblioteca familiar que María del Adalid había realizado a la institución[169]. También fue quien cedió en 1962 a la RAG varias fotografías y una carta que Fanny Garrido le dirigió personalmente cuando estudiaba en Buenos Aires y quien donó a la Real Academia de Bellas Artes de A Coruña "una amplia cama de madera, negra, con columnas dóricas y dosel, que Garrido aseguró era la misma que a Adalid había regalado el príncipe de Gales, que luego reinaría como Eduardo VII"[170] y el conocido posado conjunto de ambos, también ya citado. Por su parte, Marcial Garrido García (1907-1968), cuyo nombre hace homenaje al compositor Marcial del Adalid, fue abuelo de nuestra informante María José Cubeiro Garrido. Pasó a ser conocido por ejercer de chófer del político republicano Santiago Casares Quiroga. Como ahijado de María del Adalid, recibió dos cuadros pintados por ésta, que posteriormente heredaría María José Cubeiro Garrido y que hoy sacamos a la luz. De su propiedad es también la fotografía que adjuntamos a este trabajo de José Garrido Aradas con Marcial Garrido. Igual que en el caso anterior, que hayan llegado estas fuentes a mi conocimiento es gracias a la generosidad de María José Cubeiro Garrido, que se puso en contacto conmigo y a quien también agradezco la concesión de presentar públicamente en el marco de esta investigación estas fuentes.

La cuarta y última colección privada consultada la hemos denominado "Fondo Familia Torres Adalid". Se trata del legado privado más importante, prolífico y ecléctico al que hemos tenido acceso y que hoy conservan descendientes de Marcial y Fernando de Torres Adalid.

Por una parte, los hermanos Torres Gestal, descendientes directos de Fernando de Torres Adalid (sería su tatarabuelo), tienen en su poder un total de seis cuadros al óleo de diversos miembros de la familia: los retratos de Martín de Torres Moreno y de María Josefa Hermenegilda de los Dolores del Adalid y Loredo (padres de Marcial y Fernando de Torres Adalid, tátara-tátara-abuelos de los herederos); retrato de Fernando Torres Adalid de niño, con una peonza en la mano; retrato de una mujer anónima, que hemos identificado como María de los Dolores de Torres-Adalid Taboada –Lola Torres-; y los retratos de Fernando de Torres Adalid, ya adulto, y su esposa, Amalia Taboada y Rada, según sus dueños, posiblemente pintados por Luis Ferrant y Llausás (1806-1868)[171]. Así mismo, a uno de los miembros de esta rama de la familia pertenece actualmente el Pazo de Ancéis y fue propiedad en su día del matrimonio formado por Amalia y Fernando el Pazo de Liñares (Lalín), heredado de José Taboada Mondragón, padre de ésta.

[169] Naya Pérez, «Fanny Garrido en el recuerdo», s. p.

[170] Naya Pérez, s. p.

[171] Óleos de la Familia Torres Gestal disponibles en los Anexos I y III. A petición de la familia, no especificamos el nombre de los dueños de cada uno de los óleos.

Estas pinturas, a excepción del retrato de Lola Torres-Adalid Taboada, han sido previamente mostradas en una investigación anterior a la nuestra: Carolina Queipo Gutiérrez, «Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): El Fondo Musical Adalid» (La Rioja, Universidad de La Rioja, 2015), 473, 474, 478, 484 y 485.

Por otra parte, uno de los descendientes de la rama Sangro, tataranieto de Marcial de Torres Adalid, dispone en Madrid de dos retratos al óleo de éste, uno de niño y otro de joven[172]. Su patrimonio se completa con una pieza muy especial para nosotros: el piano cuadrado William Rolfe, que aparece representado en los cuadros anteriormente referenciados de María Josefa Hermenegilda de los Dolores del Adalid y Loredo y de Marcial de Torres Adalid de niño; se trata de un piano de salón de doble atril y decorado característico del constructor, que hemos podido datar entre los años 1800 y 1805[173].

También pertenece al "Fondo Familia Torres Adalid" la herencia recibida por los hermanos Sangro y Liniers, tataranietos directos de Marcial de Torres Adalid. Uno de los hermanos dispone de un álbum de fotos de la familia que podríamos considerar históricas, pues se inicia en 1902, hasta llegar a 1930, reflejando momentos especiales, estampas costumbristas, veladas sociales y el crecimiento de la familia. A destacar de todas estas imágenes tres muy especiales: dos fotografías del estanque del Pazo de Lóngora, posiblemente tomadas hacia 1915-16, y una tomada en Madrid en 1915, a "Perico, Julia y sus 8 hijos" (nombres que aluden a Pedro Sangro y Ros de Olano y Julia Torres Calderón, nieta de Marcial de Torres Adalid, e hijos) en la que aparece el piano William Rolfe descrito; a éste heredero también pertenece una colección de partituras manuscritas constituida por obras de nueva creación de Marcial de Torres Adalid y por transcripciones y arreglos que éste hizo sobre obras de otros compositores.

A los Sangro y Liniers también pertenece el Pazo de Vilasuso, vivienda que en su día fue de Marcial de Torres Adalid. Sin duda, esta parte del legado Torres Adalid es la más importante, rica, ecléctica. En este pazo se encuentra una pequeña colección de fotografías, entre las que destacamos a los hermanos Lola, Eduardo y Álvaro Torres Taboada y el retrato conjunto del os hermanos Marcial y Fernando Torres Adalid; y también completan la colección de retratos de la familia dos óleos, uno de Martín de Torres Moreno y otro del General Antonio Ros de Olano, y un carboncillo de Julia Torres Calderón[174]. Posiblemente lo más conocido de este fondo documental sea la sección de música: una colección de partituras que en su día perteneció a Marcial y Fernando de Torres Adalid y que fue posteriormente continuada por sus descendientes, entre ellos, María de Torres Krus (hija del primero), Julia Torres Calderón (nieta) y Pedro Sangro y Ros de Olano (nieto político)[175].

---

[172] Óleos de Carlos Sangro Gómez-Acebo disponibles en los Anexos I y III. Estas pinturas también han sido previamente mostradas en una investigación anterior a la nuestra: Queipo Gutiérrez, 477 y 482.

[173] Piano William Rolfe, disponible en el Anexo II.112. Instrumento previamente mostrado en: Queipo Gutiérrez, 480. La datación propia realizada del instrumento ha sido hallada en función del número de serie del que dispone en piano en su interior y cotejando éste con bases de datos especializadas en piano históricos, hemos podido datar este instrumento entre los años 1800 y 1805.

[174] Retrato de Martín Torres Moreno previamente mostrado en: Queipo Gutiérrez, 483.

[175] Esta biblioteca musical ha sido estudiada previamente por la investigadora Margarita Soto Viso en 1990, en el cual denomina esta biblioteca musical como "Colección Torres Adalid". Margarita Soto Viso, «Marcial de Torres Adalid (1816-1890). Estudio biográfico y edición de su trío con piano.», *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC* 45 (agosto de 1990): 189-234.

En este estudio, la autora organizó los volúmenes en archivadores por repertorio, atribuyendo las siguientes abreviaturas a las cajas, que son las que aún figuran hoy día: Pd y Pf2 (piano a dos manos); Pc y Pf4 (piano a cuatro manos), T (tríos); Q (quintetos); V (voz y piano); G (guitarra); Vn (violín); Vc (violonchelo); y Adalid (volúmenes de obras impresas de Marcial del Adalid). Indica también que quedan excluidos de su inventario las partituras propiedad de María de Torres Krus, los volúmenes de Fernando Torres y las partituras autógrafas manuscritas de Marcial de Torres Adalid.

Una visión alternativa y complementaria sobre este fondo se ofrece en el estudio doctoral de 2015: Queipo Gutiérrez, «Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): El Fondo Musical Adalid», 257-63.

Por último, en el Pazo también conservan una parte de archivo documental que contiene ocho archivadores con documentación diversa de entre los siglos XIX y XX, incluyendo correspondencia de la familia, testamentos, certificados de nacimientos, matrimonios y defunciones, títulos nobiliarios, árboles genealógicos, facturas y libros de cuentas, etc. De entre esta documentación, cabe destacar un documento de venta en el que Fanny Garrido vende a Marcial de Torres Adalid parte de la herencia recibida de su difunto esposo, Marcial del Adalid, para asumir los gastos derivados de propiedades y de su sepultura; ilustra el texto sobre tres Despachos Reales de los que disponía el compositor, una de sus múltiples fuentes de ingresos a través de rentas; también se conserva la partida testamentaria de la abuela de Marcial del Adalid y de Marcial y Fernando de Torres Adalid, Francisca Josefa Loredo y Lalisal; el testamento de Josefa Krus y Pacheco, esposa de Marcial de Torres Adalid; el poder notarial que los hijos de ésta, María y José Torres Krus, realizan a favor de sus primos Álvaro y Eduardo de Torres Taboada, en calidad de sus abogados, para repartir la herencia su madre; o el cupo de bienes adjudicados a José y María Torres Krus por herencia paterna de Marcial de Torres Adalid, entre otros. A destacar también que forma parte de la documentación de estos archivadores una ingente cantidad de correspondencia recibida y enviada, principalmente de Marcial de Torres Adalid; entre todas las cartas consultadas, destacan aquellas en las que Martín de Torres Moreno se dirige a sus hijos, preocupado por su educación, durante los años en los que éstos han sido enviados a estudiar al extranjero, el aviso de Marcial del Adalid a su primo de su reciente paternidad, o las cartas cruzadas con Fanny Garrido, en los días siguientes a enviudar[176].

A todos los miembros de esta familia debo agradecimiento por abrirme las puertas de sus casas en Coruña, Madrid y Ancéis. Y especial mención quiero hacer a Íñigo Sangro de Liniers y su esposa Carmen, pues conocer el legado del Pazo de Vilasuso ha sido tarea intensiva de un mes, en el que ellos me recibieron a diario en "horario continuo de oficina", como si de un archivo público de libre acceso se tratase.

D.1.6. Fuentes hemerográficas históricas

La prensa histórica constituye en nuestro caso un recurso de investigación complementario, pero fundamental en calidad de fuente secundaria. Haciendo propias las palabras de Emilio Casares: "en numerosos casos, [la prensa histórica] es el único testimonio que tenemos sobre ciertas obras y creadores, sobre la respuesta del público y otros aspectos, a través de una crítica que refleja discusiones, el pensamiento estético, las luchas internas, las camarillas, o la situación económica. La crítica es, de este modo, un gran anteojo por el que se observa el siglo, a través del que podemos seguir el día a día"[177]. Los periódicos y revistas localizados nos aportan información de primera mano sobre Marcial del Adalid (revelan datos biográficos concretos); también de familiares directos de este músico, que son figuras secundarias en el discurso, pero necesarios para conocer al personaje central; e incluso crónicas de sociedad que ilustran sobre

[176] Una selección de dicha correspondencia se ofrece en el Anexo I.6 y en los Anexos II.12, II.13 y II.14. Algunas de las cartas que citamos en esta investigación coinciden con las también presentadas en: Queipo Gutiérrez, «Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): El Fondo Musical Adalid», 276-93 y 373-96.

[177] Emilio Casares Rodicio, «La crítica musical en el siglo XIX español. Panorama General», en *La música española en el siglo XIX*, de Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 463.

los distintos contextos (principalmente culturales coruñés y madrileño) y los ambientes en los que interaccionaban Marcial del Adalid y allegados.

El vaciado de prensa ha sido realizado principalmente mediante las hemerotecas digitales de Galiciana, la Hemeroteca Digital Hispánica, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y la Hemeroteca Virtual de la Real Academia Galega. A mayores, se ha procedido a la consulta de periódicos físicos no digitalizados del fondo hemerográfico de esta última institución y de la Hemeroteca Municipal de Madrid[178]. Así mismo, durante la estancia de investigación realizada en Londres como parte de esta tesis doctoral, se han consultado periódicos británicos a través del fondo digitalizado *The British Newspaper Archive* (de consulta exclusiva en sala), con la intención de documentar el paso de Marcial del Adalid por dicha ciudad, aunque lamentablemente esta búsqueda no dio el resultado que deseábamos.

En definitiva, un total de más de 200 entradas de prensa, desde mediados del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, que contribuyen a la reconstrucción biográfica de los Adalid. De todas ellas, las 170 referencias de prensa reunidas sobre Marcial del Adalid se pueden agrupar en dos grandes bloques: desde 1847 hasta 1881, fecha de su muerte, noticias sobre su actividad, incluyendo el homenaje a él brindado a su muerte; desde entonces hasta 1930, un conjunto de sesenta y una noticias que reflejan el impacto que tuvo Adalid en el panorama musical y la percepción que quedó de él y de su obra.

Respecto al tipo de información que contiene la hemeroteca sobre la vida de Adalid, cabe informar que los periódicos recogen principalmente hechos puntuales de la vida del autor, su presencia en determinados eventos sociales, su participación en la vida musical y cultural de determinadas ciudades, su actividad concertística y profesional, su vinculación con instituciones culturales, etc. En este sentido, creemos no equivocarnos al afirmar que son terrenos vírgenes sin explorar, por una parte, la faceta de Adalid como director de orquesta, y por otra, la de profesor de piano y el implícito sentido pedagógico de gran parte de su literatura pianística, en muchas ocasiones subyacente, de forma velada, a través de las dedicatorias y sus

[178] Galiciana: http://biblioteca.galiciana.gal/gl/inicio/inicio.do; Hemeroteca Digital Hispánica: http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html; Biblioteca Virtual de Prensa Histórica: https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do; y Hemeroteca Virtual de la Real Academia Galega: https://academia.gal/hemeroteca-virtual (fecha de última consulta: 15/04/2020).

Esta pesquisa nos ha permitido recuperar periódicos de los siglos XIX y XX de muy diversa ideología y finalidad: *La Voz de Galicia, El Fomento de Galicia, La Correspondencia Gallega. Diario de Pontevedra, El Correo Gallego, El Eco de Galicia, El Regional. Diario de Lugo, El Diario de Pontevedra, El Imparcial, El Correo de Galicia, El Pueblo Gallego, La Nación, Semanario Pintoresco Español, El Alcance, La Iberia. Diario liberal, La Época, El Correo de Teatros, El lucense. Diario católico de la tarde, Gaceta de Galicia, Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes, Pro Patria, El Faro Coruñés, Boletín Mercantil e Industrial de Galicia, Diario Oficial de Avisos de Madrid, Gaceta Musical de Madrid, Galicia. Revista Universal de este Reino, Revista y Gaceta Musical, EL Artista, la Sociedad, la Correspondencia de España, La Iberia, El Heraldo de las Artes, de las Letras y de los Espectáculos, La Ilustración Española y Americana, El Arte. Semanario Musical, La Gacetilla de Santiago, Calendario Histórico Musical, La Ilustración Gallega y Asturiana, Liceo Brigantino, Crónica de la Música, La Ilustración Católica, El Globo,* etc.

Cabe especificar que se han encontrado 170 periódicos que aluden a Marcial del Adalid, datados entre 1847 y 1967; 71 noticias relacionadas con Fanny Garrido entre 1884 y 1982; 47 referencias sobre María del Adalid entre 1903 y su fecha de muerte, 1930; 10 reseñas relacionadas con el que fue segundo esposo de Fanny Garrido, José Rodríguez Mourelo, datadas entre 1880 y 1911; 6 relacionadas con José Ruiz de Huidobro, quien fue esposo de la hija de Adalid, entre 1919 y 1925; 54 noticias que aluden a Marcial de Torres Adalid, entre 1846 y 1910; 14 sobre su hermano, Fernando de Torres Adalid, publicadas entre 1858 y 1967; y un conjunto de 30 referencias, fechados entre 1841 y 1967, que versan sobre compositores coetáneos, la vida musical coruñesa y crónica social relacionada (como por ejemplo, la fábrica de vidrios que perteneció a la familia, o la tabacalera, con la que también establecieron relaciones comerciales).

destinatarios; estos dos perfiles profesionales de Marcial del Adalid han sido recuperables gracias al vaciado de prensa realizado.

También merecen mención particular los anuncios en prensa de venta de partituras, pues contribuyen a la datación de las obras y a conocer el impacto que pudieron tener dichas composiciones en determinada clase social. Del mismo modo, los anuncios con programas de conciertos reflejan la actividad de Adalid como intérprete activo en distintos escenarios y cuáles de sus obras aparecían en cartelera. Estos y las críticas musicales de la época -tanto de sus interpretaciones, como de sus composiciones- reflejan durante qué periodos desarrolló su actividad profesional en A Coruña, en Madrid o en París; también qué opinaban de su técnica y sensibilidad pianística, con qué intérpretes compartió escenario, qué otros músicos tocaron o dirigieron sus obras y junto a qué otros repertorios las incluían y ofrecen juicios u opiniones sobre influencias compositivas y contribuyen a establecer etapas en la producción adalidiana. Más allá de los datos biográficos o de apreciaciones de estilo, lo más interesante y revelador de estas crónicas de hemeroteca es que nos hablan de su persona: quién era Adalid, cómo se comportaba, qué definía sus actos, qué valores tenía y cómo lo veían sus allegados -sin duda, con entrañable cariño y gran respeto- y hasta un posible porqué a su misteriosa decisión de retirarse de la actividad social, de la que tanto se ha especulado.

A partir de 1882, la prensa reunida ofrece reseñas que demuestran que la música de Adalid seguía sonando sobre los escenarios, ya fuera en entornos pedagógicos de conservatorios, en veladas privadas y salones o en fiestas regionales. Otras reseñas ensalzan la memoria del autor. Y el último tipo de noticias están relacionadas con la aportación singular que hizo Marcial del Adalid mediante el empleo de folklore gallego en su obra. En este sentido, hay una reiteración constante de elogio y enaltecimiento del estudio y uso que Adalid hizo del folklore gallego y aplicado a la música clásica y de salón, que lo posicionan como pionero e innovador en este terreno y que le conceden el reconocimiento por parte de sus críticos como uno de los grandes maestros gallegos y españoles.

D.2. Fuentes para la catalogación musicológica de la obra de Marcial del Adalid

Una vez constatado que la producción de Adalid no se encuentra completa en la RAG, fue necesaria la búsqueda y recopilación de más composiciones de este autor en otras instituciones, tanto nacionales, como internacionales, públicas y privadas, pues "la dispersión de los fondos documentales de un mismo autor o compositor parece una realidad evidente en los archivos personales y familiares[179], generalmente a consecuencia de cambios de residencia, préstamos entre coetáneos, donaciones u otras actuaciones de sus herederos sobre el legado, ventas inadecuadas, etcétera[180]

Para nosotros, comprender en profundidad al autor pasa por conocer el mayor número de obras posible, cuáles, cuándo y dónde fueron compuestas, de qué géneros y en qué estilo, bajo qué influencias, etc. Y es también el paso previo necesario para abordar un proceso de edición crítica responsable y que atienda a criterio de reconstrucción histórica si no sabemos qué manuscritos permanecen inéditos, qué obras fueron editadas en vida del autor y cuáles lo han

[179] Raúl Vicente Baz, «Los archivos musicales: estado de la cuestión», en *El archivo de los sonidos.: la gestión de fondos musicales*, Estudios Profesionales 2 (Salamanca: ACAL (Asociación de Archiveros de Castilla y León), 2008), 31.

[180] Montero García, «Los archivos musicales familiares y personales», 393-97.

sido recientemente. Con este fin, el proceso de localización de partituras llevado a cabo ha sido complejo, pues no hay un fondo documental específico y unificado y tampoco existe una publicación o una base de datos a la que recurrir que indique qué instituciones tienen documentación sobre Adalid[181]; a ello se suma que la mayoría de los centros conservan fondos que están total o parcialmente sin estudiar y/o catalogar, lo cual implicó revisar el contenido de las colecciones *in situ* en la mayor parte de los casos.

Atendiendo a los devenires biográficos de Adalid, hemos integrado instituciones vinculadas a las vidas musicales coruñesa, madrileña y parisina. A pesar de una posible conexión entre Adalid y Alemania -publicó obras en los sellos Röder y Ebner- o la conexión Adalid y Bélgica -Gevaert fue revisor de la obra de Adalid[182]- se han descartado, de momento instituciones alemanas y belgas[183], pues no hay indicios documentales que sostengan que hubiese una relación directa concreta y también por limitaciones temporales. Del mismo modo, hay instituciones y fondos privados nacionales por los que hemos pasado en los que la búsqueda ha sido infructuosa, pues no hemos dado con manuscritos o ediciones decimonónicas singulares[184].

De las instituciones gallegas, hemos seleccionado la RAG, por custodiar la que fue biblioteca privada de la Familia Adalid. Por su relación editorial con el compositor, el Fondo Canuto Berea de la BDPC era ineludible (fundamental herramienta de ayuda para la inmersión en este fondo documental el catálogo realizado por Dolores Liaño y artículos específicos[185]).

---

[181] A pesar de la evolución de las nuevas tecnologías y de su aplicación a la Biblioteconomía y Documentación, y a pesar de los diversos proyectos locales, nacionales e internacionales que existen actualmente para recoger los catálogos de los centros de documentación y archivística en bases de datos centralizadas, los volcados de los distintos catálogos de las instituciones (al menos las españolas consultadas) son, en general, parciales y están en proceso de adaptación a las nueva normativas de catalogación, que por otra parte, están en continuo cambio y actualización. Es por ello que, a pesar de haber realizado las búsquedas relacionadas con Adalid en Galiciana, Hispana y Europeana, en la Red de Bibliotecas de Galicia, en el Catálogo de Bibliotecas Públicas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, o en portales específicos de música, como Petrucci Music Library, Open Music Library o el Buscador de Recursos Musicales de Autores Gallegos de la Xunta de Galicia, no ha sido posible obtener un listado fiable completo que refleje dónde están todas las obras, ya sea manuscritas o editadas, de Marcial del Adalid.

[182] Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 4.

[183] A pesar de que se ha dicho que Auguste Gevaert fue revisor de la obra de Adalid y que Fanny Garrido encomendó a su hija que si a su fallecimiento no hubiesen sido publicadas obras inéditas del ya difunto Adalid dejase constancia de ellas en Bélgica o París [Protocolo notarial 9867, año 1881, folio 1.116, n.º 237, notario Francisco Ramos Vázquez. Testamento de Fanny Garrido. AHPN-ICNG], no hemos encontrado música, ni documentación relacionada con Marcial del Adalid en la Bibliothèque Royale de Belgique (Biblioteca Real de Bélgica, BrB), donde se hallan algunas de las colecciones de música más importantes del país.

[184] Véase el caso de la RABASF, que solo tiene las ediciones recientes de ópera de Adalid, de las melodías para canto y piano y de algunas obras para piano solo; lo mismo sucede con los fondos de la Biblioteca de la FPBM y con el Archivo de la Sociedad Coral Polifónica "El Eco". Especialmente sorprendente para nosotros comprobar, tras el vaciado realizado en el "Fondo Torres Adalid" del Pazo de Vilasuso que no atesoran manuscritos de Marcial del Adalid. Descartamos también el CEDOC de Barcelona, porque solo cuenta con una edición reciente de una obra para piano; y también la BIT por no haber localizado documentos vinculados a Marcial del Adalid entre sus fondos. Hemos descartado tras su visita el CEDOA-SGAE, pues solo conservan el registro de quince ediciones modernas de obras de Adalid y una edición de seis melodías por Antonio Romero que en su día fueron adquiridas por la UME y que ya figuran en la BNE y en la RAG.

[185] M.ª Dolores Liaño Pedreira, *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*, Diputación Provincial de A Coruña, 3 vols. (A Coruña, 1998); Lorena López Cobas, «Las capas de la cebolla: el fondo Canuto Berea del archivo de la Diputación de A Coruña», *Boletín DM*, n.º Año 12 (2008): 16-24; María Pilar Alén Garabato, «As partituras do Arquivo Canuto Berea», *Grial. Revista Galega de Cultura*, n.º 148 (2000): 717-19; M.ª Dolores Liaño Pedreira, «Canuto Berea. Historia de un archivo musical», en

Imprescindible también la revisión de la colección de música conservada en el ya citado archivo documental privado del Pazo de Vilasuso (de gran utilidad en este caso el estudio monográfico de Margarita Soto Viso[186]). Así mismo, no podíamos dejar de consultar la RAGBANSR, en cuyos fondos se conserva una edición muy singular de la partitura para canto y piano *Bágoas e sonos*, publicada en la *Ilustración Gallega y Asturiana* y dedicada a sus suscriptores, edición primera y única como obra individual.

De las instituciones madrileñas visitadas durante la estancia de investigación, destacamos en primer lugar la importancia de la BNE. La BGP del Palacio Real de Madrid custodia obras muy singulares y de las menos conocidas compuestas por Adalid, así como un ejemplar dedicado a Francisco de Asís de Borbón. La FJM destaca para nosotros por disponer del único ejemplar manuscrito localizado del *Cuarteto Op. 58* de Marcial del Adalid, obra temáticamente relacionada con el conocido *Cuarteto Op. 16.* El RCSMM nos ha dado acceso a ediciones actuales y decimonónicas de varias obras del compositor (de entre ellas, a destacar las pertenecientes a la "Biblioteca Musical de la Infanta Doña Isabel de Borbón") y a la documentación sobre el estreno de una obra de Adalid en la Sociedad de Cuartetos de Madrid, así como constancia de la existencia de otra obra compuesta para la Exposición Universal de Londres de 1862. La BMVE conserva ediciones decimonónicas y actuales de obras de Adalid y manuscritos de algunas melodías para canto y piano y de la sonata para piano a cuatro manos estrenada en la Sociedad de Cuartetos de Madrid.

Durante la estancia realizada en Barcelona, hemos tenido oportunidad de visitar la BMAGV-CSIC, en el que se conserva una de las obras más destacadas de la producción pianística adalidiana. La BC cuenta con ejemplares de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* en las colecciones de Robert Goberna, Eric Daniel y A. Sedó, lo cual pone de manifiesto la importancia y eco que tuvo la colección en Cataluña y entre los maestros coetáneos españoles a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

En el ámbito internacional, hemos querido incluir alguna institución que fuera representativa de la relación de Adalid con dos ciudades que fueron de las principales potencias mundiales en el siglo XIX: la British Library (BL) en Londres (Reino Unido) y la Bibliothèque Nationale de France (BNF) en París. Esta última institución ha sido muy reveladora puesto que disponen de los fondos del Conservatorio de París y de un registro con las fechas de depósito legal de las obras por parte de los editores por orden cronológico. Mediante estas dos fuentes pudimos comprobar que Marcial del Adalid editó en París prácticamente las mismas obras en la editorial Flaxland y en Richault entre 1869 y 1870 e incluso llegando a saber el orden en que fueron depositadas en el registro; se trata de los 4 cuadernos de *6 Romances sans paroles pour piano; Marche funèbre à quatre mains; Andantino, Minuetto e Trio; 3 Marches pour piano à quatre mains; Sonate pour piano seul*; y *Sonate pour piano à quatre mains.* Sin embargo, excepto la *Sonata para piano a cuatro manos*, cuyo manuscrito se encuentra en Madrid, los originales del resto de obras editadas en Francia siguen a día de hoy sin aparecer. En este sentido, hemos realizado gestiones, lamentablemente infructuosas, con el objetivo de localizarlos: desde las editoriales Alphonse Leduc (actualmente integrada en Music Sales Group France) y Durand (actualmente Universal Music Publishing Group) nos han confirmado que no disponen en sus archivos históricos de dichos manuscritos.

Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña (A Coruña, 1998), IX-XXX.

[186] Soto Viso, «Marcial de Torres Adalid (1816-1890). Estudio biográfico y edición de su trío con piano.»

En esta misma línea, la búsqueda en Londres tampoco nos ofreció los resultados que esperábamos. En este caso, las pesquisas se centraron en localizar la obra *Souvenir. Valse brillante* editado en Wessel & Stapleton. Contactamos con la editorial Ashdown (actualmente Music Sales Group UK), que en su día adquirió el catálogo musical de Wessel. Lamentablemente no hemos logrado localizar el manuscrito o una edición de ninguna de estas dos obras. También pertenece al mapa internacional el archivo del Muzeum Narode Krakowie[187]; dado que la obra *Heures de Loisir. 8 Valses à caprice pour le piano* está dedicada a la Princesa María Amparo Muñoz de Borbón, hermana de Isabel II, casada con el Conde Władysław Czartoryski, comprobamos si en la "Princes Czartoryski Librery", perteneciente a este museo polaco, había algún manuscrito de esta u otra obra de Adalid, pero también sin éxito.

Como resultado de la búsqueda realizada, a mayores del repertorio de Adalid conservado en la RAG, hemos localizado en otras instituciones las siguientes 17 obras, casi todas inéditas y en su mayoría desconocidas: *4 Walzes and Introduction* [4 valses para orquesta]; *Ave María a solo para mezzo soprano con acompañamiento de piano u órgano; Cuarteto Op.58* para dos violines, viola y violonchelo; *Himno marítimo*; *Invitation à la valse*; *Los toques de la oración. Plegaria para Soprano y Coro con acompañamiento de Orquesta y Arpa. Op. 5; Minueto y trío; Mondariz; Obra para piano sin título [Sol Mayor]; Plegaria a la Virgen; Proyecto de un gran trío para piano, violín y violonchelo, Op. 36; Soirées d'automne à la ferme ou Romances sans paroles pour piano dédiées à Barbieri, Op. 51; Tanda de Wals; Un moment d'inspiration. Introduction & Valse à grand Orchestre, Op. 4* ; *Vals a capricho; Valse brillante para piano Op. 12;* y *Patria, Patria mía! Marcha Nacional*[188]. De estas 17 obras, 7 de ellas han sido redescubiertas con nuestra investigación, pues no figuran en los principales estudios sobre la producción adalidiana: las obras para orquesta del FCB-BDPC, el *Ave María* de la FJM, y la marcha militar del AGMS.

[187] Web oficial: http://mnk.pl/ (fecha de última consulta: 17/06/17).

[188] Los originales de las 17 obras citadas son los siguientes:

- *4 Walzes and Introduction* [4 valses para orquesta] [FCB-BDPC, (Mga-50/14) y (Mga-50/15)].
- Ave María a solo para mezzo soprano con acompañamiento de piano u órgano [FJM, (M-4076-B); BNE, (MP/1408/39)].
- *Cuarteto Op.58* [FJM, (M-566-A)].
- *Himno marítimo* [FCB-BDPC, (Mga-16/35)].
- *Invitation à la valse* [FCB-BDPC, (Mga-57/2)].
- *Los toques de la oración. Plegaria para Soprano y Coro con acompañamiento de Orquesta y Arpa. Op*. 5 [BGP, (MUS/891_B); BNE, (MUS/891_B)].
- *Minueto y trío* [BNE, (M.GUELBENZU/793)].
- *Mondariz* [FCB-BDPC, (Mga-53/40)].
- *Obra para piano sin título* [Sol Mayor] [BNE, (M.GUELBENZU/1476)].
- *Plegaria a la Virgen* [FCB-BDPC, (Mga-20/59)]. incluimos esta obra dentro de las localizadas fuera de la RAG porque en dicha institución no disponen del manuscrito original y completo de la obra con sus dos partes (literaria y pianística). Sí conservan en la RAG un recorte parcial de la publicación de 1847 y de un ejemplar impreso completo, cuyo origen es dudoso entre el Fondo Adalid y el Fondo Puente y Braña; por último, como parte del Fondo Hermanos de la Iglesia, se conserva un manuscrito de los tres primeros poemas de la parte literaria [RAG, (353/52)].
- *Proyecto de un gran trío para piano, violín y violonchelo, Op. 36* [BNE, (M.GUELBENZU/1560)].
- *Soirées d'automne à la ferme ou Romances sans paroles pour piano dédiées à Barbieri, Op. 51* [BNE, (MC/4420/60)].
- *Tanda de Wals* [FCB-BDPC, (Mga-50/13)].
- *Un moment d'inspiration. Introduction & Valse à grand Orchestre, Op. 4* [FCB-BDPC, (Mga-57/1)].
- *Vals a capricho* [BNE, (M.GUELBENZU/793)].
- *Valse brillante para piano Op. 12* [BNE, (M.GUELBENZU/1478)].
- *Patria, Patria mía! Marcha Nacional* [AGMS, Sección 2ª, División 8ª, Legajo 218].

A ellas hay que sumar la recuperación de melodías inéditas conservadas en el Fondo Adalid de la RAG, fruto del estudio comparativo realizado de 352 melodías para voz acompañada de piano y que ha dado como resultado un total de 134 piezas adalidianas de este género, de las cuales 15 eran hasta la fecha desconocidas: *N.º 5. Chanson de Galicia, N.º 3. Serenata, Dans la nuit, N.º 4. Chanson, N.º 13. Tourments du cour, N.º 17. Soucis, La nuit de la St. Jean, La terre natale, hant du berceuse, Le chant du coq, Assieds-toi sur cette pierre, Plaintes* (inacabada). *Le fantome, Petite brune, A la la*[189]. Las 7 obras de varios géneros y las 15 melodías suman un total de 24 obras de Marcial del Adalid recuperadas. Como resultado final del vaciado de fuentes musicales realizado, se ha podido elaborar un inventario de 288 títulos de piezas y que se describen pormenorizadamente en el catálogo adjunto[190] y un estudio pormenorizado de su producción, desarrollado en el Capítulo 2 de esta tesis doctoral.

D.3. Fuentes para el Estudio y para la Catalogación Documental de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG

Para catalogar la BMFA es preciso saber qué partituras de todas las que custodia la RAG la integran y para ello, a su vez, es necesario conocer cómo fue el proceso de donación de esta colección, es decir, saber cómo sucedieron los hechos desde la cesión por parte de María del Adalid, hasta el ingreso de los libros en la sede de la institución. Para este cometido, existen en la propia RAG cinco tipos de fuentes documentales sobre las que fundamentar la reconstrucción del proceso de donación y el contenido íntegro de la colección de partituras: se trata de un inventario manuscrito histórico, dos inventarios parciales de uso interno de la RAG, las actas y los boletines de la RAG y documentos puntuales de otras colecciones donadas a esta institución.

La única fuente directa que refleja el contenido de lo que fue la biblioteca del maestro Adalid, es el ya citado "Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro. Libro 3º. Biblioteca"[191]. Este

[189] Estudio comparativo de las 352 melodías para canto y piano a disposición en el Anexo IV.3. Melodías recuperadas, todas conservada en la RAG:

- N.º5. *Chanson de Galicia* (CM-1, 1/9).
- N.º3. *Serenata* (CM-1, 1-5).
- *Dans la nuit* (CM-2, 2-30).
- N.º4. *Chanson* (CM-1, 1-8).
- N.º13. *Tourments du cour* (CM-1, 1-14).
- N.º17. *Soucis* (CM-1, 1-17).
- *La nuit de la St. Jean* (CM-2, 2-38).
- *La terre natale* (CM-2, 2-41).
- Chant du berceuse (CM-2, 2-39).
- *Le chant du coq* (CM-2, 2-42).
- *Assieds-toi sur cette pierre* (CM-2, 2-35).
- *Plaintes* (inacabada) (CM-2, 2-36).
- *Le fantome* (CM-2, 2-37).
- *Petite brune* (CM-2, 2-40).
- *A la la* (CM-2, 2-34).

[190] Remitimos al Anexo IV.1 para la consulta del inventario de la obra musical de Marcial del Adalid y al Anexo IV.10 para ver el catálogo de su obra musical.

[191] Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro. Libro 3º [RAG, (C-24, 24/6)]. Para más información, remitimos al apartado C.3, donde se muestran imágenes de estas tres secciones especificadas en el "Índice de documentos…" de María del Adalid. A las obras compuestas por Marcial del Adalid que aparecen inventariadas en este libro hay que añadir la

documento se revaloriza, en cuanto a que se convierte en el único testimonio descriptivo de la que fue colección de literatura de esta familia. Sus portadas nos permiten afirmar que la biblioteca de Marcial del Adalid estuvo ubicada en el Pazo de Lóngora y el hecho de que figure la pertenencia a "María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro" -uso de apellido de casada- posibilita la datación del documento entre agosto de 1919 y 1928 o 1929, década transcurrida entre el enlace matrimonial y la formalización de la donación de la biblioteca a la RAG[192]. A destacar también que en ambas portadas se especifica "Libro 3º", lo que invita a suponer que existieron dos libros anteriores -Libros 1º y 2º- en los que posiblemente se recogiesen los demás efectos y propiedades de María del Adalid. Desconocemos si aún existen esos dos libros, incluso si existiesen libros siguientes (Libro 4º, 5º…) y, en caso afirmativo, desconocemos dónde se pueden encontrar.

En cuanto a la autoría de este inventario, no se sabe quién lo escribió, pero cabe suponer que pudo ser labor de la propia hija del compositor o encargo de ésta a terceros. En este sentido, en el año 1912, Heladio López publica el artículo "¿Atrás la infamia!" en el *Eco de Galicia*[193]; este texto defiende la paternidad de la *Alborada* de Veiga, frente a la acusación de posible plagio de una alborada que Marcial del Adalid habría compuesto para su ópera *Inés e Bianca*. Entre los argumentos a favor expuestos, menciona un dato especialmente interesante: el supuesto encargo que Fanny Garrido hizo a Pascual Veiga para ordenar la colección musical de Marcial del Adalid. Dejando al margen el debate sobre la autoría de la famosa *Alborada*, resulta cuanto menos curioso que la Biblioteca de Música de los Adalid hubiese podido ser organizada por el compositor mindoniense, e incluso, que el "Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid…" pueda estar escrito respetando la organización por él propuesta. No hemos encontrado más fuentes que esclarezcan esta hipótesis y tampoco hemos podido comprobar cuándo pudo haber tenido lugar este hecho.

Por otra parte, citábamos dos inventarios parciales de la biblioteca de música realizados en la RAG. Uno de ellos es "índice topográfico", también ya presentado. El otro inventario parcial es el llamado *5º Libro de Registro de Obras*, uno de los cuadernos oficiales de la RAG donde antiguamente se recogían de forma manuscrita los documentos que progresivamente ingresaban en las colecciones de la institución. En este libro consta la donación de la "Biblioteca musical del insigne compositor Marcial del Adalid" el 27 de diciembre de 1929, a nombre de María del Adalid[194].

ópera *Ynes è Bianca*, la zarzuela *Pedro Madrug*a y los manuscritos mencionados en las actas de las Juntas Ordinarias citadas a continuación en el presente capítulo.

[192] «Capítulo de bodas [Enlace de María del Adalid con José Ruiz de Huidobro]», *La Época*, 9 de agosto de 1919, sec. Noticias de Sociedad, 1; «[Enlace matrimonial de María del Adalid y González Garrido]», *El Orzán. Diario Independiente*, 27 de julio de 1919, sec. Sociedad, 1. Registro de donación del presente documento en los fondos de Archivo de la RAG en Galiciana (código de referencia ES.GA.15030.ARAG.2.38.1.1.//Caixa 24-6); 5º Libro de Registro de Obras de la RAG.

[193] Heladio López, «¡Atrás la infamia!», *El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas*, 20 de octubre de 1912.

[194] En la RAG se asumió desde un principio que el dueño de la biblioteca musical fue Marcial del Adalid, obviando en la denominación dueños anteriores y posteriores de la misma. A destacar también que fueron cortadas algunas páginas intermedias (obsérvese que las páginas de la fotografía la 26 y la 31, faltando en el medio de las 27 a la 30); esta extracción fue previa a la inscripción de obras, por lo que la información que muestra el documento es fiable y completa.

Recordamos también que este sistema de anotación en cuadernos manuscritos se paraliza por un tiempo en 1930, concretamente en este 5º Libro de Registro y, por tanto, no es posible saber si en estos años de laguna hubo más ingresos de música relacionada con el Fondo Adalid. Tampoco constan fuentes pertenecientes al Fondo Adalid en los dos libros de registro manuscritos posteriores que se conservan. En este sentido, la consulta de la base de

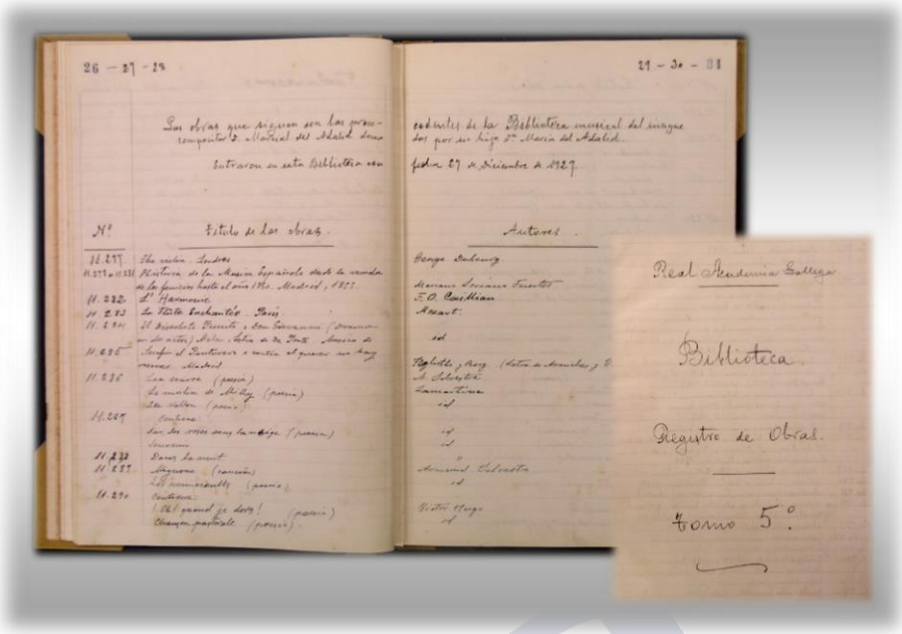


Fig. 8. 5º Libro de Registro de Obras de la RAG. Ingreso de la biblioteca de música de la Familia Adalid, el 27 de diciembre de 1929, donación efectuada por María del Adalid.

En esta fuente figuran por orden de entrada las primeras obras de la biblioteca musical de Adalid que ingresaron en la RAG. A la página que se muestra en la imagen anterior seguirían otras tres, en las que continúa el proceso de registro, aunque lamentablemente, éste quedó inconcluso. Aun así, este libro ha sido una fuente de investigación de gran utilidad pues la lista de títulos que presenta nos ha permitido identificar algunos de ellos como parte de la BMFA-RAG, que no constaban en otras fuentes. Es el caso de *The violin* de George Duburg, los cuatro volúmenes de *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850* de Mariano Soriano Fuertes, *L'Harmonie* de Cavillian, *La flute enchantèe* y *Il disoluto punito o Don Giovanni* de Mozart y *Serafín el pinturero o contra el querer no hay razones* de Foglietti y los manuscritos originales de obras compuestas por Marcial del Adalid.

Una vez revisados el "Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro. Libro 3º. Biblioteca" y el "5º Libro de Registro de Obras" de la RAG, se procedió a la revisión de otros legados personales y colecciones donadas a la institución con contenido musical, para poder así excluir partituras que por sus características aparentaban pertenecer a la BMFA_RAG, pero en realidad formaban parte de otros fondos documentales[195].

Otro tipo de fuentes que documentan la donación de la Biblioteca de la familia Adalid son las Actas de Juntas de Gobierno y de Juntas Ordinarias de la RAG[196]. De entre las revisadas,

datos existente desde 2003 en la RAG y sustituta de los anteriores libros de registro manuscritos, da constancia del ingreso de obras de Marcial del Adalid por donación de María de los Dolores del Adalid, pero con fecha de ingreso un año y cuatro meses antes de lo que figura en el 5º Libro de Registro, el 20 de agosto de 1928. En este caso, no existe un "expediente de donación" con el que cotejar estas fechas.

[195] En el Anexo V.1. se ofrece un listado de las fuentes musicales que hemos considerado no pertenecientes a la BMFA-RAG.

[196] Existe un vacío entre los años 1929 y 1939 por la destrucción del libro correspondiente durante la Guerra Civil. No sabemos en qué medida este libro que falta, correspondiente a este periodo, podría aportar información sobre el Fondo Adalid, pues abarcaría los años de donación y registro del mismo.

hemos podido localizar tres actas que aportan información relevante y cuya información se ve reflejada en la prensa de la época: Acta de la Junta Ordinaria de 12 de diciembre de 1928, que informa oficialmente de la donación de la biblioteca de música y de otros libros de María del Adalid[197]; Acta de la Junta Ordinaria de 23 de febrero de 1929, que da constancia del envío de libros y documentos formalizado por María del Adalid a la Academia[198]; y Acta de la Junta Ordinaria de 12 de mayo de 1929, que da testimonio de la entrega del molde de la mano de Adalid -pieza de colección especial y característica en músicos del siglo XIX- y el reconocimiento que la Academia hace a la hija de Adalid por sus generosas aportaciones[199].

Por su parte, los Boletines Oficiales de la RAG también son fuente necesaria para indagar en los fondos y colecciones de la institución. Algunos de ellos recogen las trascripciones de las Actas de Juntas o de documentos oficiales; otros presentan artículos conmemorativos como, por ejemplo, el homenaje póstumo a María del Adalid, o artículos informativos sobre la estructura de las donaciones y fondos[200].

---

[197] «Sección Oficial. Junta Ordinaria de 12 de Diciembre de 1928», *Boletín da Real Academia Galega* Nº 212 (1929): 170-71.

[198] «Sección Oficial. Junta Ordinaria del 23 de Febrero de 1929», *Boletín da Real Academia Galega* Nº 214 (1929): 211.

[199] «Sección Oficial. Junta Ordinaria de 12 de Mayo de 1929», *Boletín da Real Academia Galega* Nº 216 (1929): 262.

[200] El Boletín de la RAG es la publicación oficial de esta institución. Iniciada en 1906, se mantiene hasta nuestros días -aunque ahora ya en formato digital- a excepción de un periodo de 20 años, entre 1980 y el año 2000. En lo concerniente a las nuevas adquisiciones de la Academia, están reflejadas en la sección "Vida Oficial da Academia", antiguamente denominada "Noticias".

Boletín n.º 212, presenta en la "Sección Oficial" la transcripción del Acta de la Junta Ordinaria de 12 de diciembre de 1928, «Sección Oficial. Junta Ordinaria de 12 de Diciembre de 1928», 165-73. Boletín n.º 214, presenta en la "Sección Oficial" la transcripción del Acta de la Junta Ordinaria 23 de febrero de 1929, «Sección Oficial. Junta Ordinaria del 23 de Febrero de 1929», 211-12. Boletín n.º 216, presenta en la "Sección Oficial" la transcripción del Acta de la Junta Ordinaria de 12 de mayo de 1929, «Sección Oficial. Junta Ordinaria de 12 de Mayo de 1929», 261-66. En este sentido, la incertidumbre que generaba el hecho de que se hubiera perdido el Libro de Actas que abarcaba los años posteriores a 1929, se ve en cierta medida solventado mediante los Boletines de la RAG: si los boletines suelen contener transcripciones de actas y en ningún boletín posterior se cita ningún acta que mencione a los Adalid, cabe suponer que no había actas que afectasen a nuestra investigación.

Seoane, «Eladio Rodríguez e o primeiro diccionario da Real Academia Galega», 130. Este artículo presenta transcrita en el apéndice III de documentación anexa una carta de Julio Dávila dirigida al Presidente de la Academia y a fecha de 7 de diciembre de 1928. En esta carta deja constancia de que ha sido convocado para la Junta Ordinaria del 12 de diciembre de 1928 y anuncia que en los asuntos del día figurará "el donativo de la Biblioteca Musical de Adalid". O por ejemplo, el Boletín n.º 366, dentro de la sección de "Vida oficial da Academia", en el apartado "Crónica da Academia (Año 2004)", en la sección específica dedicada a la Biblioteca de la RAG. «Crónica da Academia (Año 2004)», *Boletín da Real Academia Galega* Nº 366 (2005): 412.

El homenaje póstumo a María del Adalid figura en: Félix Estrada Catoyra, «Letras de luto. María del Adalid Garrido», *Boletín da Real Academia Galega* Nº 223 (marzo de 1930): 161-62.

Presentan artículos específicos de donaciones y fondos, por ejemplo, el Boletín n.º 367, menciona expresamente que María de los Dolores del Adalid realiza dos donaciones de dos bibliotecas (entendidas como conjunto de libros pertenecientes a un mismo dueño) en el año 1929: una como "biblioteca Marcial del Adalid" de 712 volúmenes y obra como "biblioteca médica" de 279 volúmenes (sin especificar propietario). Fernández-Couto Tella, «Bibliotecas na biblioteca da RAG», 198. O el Boletín n.º 369, también alude a la organización interna de la colección. «Crónica da Academia (ano 2007)», *Boletín da Real Academia Galega* Nº 369 (2008): 288.

Estos dos boletines aportan información de la Biblioteca de Adalid en las secciones de "Vida Oficial da Academia". El primero de ellos refleja que en el año 2004 se procedió al registro informatizado de nuevas adquisiciones y de varias bibliotecas particulares, entre ellas la de Marcial del Adalid y en el segundo que en el año 2007 se procedió a la descripción de fondos documentales, entre ellos el fondo de Marcial del Adalid. Ambas indicaciones son de carácter general para dejar constancia públicamente de la actividad realizada por el personal de la academia durante un determinado periodo a *grosso* modo, pero se trata de descripciones bibliográficas

El último tipo de fuentes documentales para estudiar la que en su día fue biblioteca privada de la Familia Adalid está constituido por documentos de donaciones de otras familias a la RAG cuyo contenido está ligado a Marcial del Adalid. Del ya citado "Fondo Familia Martínez Morás", es importante para el estudio de esta colección musical el artículo de prensa escrito por Juan Naya Pérez para el periódico *La Voz de Galicia* del 14 de febrero de 1882[201]. Esta crónica resulta de especial interés no sólo por ser una de las pocas alusiones biográficas que hemos encontrado sobre Fanny Garrido, sino porque es la única que relata el momento en que el propio autor, Juan Naya Pérez, acompañando a Félix Estrada Catoyra (tesorero de la RAG mencionado en un Boletín anterior) y César Vaamonde Lores (bibliotecario de dicha institución), fueron a recoger los libros al Pazo de Lóngora. También destaca por ser la única en la que dan una posible explicación para que la obra musical de Adalid no esté completa en la RAG: el expolio cometido en el pazo un tiempo antes de su llegada.

Por último, también fue de ayuda bucear en otros fondos de música de la RAG para poder así excluir obras musicales que por sus características bien podrían pertenecer a la biblioteca musical del Fondo Adalid. Es el caso del "Fondo Fontenla Leal", con fecha de entrada en la RAG el 16 de julio de 1920, en el que se encuentran las obras *Cantos y bailes populares de España* de José Inzenga y *National Patriotic and typical things of all lands* de John Philip Souza, que por contexto, época y contenido podrían haber sido parte de la colección de música de Adalid y que, de hecho, se encuentran físicamente ubicadas (por error) en la vitrina de cristal junto con el resto de la colección[202].

puntuales, generalmente de obras de autoría del Adalid, y que en ningún caso suponen el registro e inventariado de todo el Fondo Adalid, ni de la biblioteca de música en particular.

[201] Juan Naya Pérez, «Fanny Garrido, en el recuerdo», *Antena Dominical. La Voz de Galicia. Año II, Nº 60.*, 14 de febrero de 1982. Juan Naya Pérez (1914-1993), archivero y bibliotecario de la RAG desde el 9 de enero de 1946 y hasta su muerte el 1 de febrero de 1993, ya colaboraba con su predecesor en el cargo, César Vaamonde Lores, quien ejerció entre 1907 y 1942. José Luis Méndez Romeu, *A Real Academia Galega, institución frustrada do rexionalismo* (A Coruña: Noroeste de Artes Gráficas, 1998), 88.

[202] El estudio analítico de otras donaciones de música y de otros legados familiares custodiados en la RAG tiene como resultado del proceso de descarte llevado a cabo y que se muestra en el Cuadro 45, una relación de las 714 "signaturas RAG-" en las que se especifica cuáles no forman parte de la colección de música Adalid: RAG-204, una de las dos signaturas RAG-390, RAG-401 a 403, RAG-410, RAG-442, RAG-569 a 582, RAG-588, RAG-713 y RAG-714.

Una selección semejante ha sido realizada por Carolina Queipo, pero discrepamos en que las signaturas RAG-204 y RAG-442 sí pertenezcan a la Biblioteca de Música del Fondo Adalid y que la signatura RAG-391 no pertenezca a ella, tal y como afirma en su tesis doctoral. Queipo Gutiérrez, «Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): El Fondo Musical Adalid», 160.

E. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Marcial del Adalid como objeto de estudio -ya sea con fines divulgativos, o en investigaciones de corte académico-, ha sido y sigue siendo tema de gran interés e incluso hoy día se ha convertido en ferviente actualidad. Prueba de ellos es que el debate intelectual en torno a su figura es una constante en la literatura científica desde los años setenta en España. Por tanto, es nuestro cometido ahora argumentar y justificar que efectivamente Marcial del Adalid es asunto de reflexión heredado y todavía abierto, con posibilidades de ofrecer resultados novedosos. Para ello estimamos preciso realizar una revisión bibliográfica de las principales cuestiones en torno a este compositor que abordamos en esta tesis doctoral.

Como expusimos, para nosotros existen seis grandes perspectivas de análisis relacionadas con Marcial del Adalid susceptibles de ser estudiadas hoy: su vida; su familia; su obra; la relación entre su creatividad, el folklore autóctono gallego y el sentido de identidad; su valor histórico; y su legado patrimonial, entre el que destaca especialmente su biblioteca musical. Dentro de estos, hay algunos claramente protagonistas, como por ejemplo su biografía, que ha dado lugar a numerosos y muy diversos escritos al respecto; hay otros, tales como la relevancia de la familia Adalid en la Historia de Galicia o la presencia de éste como músico decimonónico español y como autor vinculado a un determinado género musical, que están presentes en estudios históricos o estéticos generales de finales del siglo XVIII y del siglo XIX; y también existen artículos sobre obras concretas de Adalid, aunque estos son casos puntuales.

Ofrecemos en las páginas siguientes una revisión bibliográfica de literatura específica en torno a Marcial del Adalid y que estructuramos en tres grandes apartados, establecidos en consonancia con los cuatro procesos metodológicos y con las tres clases de fuentes por utilidad establecidos previamente: (E.1) antecedentes bibliográficos a la reconstrucción biográfica de Marcial del Adalid y a la reconstrucción genealógica de su familia, (E.2) antecedentes bibliográficos al catálogo de la obra de Marcial del Adalid y (E.3) antecedentes bibliográficos al estudio de la donación de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG y a su catálogo.

E.1. Antecedentes a la reconstrucción biográfica de Marcial del Adalid y a la reconstrucción genealógica de la Familia Adalid: revisiones bibliográficas específicas

A pesar de lo popular que es Marcial del Adalid dentro de la Historia de la Música Española, no existe ninguna biografía publicada del compositor. Tan solo hemos podido localizar 44 reseñas de su vida que hemos convertido en el punto de partida para la reconstrucción biográfica que proponemos. De estos 44 textos, 14 son referencias bibliográficas de finales del siglo XIX y hasta 1931 -año siguiente al fallecimiento de su única hija y heredera universal- y los 30 textos restantes son fruto de trabajos divulgativos generalmente y algunos, los menos, de corte académico, que se extienden entre 1950 y hasta la actualidad.

Las catorce referencias decimonónicas pueden agruparse en artículos de prensa y entradas en diccionarios enciclopédicos especializados. Dan testimonio de quién fue Marcial del Adalid a través de los ojos de autores coetáneos y que pudieron juzgar por sí mismos la acogida de este músico en el mundo artístico; constituyen una muestra de la imagen que han dejado de Adalid sus contemporáneos y de la repercusión que su obra tuvo en el panorama musical del momento:

La más temprana referencia biográfica de Adalid de la que tenemos constancia es la publicada por Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) en su periódico *El Heraldo de las Artes, las Letras y los Espectáculos*[203]. El 1 de octubre de 1871, en el primer número, en un tono especialmente afectuoso y de admiración, nos presenta Soriano Fuertes a Marcial del Adalid como un compositor talentoso y concienzudo en su proceso de creación, sin seguir las modas estéticas imperantes en la época, capaz de reflejar a la perfección las pasiones humanas en sus melodías. Se puede decir que, este texto, más que una biografía, es una reflexión –o incluso un alegato de defensa- a favor del estilo compositivo adalidiano, pues coincide plenamente con el "credo estético" de Soriano Fuertes, frente a la denominada "música del porvenir" –de armonía complicadas y melodías recargadas-que estaba de moda[204]. En cuanto a su vida, son pocos, pero también muy relevantes, los detalles que desvela el autor, aunque de entre ellos destaca la afirmación de que Adalid estudió con Ignacio Soriano Fuertes, pues es la única referencia localizada que da testimonio de ello y, visto el grado de parentesco entre el autor y el profesor de composición citado, es plausible la veracidad de la información.

Tres años después, en 1874, sale a la luz en A Coruña la *Galería Biográfica de Músicos Gallegos* de José María Varela Silvari (1848-1926) dentro de la colección "Biblioteca de El Telegrama"[205], obra con la que el autor persigue el propósito de contrarrestar el olvido en que se tenía a los músicos gallegos en los estudios historiográficos de música española de la época[206]. De entre los músicos gallegos del s. XIX, dedica su tinta Silvari a Francisco Bañeras, José Pacheco, Juan Díez, Manuel Martí, Francisco González, Juan Rouco, Vicente Franco, Mariano Tafall y Miguel, Anselmo de las Rivas y Marcial Torres de Adalid. Sin embargo, por los datos

[203] Esta publicación fue la última de las apuestas en prensa de este gran emprendedor. Aunque de muy corta vida (siete meses en activo, desde el 1 de octubre de 1871 al 28 de abril de 1872, con 61 números), fue lectura de referencia: de cabecera historiada, en el que primaron las críticas musicales de la capital relacionadas con las carteleras de ópera y zarzuela, pero también con la actividad de la Sociedad de Conciertos y de la Sociedad de Cuartetos; un periódico heterogéneo con biografías, noticias, curiosidades musicales, crónicas nacionales y extranjeras y novelas de corte romántico. En definitiva, un medio de comunicación al servicio del arte y de los artistas y para reflexionar y defender con entusiasmo lo nacional en la música española, alejada de los extranjerismos exacerbados. José Antonio Lacárcel Fernández, «Soriano Fuertes y la prensa musical española del siglo XIX» (Granada, Universidad de Granada, 2015), 199-224; 424-27. Agradecemos encarecidamente al autor, José Antonio Lacárcel, que nos haya facilitado el acceso al primer ejemplar de este periódico, de 1 de octubre de 1871 en el que figura la reseña biográfica del maestro Adalid escrita por Mariano Soriano Fuertes.

[204] Lacárcel Fernández, 258-61.

[205] Este breve libro perseguía el objetivo de "hacer constar en todos los tiempos que nuestro pintoresco país ha tenido hombres ilustres en el arte musical en diferentes edades, por más que en las publicaciones artísticas no se mencionen para nada nuestros hábiles profesores". José María Varela Silvari, *Galería Biográfica de Músicos Gallegos* (A Coruña: Imprenta de Vicente Abad, 1874), 5.

Esta reivindicación a favor del reconocimiento de los músicos gallegos se venía gestando con anterioridad en el autor, tal y como pone de manifiesto su artículo "Apuntes para la biografía musical", publicado el 15 de diciembre de 1872 en *El Correo de Teatros.* José María Varela Silvari, «Apuntes para la biografía musical», *El Correo de Teatros*, 15 de diciembre de 1872, s. p.; Varela Silvari, *Galería Biográfica de Músicos Gallegos*, 6-9.

Tal fue la repercusión de este texto, que fue reproducido literalmente en otros periódicos, como por ejemplo, *El Diario de Avisos* de A Coruña. Nuevamente, este estudio de músicos gallegos fue sonado en la época y enormemente divulgado por la prensa, llegando a ser objeto de artículos de recomendación bibliográfica, como por ejemplo, en *El Heraldo Gallego*. X., «Galería biográfica de músicos gallegos por José M. Varela Silvari», *El Heraldo Gallego. Semanario de ciencias, literatura y artes*, 24 de junio de 1875, sec. Sección bibliográfica, 6-7.

[206] Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 115-34; María Pilar Alén Garabato, «Hacia una "Historia de la Música Gallega": pasado, presente y futuro», en *Maia, história regional e local: actas do congresso*, ed. P. Sá Machado y J. A. Maia Marqués (Maia: Câmara municipal de Maia, 1999), 209-10.

biográficos que presenta, estamos convencidos de que en realidad está hablando de Marcial del Adalid[207].

Seis años más tarde saldría en prensa uno de los artículos más completo y detallado sobre Adalid: el 8 de diciembre de 1880 y bajo la dirección de Manuel Murguía, *La Ilustración Gallega y Asturiana* da lugar a la última reseña publicada en vida de Adalid de la que tenemos constancia: nos referimos a la biografía escrita por José Rodríguez Mourelo (1857-1924)[208]. Nos acerca este químico lucense a Marcial del Adalid a través de una descripción de su carácter: un hombre tranquilo y humilde, de alma pura y principios rectos, que buscó una vida serena y sin conflictos refugiado en el campo; de su vida relata sus orígenes y de toda su obra, destaca aquellas en las que se inspiró en los cantos populares de Galicia. Todo ello se ve estructurado en tres secciones: una presentación elogiosa, seguida de una breve incursión biográfica y una valoración de su estilo compositivo. Se ve el texto de Mourelo revalorizado por ir acompañado de un retrato de Adalid firmado por J. Cuevas y por la publicación de la melodía inédita *Bágoas e Sonos*, dedicada a los lectores de la publicación y primicia de la 3ª Serie de los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, que saldría a la venta unos años después como parte de la colección.

Por su parte, Baltasar Saldoni y Remendo (1807-1889) llevaba desde 1860 trabajando en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*[209]. Finalmente, el diccionario se estructuró en cuatro volúmenes: el primero en 1868, el segundo en 1880 y los dos últimos en 1881[210]; ingente trabajo de recopilación de documentación y acopio sistemático de datos llevado a cabo por el autor durante tres décadas. Culmina el autor su obra el 14 de abril de 1881 con el cuarto tomo, en el que figuran Marcial del Adalid y Marcial de Torres Adalid al

[207] José María Varela Silvari, «Marcial Torres de Adalid», en *Galería biográfica de músicos gallegos* (A Coruña: Imprenta de Vicente Abad, 1874), 45-46.

[208] Rodríguez Mourelo, «Marcial del Adalid. Apuntes críticos y biográficos», 3.

[209] El Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles tuvo como antecedente la obra Efemérides de músicos españoles, así profesores como aficionados, publicada en 1860 y cuya investigación ya había comenzado en 1850. Ambas obras perseguían un objetivo común: "presentar al pueblo español un conjunto de preciosos recuerdos que, no solamente pueden servirle de estímulo, sino de ejemplo y de guía para fomentar y propagar el arte que influye más visiblemente que ningún otro en el corazón humano…". Baltasar Saldoni y Remendo, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. I (Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1868), VII.

Para la elaboración de este diccionario, el propio Varela Silvari, en su afán de difundir el patrimonio artístico-intelectual gallego, envió su documentación sobre músicos gallegos a diversos autores que se encontraban trabajando en aquel momento en diccionarios biográficos de diversa índole y fue por ello que hizo llegar sus materiales al anterior: "Poco tiempo después de la publicación de nuestro artículo en *El Correo* de Barcelona, y sabiendo que nuestro particular amigo el Sr. D. Baltasar Saldoni, maestro de canto del Real Conservatorio de Madrid, trabajaba hacía algún tiempo para dar a luz una obra biográfica, puramente nacional, le escribimos mandándole todos nuestros apuntes sobre los músicos gallegos, a fin de que figurasen convenientemente en la historia musical, y representasen nuestro olvidado país. Con satisfacción recibió aquel señor los apuntes en cuestión, ofreciendo publicarlos en su excelente obra…". Varela Silvari, *Galería Biográfica de Músicos Gallegos*, 10.

[210] Esta colección en cuatro tomos iba a ser completada con un quinto volumen en el que se encontraba trabajando el autor y que se vio interrumpido por su fallecimiento; finalmente, de forma póstuma se reeditó el *Diccionario* de Saldoni con algunas modificaciones, aunque no se llegó a incluir este último volumen con las pesquisas inéditas del autor. Jacinto Torres, «[Prólogo de la edición facsímil del Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles de B. Saldoni]», en *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, de Baltasar Saldoni (Madrid: Centro de Documentación Musical. Ministerio de Cultura. Instituto Nacional das Artes Escénicas y de la Música, 1986), 3-24.

mismo tiempo, aunque lamentablemente, de nuevo aparecen los datos biográficos de ambos mezclados[211].

A los pocos meses de la comercialización del *Diccionario* de Saldoni, el 26 de octubre de 1881, fallecía Marcial del Adalid en su Pazo de Lóngora, generando la prensa de la época múltiples testimonios del gran pesar que sintió la sociedad intelectual y artística por su deceso. De las necrológicas recuperadas, merece especial mención la publicada en *El Correo Gallego* el 30 de octubre de 1881, pues bajo las letras griegas "Αρανα" se escondían las palabras de cariño y elogio de un joven Ramón de Arana Pérez (1858-1936), autor de sus primeros trabajos periodísticos, encumbrando a Adalid entre los más grandes compositores gallegos y centroeuropeos del momento[212]. Aunque con ciertas imprecisiones en los datos cronológicos y a pesar de la confusión de personajes en el título del artículo –nuevamente se confunde a Marcial del Adalid con su primo, Marcial de Torres Adalid-, Arana ofrece una breve aproximación a la vida y personalidad de nuestro músico gallego.

El más sentido y enaltecedor de los homenajes póstumos dedicados a Marcial del Adalid fue, sin duda, el firmado por Emilia Pardo Bazán cuando se iban a cumplir los tres meses del fallecimiento del músico: el 19 de enero de 1882 concluía esta literata y amiga de la familia el texto "Un compositor español (Marcial del Adalid)", que se publicaría con fecha de 2 de marzo del mismo año en el periódico *La Época*[213]. Alaba la escritora la calidad humana del músico, siempre humilde, modesto y agradecido.

Ese mismo mes de marzo de 1882, también rememoraba el paso de Adalid por el mundo de la cultura y del arte en Galicia Eusebio Martínez de Velasco en *La Ilustración Española y Americana*. Bajo el título "Don Marcial del Adalid. Maestro compositor", reiteraba la aportación a la patria de este músico con su ópera y sus cantares gallegos mediante una sintética, pero precisa reseña. Acompaña nuevamente el artículo un retrato del músico, de autor desconocido[214].

En 1897 volvemos a encontrar a Adalid entre los grandes nombres de la Historia de la Música en otra enciclopedia específica: concretamente, en el primer tomo del *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos, antiguos y modernos* de Felipe Pedrell[215]. Sin duda, este texto es el más completo de los que encontramos en el siglo XIX sobre Adalid y, en este sentido, para nosotros su valor radica en el carácter historiográfico que lleva implícito. Nada más comenzar aclara Pedrell la constante confusión que existe entre los compositores Marcial del Adalid y su primo, Marcial de Torres Adalid, así como también el constante cambio de apellido Gurrea por Guerra.

---

[211] Baltasar Saldoni y Remendo, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. IV (Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1881), 8 y 346.

[212] Ramón de Arana Pérez, «Necrología. Marcial de Torres Adalid [Marcial del Adalid]», *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*, 30 de octubre de 1881, sec. Variedades, s. p.; Javier Garbayo Montabes, «Ramón de Arana, "Pizzicato" (1858-1936), y el regeneracionismo musical en Galicia», en *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1951)*, ed. Javier Garbayo Montabes y Montserrat Capelán Fernández (Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra - Museo de Pontevedra, 2018), 127; Laura Touriñán Morandeira, «Aproximación biográfica a Marcial del Adalid desde la prensa histórica entre 1847 y 1930», en *Ollando o mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1951)*, ed. Javier Garbayo Montabes y Montserrat Capelán Fernández, Museo de Pontevedra (Pontevedra, 2018), 213.

[213] Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 3-4.

[214] Eusebio Martínez de Velasco, «Don Marcial del Adalid. Maestro compositor», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de marzo de 1882, sec. Nuestros Grabados, 3.

[215] Pedrell Sabaté, «Adalid y Gurrea (Marcial del)», 7-15.

En primer lugar, cabe destacar que esta voz de diccionario incluye íntegra y literalmente tres de las reseñas biográficas publicadas previamente sobre el músico: las recientemente citadas de José Rodríguez Mourelo y Emilia Pardo Bazán, y una de Víctor María Vázquez -esta última dice Pedrell haber sido publicada en un periódico de Vigo en octubre de 1881, a pocos días del fallecimiento del músico-; a partir de la información aportada por estos tres textos, Pedrell añade varias correcciones a la biografía de Adalid. En segundo lugar, transcribe también una nota publicada en las *Efemérides galaicas* de M. Castro López de 1891, en la que da crónica de la procesión cívica organizada por el Liceo Brigantino de La Coruña el 1de noviembre de 1881 en honor al maestro fallecido y que culminó con el canto de una plegaria por el orfeón y con el depósito de coronas de siemprevivas sobre la tumba de Marcial del Adalid. Y como tercer y último punto, acompaña la biografía Pedrell con un inventario –aunque incompleto- de las obras publicadas de Adalid para piano solo, piano a cuatro manos y canto y piano, así como la ópera inédita, y añade también un comentario específico sobre las tres primeras series de los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*.

Continuando cronológicamente, el 16 de octubre de 1899, con motivo del aniversario del fallecimiento de Adalid, *La Voz de Galicia* publicaba en su sección "Retratos Gallegos" un grabado del autor, acompañado de unas breves líneas como homenaje póstumo[216]. Aunque citan de forma errónea la fecha de fallecimiento –afirman que fue en 1891, siendo en realidad el año de muerte 1881-, recuerdan al distinguido músico gallego por su formación europea y elogian su obra para piano y su repertorio para voz acompañada, así como su ópera *Ynes è Bianca*.

En esta misma línea, el 16 de octubre de 1903, *El Regional. Diario de Lugo* conmemora el vigésimo segundo aniversario del fallecimiento de Adalid, evocando su persona y reivindicando que su música no era lo suficientemente recordada[217]. Sin embargo, a pesar de no sonar su música lo que debiera, la prensa histórica refleja que el recuerdo de Adalid estaba vivo, incluso más allá de las fronteras nacionales: el 20 de marzo de 1904 se homenajeaba en La Habana a este músico en la publicación de Vicente López Veiga, *Galicia. Revista Semanal Ilustrada*. Esta es la reseña más temprana de la que disponemos procedente del continente americano y va acompañada, además, del ya citado retrato del músico firmado por J. Cuevas. De su lectura llama poderosamente la atención que el autor –lamentablemente desconocido para nosotros- parece haber tenido acceso de primera mano a la vida de Adalid, pues la describe desde una perspectiva psicológica y puramente emocional, como si conociera los sentimientos del músico[218].

En 1930 se publicaría un libro homenaje a Juan Vicente Viqueira (1886-1924) titulado *Ensayos y poesías*, por la Editorial Nós y con un texto introductorio fechado en marzo de 1925 firmado por Ramón María Tenreiro. En este recopilatorio de escritos se incluye el ensayo "La canción gallega"[219] en el que el Viqueira, en el contexto del estudio de la música popular gallega, tilda el autor a Marcial del Adalid como "el creador de la música gallega culta y el mejor recolector folklórico" y en lo que atañe a la biografía del músico, ofrece Viqueira una breve pincelada de la vida de Adalid, siendo para nosotros lo más reseñable que se trata del único texto localizado que afirma plenamente que Baldomir fue discípulo de Adalid[220]. Destaca Viqueira la figura de Adalid incluso por encima de la de Montes y Chané (más destacados en

[216] «Marcial del Adalid», *La Voz de Galicia*, 19 de junio de 1899, sec. Retratos gallegos, 1.

[217] «Marcial del Adalid», *El Regional. Diario de Lugo*, 16 de octubre de 1903, sec. Fechas memorables, 2.

[218] «Marcial del Adalid», 20 de marzo de 1904, 1-2.

[219] Xoán Vicente Viqueira Cortón, «La canción gallega», en *Ensayos y poesías* (A Coruña: Nós. Publicazóns Galegas e Imprenta, 1930), 175-79.

[220] Viqueira Cortón, 177 y 178.

la historiografía musical gallega del momento) por su capacidad de comprensión de la música gallega; responde esta reivindicación a un doble motivo: "el reclamar un enlace con la mejor tradición de la música europea más reciente -superando así el provincialismo de autores como Montes o Veiga- y el reclamar asimismo la posibilidad de una música que, siendo profundamente gallega, tuviese al mismo tiempo una calidad técnica parangonable con las exigencias de la mejor tradición cultura de su época, fuese en tiempo de Adalid, o fuese en el momento en el que Viqueira escribe este texto"[221].

Con un breve lapso de tiempo, la siguiente referencia de hemeroteca encontrada data del 10 de marzo de 1930, *Vida Gallega* publicaba el artículo "El maestro Adalid y su obra patriótica" en la sección "Nuestros grandes artistas líricos"; de nuevo, el texto va acompañado del retrato del autor firmado por J. Cuevas. Con motivo de su obra *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, se recuerda brevemente la vida de este músico y se acompaña el texto de la partitura del cantar *Na fiada*[222].

Al año siguiente, el 30 de mayo de 1931 salía en la sección "Biografías Coruñesas" de *La Voz de Galicia* un artículo monográfico sobre Marcial del Adalid escrito por el insigne literato, antropólogo, historiador y socio fundador de la RAG en 1905, Manuel Amor Meilán (1867-1933), y documentado en las biografías previas ya citadas escritas por Emilia Pardo Bazán y Felipe Pedrell; tal es así que el autor enfatiza los mismos aspectos que sus predecesores (e incluso repite los mismos errores, como por ejemplo, la fecha de nacimiento, ya aclarada) e incluye el listado de obras proporcionado por el musicólogo catalán en su *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos…* A destacar de este artículo que Amor Meilán recupera un breve extracto de una crítica musical a la ópera *Ynes è Bianca* escrita por el propio libretista M. de Lauzières y, al parecer, publicada en el periódico francés *La Patrie*, en el que elogia encarecidamente el estilo compositivo de Adalid[223].

En esta misma línea, las publicaciones de los últimos setenta años reflejan avances que se han producido en la investigación sobre la vida de este músico, incluyendo no solo prensa divulgativa y enciclopedias, sino también revistas de investigación especializadas.

Ejemplo de hemeroteca divulgativa son: las columnas "En Galicia, tal día como hoy…" de *El Correo Gallego*[224]*;* los artículos "Marcial del Adalid, compositor coruñés y romántico del piano (un paseo romántico con su pequeña historia)" [225] de Rodrigo A. de Santiago en *La Voz de Galicia*; la reseña escrita por José Luis Bugallal Marchesi en la sección "Mentidero del País" de *La Hoja del Lunes*[226]; la propuesta por Juan Naya Pérez en la sección "Calles Coruñesas",

[221] Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 407-8.

[222] «Nuestros grandes artistas líricos. El maestro Adalid y su obra patriótica», *Vida Gallega. Ilustración regional*, 10 de marzo de 1930, s. p.

[223] Manuel Amor Meilán, «Marcial del Adalid», *La Voz de Galicia*, 30 de mayo de 1931, sec. Biografías Coruñesas, 2.

[224] Couceiro, «26 de agosto de 1826», *La Noche (Suplemento de El Correo Gallego)*, 23 de agosto de 1950, sec. En Galicia, tal día como hoy..., 1; Couceiro, «16 de octubre de 1881», *La Noche (Suplemento de El Correo Gallego)*, 16 de octubre de 1950, sec. En Galicia, tal día como hoy..., 1.

[225] Rodrigo Alfredo de Santiago, «Marcial del Adalid, compositor coruñés y romántico del piano (un paseo romántico con su pequeña historia)», *La Voz de Galicia*, 5 de julio de 1966, s. p.; Rodrigo Alfredo de Santiago, «Marcial del Adalid, compositor coruñés y romántico del piano (un paseo romántico con su pequeña historia) (Conclusión)», *La Voz de Galicia*, 24 de julio de 1966, s. p.

[226] José Luís Bugallal Marchesi, «[Sobre Marcial del Adalid]», *La Hoja del Lunes*, 29 de noviembre de 1965, sec. Mentidero del País, s. p.

también en *La Voz de Galicia*[227]; los artículos "Marcial del Adalid. Un casi olvidado"[228] de Enrique Franco Manera y "Aniversario inadvertido de Marcial del Adalid"[229], por Andrés Ruiz Tarazona que se publican con motivo de la comercialización del disco *Los románticos españoles* de Antonio Ruiz-Pipó; de especial interés es "Pequeña historia de un pazo coruñés" [230] de Carlos Martínez-Barbeito y Morás, que coincide con la publicación de su emblemática obra *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña*[231], en la que, como no podía ser de otro modo, tiene cabida el Pazo de Lóngora; de los más completos, el monográfico "Marcial del Adalid e o Romanticismo Musical Galego"[232] publicado de nuevo en *La Voz de Galicia* a finales de 1981, con motivo del centenario del fallecimiento del músico y realizado bajo la coordinación de Luis Álvarez Pousa; el compositor y cantante Antón de Santiago dedica, asimismo, palabras al autor en "Marcial del Adalid: Un romántico europeísta"[233]; es también interesante el enfoque aportado por José Antonio Durán -quien fuera guionista y director de la crónica audiovisual *Pedras, torres e pazos. Os últimos vestixios do poder romántico*, publicado

[227] Juan Naya Pérez, «Marcial del Adalid», *La Voz de Galicia*, 2 de abril de 1967, sec. Calles Coruñesas, s. p.

[228] Enrique Franco Manera, «Marcial del Adalid: un casi olvidado», *Forum Musical (Barcelona)*, 1976, 1.

[229] Andrés Ruiz Tarazona, «Aniversario inadvertido de Marcial del Adalid.», *El País*, 22 de agosto de 1976, s. p.

[230] Carlos Martínez-Barbeito y Morás, «Pequeña historia de un pazo coruñés», *La Coruña. Paraíso del Turismo*, 1978, s. p. Acompañan este texto varias fotografías: un retrato de Marcial del Adalid que se encuentra en el "Fondo José Baldomir" de la RAG (signaturas FM-3-19 y FS-3-96); un retrato de Fanny Garrido; un retrato de María del Adalid tocando el arpa cuyos originales no hemos podido localizar; una vista del estanque del Pazo de Lóngora[fotografía conservada en la RAG de signatura no disponible (fuente no catalogada)].

[231] Carlos Martínez-Barbeito y Morás, *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña*, 1ª Edición (A Coruña: Deputación Provincial de A Coruña, 1978); Carlos Martínez-Barbeito y Morás, *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña*, 2ª Edición (A Coruña: Deputación Provincial de A Coruña, 1986).

[232] Lois Álvarez Pousa, «Marcial del Adalid e o Romanticismo musical galego», *La Voz de Galicia*, 12 de noviembre de 1981, sec. A Coruña, 71-78.

Con la colaboración de algunos de los más importantes historiadores y musicólogos del momento en Galicia, este breve estudio profundiza en la contextualización histórica y estética de Marcial del Adalid. El artículo central de este especial, "Marcial del Adalid y Gurrea", corre a cargo de la ya citada Margarita Soto Viso, responsable de biografiar al autor. Amplían el perfil del músico los textos "Familia, clase e terra" de Xosé Ramón Barreiro Fernández, en el que analiza la influencia de la familia, de la clase social y del entorno (A Coruña como ciudad de procedencia y desarrollo personal) en el compositor, y "A recollida do Cancionero Popular Galego" de Xosé Filgueira Valverde, en el que aborda la singularidad de la obra *Cantares viejos y nuevos de Galicia* en pleno contexto del *Rexurdimento* gallego, como la creación que consolidó un lugar para Marcial del Adalid en la musicología gallega. Margarita Soto Viso, «Marcial del Adalid y Gurrea», *La Voz de Galicia*, 12 de noviembre de 1981, sec. A Coruña, 74-75; Xosé Ramón Barreiro Fernández, «Familia, clase e terra», *La Voz de Galicia*, 12 de noviembre de 1981, sec. Cultura, 72; Xosé Filgueira Valverde, «A recollida do Cancioneiro Popular Galego», *La Voz de Galicia*, 12 de noviembre de 1981, sec. Cultura, 72.

Completan este monográfico de Adalid cuatro artículos que desarrollan aspectos concretos del contexto del siglo XIX gallego u español: el ambiente musical religioso en Galicia en el siglo XIX lo sintetizan Carlos Villanueva y Joam Trillo en el epígrafe "A música nas catedrais galegas" ; Javier Travieso Mougán trata el contexto gallego decimonónico de las Bellas Artes en su texto "Artes plásticas de la época" ; Xoan Manuel Carreira sintetiza el contexto musical decimonónico gallego en su "Táboa cronolóxica da vida musical galega no século XIX" , en la que recopila los principales acontecimientos históricos de la actividad musical y los nacimientos y muertes de los principales músicos gallegos; y Andrés Ruiz Tarazona bajo el título "El Romanticismo español en música" , en el que recuerda el autor algunos de los principales compositores nacionales del siglo XIX. Carlos Villanueva Abelairas y Joám Trillo, «A música nas catedrais galegas», *La Voz de Galicia*, 12 de noviembre de 1981, sec. Cultura, 73; Javier Travieso Mougán, «Artes plásticas de la época», *La Voz de Galicia*, 12 de noviembre de 1981, sec. Cultura, 78; Xoán Manuel Carreira Antelo, «Táboa cronolóxica do século XIX», *La Voz de Galicia*, 12 de noviembre de 1981, sec. Cultura, 77-78; Andrés Ruiz Tarazona, «O romanticismo español en música», *La Voz de Galicia*, 12 de noviembre de 1981, sec. Cultura, 76.

[233] Antón de Santiago, «Marcial del Adalid: Un romántico europeísta», *La Voz de Galicia*, 17 de diciembre de 1992, sec. Cultura, III.

por la TVG en 1990-, "Revolución liberal y burguesía urbana. El señorío de los Adalid"[234]; el artículo "Marcial del Adalid. Un músico ilustrado y liberal" por Carlos Fernández[235]; o los textos "En torno a Marcial del Adalid y Fanny Garrido. Las tertulias musicales y literarias del Pazo de Lóngora en el pasado siglo" por Ángel Padín Panizo[236], "Liñares y su relación con el músico Marcial del Adalid"[237], por Francisco Rubia Alaejos, y "Tardes de estío en Lóngora"[238] por Isabel Bugallal, que giran en torno a las veladas musicales en pazos gallegos.

Son trabajos biográficos sobre Adalid también de corte divulgativo, aunque con un trasfondo investigacional más profundo y documentado los que aparecen en diccionarios, enciclopedias, libros monográficos e incluso documentales: es el caso de las voces dedicadas al compositor en la Galería de Gallegos Ilustres[239], en la Gran Enciclopedia Gallega[240] o el *Diccionario de la Música y de los Músicos*[241]; muy conocido es el trabajo de Rodrigo Alfredo de Santiago, "Marcial del Adalid (síntesis biográfica). Tríada romántica: Londres, París, Madrid"[242], por acompañar la edición crítica de algunas obras de Adalid por Antonio Iglesias Álvarez y a cargo de la RAG; también el artículo "Notas preliminares a unha historia da música galega nos séculos XIX e XX. I. Un músico europeo en Lóngora. Marcial del Adalid", por Xoan Manuel Carreira que abre el libro *150 anos de música galega*[243]; a destacar también el homenaje realizado por Leopoldo Centeno Sanmartín con motivo del centenario del fallecimiento del maestro, publicado en la revista *Pontevedra*[244]; emblemático es también el libro monográfico *Pazo de Lóngora*[245], por el ya citado Ángel Padín Panizo, que fue escrito con motivo de la rehabilitación de dicho edificio para su inauguración como Instituto de Medioambiente de la Universidad de A Coruña; y por último, caso especial fue el encargo que se realizó en 1952 a Adolfo Anta Seoane y a petición de Ramón Villar Ponte para biografiar a Marcial del Adalid

[234] José Antonio Durán, «Revolución liberal y burguesía urbana. El señorío de los Adalid», *La Voz de Galicia*, 18 de diciembre de 1994, sec. Perfiles, 94.

[235] Carlos Fernández, «Marcial del Adalid. Músico ilustrado y liberal», *La Voz de Galicia*, 19 de octubre de 2004, sec. Personajes coruñeses, L10.

[236] Ángel Padín Panizo, «En torno a Marcial del Adalid y Fanny Garrido. Las tertulias musicales y literarias del Pazo de Lóngora en el pasado siglo», *La Coruña, historia y turismo*, 2005, s. p., Biblioteca Xeral da USC (PUBLIC. 2294).

[237] F. Rubia, «Liñares y su relación con el músico Marcial del Adalid», *La Voz de Galicia*, 30 de diciembre de 2012.

[238] Isabel Bugallal Vela, «Tardes de estío en Lóngora», *La Opinión*, 24 de junio de 2013, s. p.

[239] «Marcial del Adalid (1826-1881)», en *Galería de Gallegos Ilustres*, Primera Serie (Vigo: Edicións Monterrey, 1956), 31-32.

[240] Silverio Cañada Acebal, ed., «Adalid, Marcial del», en *Gran Enciclopedia Gallega*, Tomo I (Vitoria: Silverio Cañada Editor - Impresión Heraclio Fournier S. A., 1974), 109-10.

[241] Mariano Pérez, «Adalid y Gurrea, Marcial del», en *Diccionario de la Música y de los Músicos* (Madrid: Ediciones Istmo, 1985), 10-11.

[242] Rodrigo Alfredo de Santiago, «Marcial del Adalid (síntesis biográfica). Tríada romántica: Londres, París, Madrid», en *Vals Brillante, Improvisación, Elegía y Andantino con Variaciones*, de Marcial del Adalid, ed. Antonio Iglesias y Rodrigo A. de Santiago (A Coruña: Real Academia Galega, 1965), 15-24.

Acompañan esta edición tres imágenes: un retrato de Marcial del Adalid que se encuentra en el "Fondo José Baldomir" de la RAG ((signaturas FM-3-19 y FS-3-96); una vista del estanque del Pazo de Lóngora, cuyo original se encuentra también en la RAG (fotografía conservada en la RAG de signatura no disponible -fuente no catalogada-); y un fragmento de un manuscrito -hoy perdido- sin título e incompleto de una melodía para canto y piano con texto de Lamartine y fechado en octubre de 1859.

[243] Xoán Manuel Carreira Antelo, «Notas preliminares a unha historia da música galega nos séculos XIX e XX. I. Un músico europeo en Lóngora. Marcial del Adalid», en *150 anos de música galega*, de X. M. Carreira Antelo y M. Balboa Rodríguez (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1979), 17-23.

[244] Leopoldo Centeno Sanmartín, «Marcial del Adalid (1826-1881)», *Pontevedra. Revista de estudios provinciais*, 1982, 89-98.

[245] Ángel Padín Panizo, *Pazo de Lóngora* (A Coruña: Universidade da Coruña. Servicio de Publicacións, 2005).

en un programa de la BBC de Londres y cuyas notas recopiladas se encuentran en el que fue archivo personal de este estudioso, hoy día conservado en la RAGBANSR[246].

El tercer y último grupo de publicaciones contemporáneas que distinguimos son también de corte academicista y todos de autoría de Margarita Soto Viso, quien fue considerada principal estudiosa del compositor, especialmente en las dos últimas décadas del siglo XX: "Aportación á música galega de Marcial del Adalid coas súas cancións" [247] se centra principalmente en el análisis de las características musicales y textuales de las canciones adalidianas, pero va precedido de una breve reseña biográfica en la que se encuadra al compositor en el movimiento estético del Romanticismo en una Coruña decimonónica aristocrática y burguesa; la edición crítica de la obra *Sérénade pour instruments à cordes*[248] también va precedida de una reseña biográfica, que aporta nuevos datos respecto de laanterior; en 2002, se publica *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana,* siendo ella autora de la voz dedicada al maestro gallego[249]; el artículo "Marcial del Adalid: 180 anos de música galega"[250] conmemora el 180 aniversario del nacimiento del músico, lo que lleva a su autora a revisar el estado del patrimonio musical gallego y, en concreto, el estado de conocimiento sobre este músico gallego y de la difusión de su obra; y por último, de nuevo se incluye una voz sobre el compositor gallego a su cargo, en el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia[251].

Recapitulando, las 44 publicaciones recopiladas y referenciadas anteriormente son las únicas que hemos localizado específicas sobre la vida de Adalid; sin embargo, no pretendemos

[246] Notas biográficas sobre Marcial del Adalid por Adolfo Anta Seoane para emitir en un programa de la BBC de Londres (RAGBANSR, Fondo Adolfo Anta Seoane). La mayoría de los datos recogidos en estos apuntes fueron volcados posteriormente en su artículo para la *Revista Abrente* en 1976: Adolfo Anta Seoane, «Marcial del Adalid falleció en Liáns y su cuerpo recibió sepultura en el cementerio de La Coruña», *Revista Abrente*, 1976, 83-93.

[247] Margarita Soto Viso, «Aportación á música galega de Marcial del Adalid coas súas cancións», *Grial. Revista Galega de Cultura*, 1979, 153-73.

[248] Margarita Soto Viso, «La "Sérénade pour instruments à cordes" de Marcial del Adalid», *Revista de Musicología* 13, n.º 1 (1990): 255-78.

[249] Margarita Soto Viso, «Adalid Gurrea, Marcial del», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 60-70.

Sin duda alguna, este estudio estructurado en tres partes - una biografía de Marcial del Adalid, un estudio de su estilo creativo y un listado de obras- es el más exhaustivo, conocido y citado de todas las referencias mencionadas hasta la fecha y uno de los trabajos más reseñables de su autora. En lo que respecta al apartado biográfico en concreto, este texto no desvela prácticamente nuevos datos respecto de las dos biografías anteriores; sin embargo, la lectura complementada de estas tres secciones permite establecer cronológicamente los devenires de Marcial del Adalid y qué obras fueron compuestas según en qué periodos y lugares, enfoque que no había sido planteado en ninguna de las biografías predecesoras y recogidas en este epígrafe. El apartado "Estudio" indica los tres periodos compositivos que Pardo Bazán estableció en 1882 para la obra de Adalid, y el apartado "Obras" dispone un listado exhaustivo de su producción, posiblemente el más completo publicado hasta ese momento.

[250] Margarita Soto Viso, «Marcial del Adalid: 180 anos de música galega», *Ferrol Análisis*, 2006, 102-15.

Está estructurado en 8 apartados en los que aborda la recepción del compositor durante su vida y después de su muerte y el estado de la música gallega durante el siglo XX y hasta la fecha de publicación del artículo. Aunque no se trate de un artículo biográfico en sí mismo, este estudio es el único que hemos localizado de estas características, que plantee como un "estado de la cuestión" sobre la recepción de la obra de Adalid que, por otra parte, es un aspecto fundamental en la comprensión del papel que jugó este músico en la historia de nuestra música. Cierra el artículo Soto Viso haciendo un recorrido cronológico por músicos gallegos posteriores, tales como Canuto Berea, Andrés Gaos, Jesús Bal y Gay, Luis Taibo, Gregorio Baudot, Reveriano Soutullo, Alberto Garaizábal, Eduardo Rodríguez-Losada, Carlos López García-Picos o Roxelio Groba, entre otros.

[251] Margarita Soto Viso, «Adalid y Gurrea, Marcial Francisco Juan Bartolomé del», en *Diccionario Biográfico Español* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2009), 450-54.

afirmar que son las únicas existentes (no es un vaciado cerrado y definitivo), pues esperamos y deseamos que en un futuro salgan a la luz nuevas fuentes de hemeroteca histórica, especialmente con el auge de las denominadas "Humanidades Digitales". En cualquier caso, el conjunto de todos ellos pone de manifiesto, en primer lugar, que hasta la fecha Marcial del Adalid sigue siendo un personaje histórico en cierto modo misterioso, de cuya vida hay grandes lagunas de información. En segundo lugar, los textos anteriores evidencian las grandes contradicciones que hay atribuidas a la vida de este pianista y que deben ser resueltas en la medida de lo posible. En tercer lugar, estos textos también suscitan cuáles son las grandes incógnitas aún sin respuesta en torno a Marcial del Adalid: por qué quedaron tantas obras inéditas; qué pasó con los manuscritos que hoy sabemos que están perdidos; con cuáles de sus coetáneos tenía realmente una relación de estrecha amistad y con qué músicos tenía un mero trato profesional; qué ocurrió realmente para que se truncase el estreno de su ópera, si los especialistas de su época le auguraban un futuro tan exitoso, etc. Y en cuarto y último lugar, sigue siendo también desconocido cómo era Marcial del Adalid como persona; poco o nada se trata en los textos de nuestro tiempo sobre la imagen que tenían de Adalid sus "colegas" del mundo de la música, tanto sobre su carácter, personalidad y calidad humana, como de sus papeles de compositor e intérprete, pero por suerte sí lo hacen, aunque sea mínimamente, los escasos testimonios decimonónicos recuperados, característica que para nosotros convierte estas fuentes en tan especiales. Es mi opinión que a día de hoy sigue siendo verdaderamente complicado resolver parte de estas lagunas existentes por falta de fuentes primarias y directas y de un legado documental unificado; otras, sin embargo, sí son subsanables o al menos se pueden contraargumentar en base a la documentación y hemeroteca nueva que se aporta en este trabajo.

Por otra parte, como se indicó en el desarrollo metodológico de esta tesis doctoral, la reconstrucción genealógica de la Familia Adalid es para nosotros parte fundamental para la reconstrucción biográfica de Marcial del Adalid, tanto como vía de acceso a nuevas fuentes, como por la revelación de datos que reporta que ayudan a comprender la mentalidad del personaje histórico a estudiar. A este respecto, en lo que se refiere a la reconstrucción genealógica de la Familia Adalid, son escasos los estudios o artículos publicados hasta la fecha; destacamos cinco:

Es reseñable en este sentido el artículo *La primera industria coruñesa del vidrio (1827-1850)* de Antonio Meijide Pardo[252], pues aunque no se trata de un estudio genealógico en sí mismo -sino que es de corte historiográfico-, presenta parte de la genealogía de la familia Adalid con motivo de la fábrica de vidrio de A Coruña que poseyeron Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano con su hijo, Juan Antonio del Adalid y Loredo-, abuelo y padrino de Marcial del Adalid respectivamente.

También la voz "Lóngora, Santaya de Liáns, Oleiros" del libro *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña* de Carlos Martínez-Barbeito[253] ofrece un repaso genealógico desde el primer Adalid llegado a Galicia, hasta su última propietaria, la hija del célebre compositor que nos ocupa.

[252] Antonio Meijide Pardo, «La primera industria coruñesa del vidrio (1827-1850)», *Revista del Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses* Años X-XI, n.º 10-11 (1975): 149-52.

[253] Martínez-Barbeito y Morás, *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña*, 1978, 217-19.

Otro artículo que hace una breve incursión en la familia Adalid es *Una saga familiar con historia*, de José M. Fernández Caamaño, publicado en *El Ideal Gallego*[254]. El autor hace un recorrido cronológico a través de cuatro de sus personajes más singulares: el abuelo de Adalid, Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano, su padre y su tío, Francisco y Juan Antonio del Adalid y Loredo respectivamente, y el músico que nos compete, Marcial del Adalid, todos ellos destacados por sus trayectorias profesionales y sus resultantes aportaciones a la historia de Galicia.

En esta misma línea, el libro *Los pioneros del comercio en Galicia*[255], de Alfonso García López, dispone una entrada dedicada a Marcial Francisco del Adalid de Rozas, en el contexto de los principales comerciantes de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX instalados en la ciudad de A Coruña. Tomando a éste como figura patriarcal, el autor hace alusión al origen riojano de la familia y presenta sus principales logros y los de sus hijos varones, Francisco y Juan Antonio del Adalid y Loredo.

Por último, en 2015, se defendió la tesis *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (1815-1848): el Fondo Musical Adalid*[256] de Carolina Queipo Gutiérrez, uno de los trabajos de investigación más exhaustivos llevados a cabo hasta la fecha relacionados con la familia Adalid. El objeto principal de estudio de esta tesis es la denominada "primera serie de partituras" el fondo musical de los Adalid, reunida principalmente durante la década de 1820 y encuadernada en 1826-27 en A Coruña, con el fin de "estudiar de forma sistemática las relaciones entre música, élites, socialización y redes de negocios estructuradas sobre la base de criterios ideológicos, de parentesco, o de afinidad cultural y territorial en la época de la Restauración"[257]. En la procura de información para lo anterior, el estudio de la familia se convirtió en segundo objetivo de la tesis doctoral[258]. En lo que atañe estrictamente a la reconstrucción genealógica, la autora aporta una estructura principalmente de 4 generaciones: desde Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano, hasta sus bisnietos, hijos respectivamente de Marcial del Adalid y Marcial y Fernando de Torres Adalid; amplía esta estructura-base por arriba con la ascendencia del abuelo de Adalid vinculada a la Casa Solar Infanzona (Señorío de Vizcaya) de Adalid de Rozas, y por abajo, con la línea de descendientes de los Torres Adalid, hasta llegar a los herederos vivos, actuales propietarios de las colecciones privadas que en su día pertenecieron a Marcial y a Fernando de Torres Adalid. Esta estructura genealógica está fundamentada en los árboles genealógicos manuscritos conservados en el Pazo de Vilasuso que datan del siglo XIX, del expediente de pureza de sangre de Marcial de Torres Adalid para su concesión de Caballero de la Orden de Santiago, del mismo archivo, y partidas sacramentales del Archivo Histórico Diocesano de Logroño.

Las cinco referencias bibliográficas anteriores son las únicas que hemos podido localizar que traten, con mayor o menor profundidad, el círculo familiar cercano a Marcial del Adalid: las tres primeras aportan datos biográficos del abuelo paterno, del tío y del padre del compositor; la última aporta la base de la estructura familiar en sus generaciones centrales (abuelos paternos del compositor, padres, tíos y primos) partiendo de la documentación

[254] José M. Fernández Caamaño, «Una saga familiar con historia», *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*, 25 de septiembre de 2016, s. p.

[255] Alfonso García López, «Marcial Francisco del Adalid», en *Los pioneros del comercio en La Coruña* (Valladolid: Editorial Lex Nova, 2008), 129-36.

[256] Queipo Gutiérrez, «Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): El Fondo Musical Adalid».

[257] Queipo Gutiérrez, 13.

[258] Queipo Gutiérrez, 13.

genealógica custodiada en el "Fondo Torres Adalid" del Pazo de Vilasuso. La información genealógica aportada en estas cinco referencias se complementa con la aportada en la presente tesis doctoral, derivada de nuevas fuentes documentales históricas (expedientes de hidalguía, partidas sacramentales, certificaciones civiles y registrales, etc.) y sobre las que se sustenta la reconstrucción genealógica de la Familia Adalid elaborada.

E.2. Antecedentes bibliográficos al catálogo de la obra de Marcial del Adalid

Cuando se comenzó esta investigación de tesis doctoral comprobamos que no existía un catálogo oficial de la obra de Marcial del Adalid, entendiendo por éste una relación ordenada y descriptiva del mayor número posible de sus obras y atendiendo a un criterio musicológico. A efectos prácticos, creemos que un catálogo de estas características debería incluir campos generales (título, autor, editorial, instituciones, signaturas…), musicales (tonalidad, compás, tempo, instrumentación, *incipits*…) y de interés histórico (datación de la obra y fuentes empleadas para ello, números de plancha, precios de venta, etcétera), para garantizar así la descripción bibliográfica y musicológica de las obras. Esta idea que proponemos toma como base del concepto de catálogo musicológico acuñado por el RISM (*Répertoire International des sources musicales*)[259], "que aspira, por encima de esa descripción bibliotecaria, a un conocimiento exhaustivo de todos y cada uno de los detalles de las fuentes musicales"[260]. Hasta la fecha, un catálogo de la *opera omnia* de Marcial del Adalid de este tipo estaba sin realizar.

Sin embargo, existen cuatro publicaciones relativamente recientes que hemos considerado como el antecedente al catálogo propio que presentamos y que han sido revisadas como paso previo a la elaboración del mismo.

En primer lugar, el artículo *Del catálogo provisional de Marcial del Adalid. Estudio sobre la significación de su literatura pianística* escrito por Margarita Soto Viso en el año 1979[261], presenta un listado organizado por géneros de las obras de Adalid conservadas en aquel momento única y exclusivamente en la RAG. Se trata de la única publicación de la que tenemos constancia que alude explícitamente a una catalogación de la obra de Adalid, aunque atendiendo al concepto de inventario o relación ordenada e individualizada de documentos y sin incluir datos propiamente musicales[262]. Así, el catálogo-inventario recoge los campos de título de la obra, en algunos de los casos el año y lugar de composición o publicación y en el caso de las obras editadas puede presentar la numeración de opus, el lugar y/o la fecha de edición; no incluye, sin embargo, datos de tonalidad, compás, *tempo*, *íncipits* musicales y textuales, partes

[259] Enlace a la página principal del RISM: http://www.rism.info/en/home.html (fecha de última consulta, 18/04/2020).

[260] RISM-España, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. RISM-España*, trad. José V. González-Valle et al. (Arco Libros, 1996), 10.

[261] Margarita Soto Viso, «Del catálogo provisional de Marcial del Adalid. Estudio sobre la significación de su literatura pianística», *Revista de Musicología*, 1979, 327-42.

[262] Este hecho no ha de sorprender, pues el proyecto RISM surge en 1952, pero RISM-España no llega a estar asentado y en pleno funcionamiento hasta bien entrados los años ochenta, o incluso los noventa y en consecuencia, eran comunes este tipo de catalogaciones al estilo de inventario. Antonio Ezquerro Esteban, «RISM-España (Repertoire International des Sources Musicales): Importancia del proyecto y alcance de sus actividades. La redacción central de Barcelona.», *Anuario musical: Revista de Musicología del CSIC* 49 (1994): 273-77; Ezquerro Esteban, «Los nuevos retos de la catalogación y estudio crítico de fuentes musicales en el entorno español RISM (Répertoire International des Sources Musicales)», 55-56; Nieves Iglesias Martínez, «Bibliotecas e investigación musical», *ARBOR. Ciencias Pensamiento y Cultura* Vol. CLXXXII, Nº 717 (2006): 55-65.

vocales y/o instrumentales, formas musicales, signaturas, números de registro, el número de plancha, etc., porque no se trata de un catálogo detallado y de criterio musicológico. Se trata de un catálogo parcial que reúne un total de 66 títulos y en el que no están especificadas las obras para voz acompañada.

La misma autora publica un segundo estudio monográfico precisamente sobre la mayor parte del repertorio vocal de Marcial del Adalid: *Marcial del Adalid. Mélodies pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia*[263]. Propone una edición crítica de la mayor parte de las *mélodies* de Adalid, acompañada de un estudio comparativo en el que coteja las ya mencionadas ediciones de los "cantares gallegos" por Canuto Berea y Pablo Martín y 6 melodías por Antonio Romero[264], también la edición de Canuto Berea de la pieza *Mondariz* (aunque ésta no se conserva en la RAG, sino en el FCB-BDPC) y cuatro cuadernos manuscritos de melodías que forman parte del Fondo Adalid de la RAG[265]. En total, supone la revisión de 199 piezas que reúnen un total de 88 melodías para canto y piano, completando así la catalogación del artículo anterior.

La tercera publicación mencionada es la voz "Marcial del Adalid" del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* publicada en el año 2002[266]. Tras el artículo biográfico, se presenta un catálogo-inventario de las obras compuestas por Adalid que aúna y completa los dos trabajos anteriores. En esta ocasión, Margarita Soto Viso incorpora un nuevo listado ordenado de obras que incluye títulos, dataciones y números de opus, completando de este modo su "catálogo provisional" de 1979. Añade también en esta ocasión los 18 motetes conservados en la RAG; la obra *Chansonnette du pèlerinage d'Harold*; un listado de 104 melodías para canto y piano; 3 obras para orquesta; *Himno marítimo*; y *Los toques de la oración*. Cita, además, la autora dos obras: *Souvenir. Valse brillante*, para piano solo y que no hemos podido localizar, y la *Gran Obertura* para la Exposición Universal de Londres de 1862, obra que, como se argumentará, creemos que no existe. Reúne así la mayor parte de la producción adalidiana.

A mayores, existe una cuarta fuente ineludible, de gran utilidad para la elaboración de nuestro catálogo: *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*[267], resultado de investigaciones en la BNE y gran recurso para el conocimiento de la producción musical del siglo XIX. De forma específica, nos ha permitido comprobar la inscripción de 24 obras de Adalid entre 1859 y 1878, atendiendo a lo exigido por la primera Ley de Propiedad Intelectual, de 10 de junio de 1847. A efectos prácticos, esta normativa tiene unas consecuencias condicionantes: las obras se inscribían a nombre del impresor, no del editor; no se recogía el número de plancha (lo cual es de vital importancia para la identificación y datación de obras en la actualidad); solo se podían registrar obras publicadas (no copias, manuscritos, estenografías,

[263] Margarita Soto Viso, *Marcial del Adalid. Mélodies pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1985).

[264] Cantares viejos y nuevos de Galicia de Marcial del Adalid (número de registro [R.45912]) y Melodías para canto y piano con acompañamiento de piano. Poesías francesas y españolas de autores célebres (RAG-611 a RAG-616).

[265] 36 Melodías para canto con acompañamiento pianístico. Primer libro de canciones de Marcial del Adalid (Lóngora, 11 de julio de 1871) [RAG, (CM-1, 1/48)]; 30 melodías para canto y piano. Op. 10, 11, 12, 13 y 14 [RAG, (C-24, 24/1)]; 30 melodías para canto y piano. Op. 15, 18, 19, 22 y 23 [RAG, (C-24, 24/2)]; A María. Mélodies pour chant et piano, par Marcial del Adalid. 70 Melodías para canto y piano (revisados en Lóngora, en febrero de 1880) [RAG, (CM-4, 4/18)].

[266] Soto Viso, «Adalid Gurrea, Marcial del», 59-70.

[267] *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1997). Para más información, consultar el Anexo IV.6. sobre el registro de las obras en Marcial del Adalid en el Boletín de la Propiedad Intelectual.

etc.) y disponían del plazo de un año para proceder a su inscripción desde su publicación (lo cual, frecuentemente, llevaba a la falsificación de las fechas de inscripción, e incluso de pie de imprenta, para cumplir los plazos). El Boletín de la Propiedad Intelectual, en definitiva, orienta sobre la localización de obras, ilustra sobre la posible datación de las mismas y evidencia que hay más de una edición de determinadas obras; por tanto, es una fuente de gran utilidad en la investigación para la organización y catalogación de la producción de los compositores.

Las cuatro publicaciones anteriormente citadas constituyen el antecedente bibliográfico para la creación del catálogo propio de la obra musical de Marcial del Adalid; sientan la base de obras compuestas por este músico gallego que fueron localizadas con anterioridad a nuestra investigación. Tomándolas en consideración y tras el vaciado realizado de diversos fondos documentales ya especificados en el correspondiente estudio de fuentes, hemos elaborado un inventario de 288 títulos de piezas y que se describen pormenorizadamente en el catálogo adjunto[268].

E.3. Antecedentes bibliográficos al estudio de la donación y al catálogo de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG

Dada la falta de fuentes documentales primarias, para nosotros, estudiar la biblioteca de música de Marcial del Adalid era lo más parecido a oír su voz para entender su persona y su obra: la datación y firma de ciertos libros permite ubicar al compositor en lugares y momentos concretos, lo cual aporta información fidedigna para su reconstrucción biográfica; estos datos también descubren información sobre dónde y a quién compró música; de las dedicatorias de sus obras y de las partituras que otros compositores enviaron dedicadas a Adalid podemos reconstruir su círculo sociocultural y artístico; conocer el repertorio que ya poseía la familia antes de su nacimiento ilustra sobre el ambiente cultural y musical en el que creció y los compositores con los que se formó musicalmente; y del mismo modo, saber qué repertorio pudo haber comprado el propio Adalid permite esclarecer a qué tipo de modas estéticas reflejaban sus gustos y qué tipo de influencias estéticas tiene su música

Además, cuando iniciamos la investigación sobre Marcial del Adalid, estudiar su biblioteca de música parecía un punto de partida obvio e incluso hasta una garantía, pues siendo su colección privada, era de esperar que de todas sus obras allí hubiese copias, cuando no originales. Sin embargo, la realidad que nos encontramos fue distinta: por una parte, esta biblioteca custodiada por la RAG estaba sin catalogar, y por tanto, no se sabía qué obras contenía; por otra, desconocíamos que en esta colección de música no se encontraba completa la producción musical de Adalid, es decir, que no contenía un ejemplar de cada obra compuesta por este autor, lo que imposibilitaba conocer el total de títulos que integraban su *opera omnia*.

Aunque no existiese un catálogo individualizado y específico de la BMFA, entre 1968 y 1986 la RAG dispuso de fondos económicos proporcionados por diversas instituciones, entre ellas la FPBM, para la catalogación del "fondo general". Como parte de esta catalogación biblioteconómica, se registraron miles de libros y documentos y, además, se elaboró un "índice topográfico", en el que hay una sección específica para los fondos de música. Posteriormente, en la primera década de 2000, se llevó a cabo una catalogación archivística específica de los documentos manuscritos; en este momento, todas las partituras manuscritas de la Biblioteca de

[268] Remitimos al Anexo IV.1. para la consulta del inventario de la obra musical de Marcial del Adalid y al Anexo IV.10. para ver el catálogo de su obra musical.

Música del Fondo Adalid fueron catalogadas nuevamente y reubicadas en el Archivo de esta institución. De estos procesos –ninguno con fines, ni criterios musicológicos- se asignaron a las fuentes hasta tres signaturas distintas (presentadas ya en el apartado C.3 de Metodología) y constituyen el punto de partida de esta investigación, aunque ninguna de estas tres catalogaciones tiene como resultado un registro individualizado que especifique qué libros de música constituyen la que fue la biblioteca de música de la Familia Adalid y que recoja total o parcialmente los datos propios de la documentación musical (como, por ejemplo, el número de plancha , los datos del editor o las piezas o partes que constituyen una obra…).

De cara a lograr este cometido, cabe mencionar tres aportaciones recientes y un documento histórico que constituyen para nosotros el antecedente bibliográfico a nuestra catalogación:

En primer lugar, a través de diversas noticias de prensa, supimos que existe un inventario o catálogo (término variable dependiendo de la fuente) de esta colección musical, del cual no tenemos constancia que haya sido publicado nunca y al que no hemos tenido acceso. Dichas fuentes de hemeroteca aluden a un inventario/catálogo elaborado por Margarita Soto Viso, que fue presentado en 1981 al "Concurso Biografía Marcial del Adalid" del Ayuntamiento de A Coruña (convocatoria pública en el Boletín Oficial, n.º 193, de 26 de agosto de 1981, pág. 2.106), única concursante participante y ganadora del mismo, tal y como constatan los periódicos *La Voz de Galicia*, *el Faro de Vigo* y *El Ideal Gallego* de 19 de enero de 1983[269]; el premio le fue entregado en acto público el 23 de marzo de 1983, hecho también constatado por las mismas cabeceras de prensa[270]. Finalmente, la autora optó por no publicar la biografía monográfica de Adalid presentada al concurso y que incluía, entre otros apartados, un "catálogo" de la biblioteca musical, según palabras de la galardonada en su discurso de recogida del premio. Hemos tratado de acceder a esta monografía premiada a través de la BELC, del AMC e incluso a partir del AAAC, pero no ha sido posible.

Posteriormente pudimos tener acceso en la RAG a un trabajo mecanografiado y no publicado, también elaborado por Margarita Soto Viso, que contiene una relación de 712 documentos y su contenido genérico de autores y títulos de obras, información equivalente al que ofrece el denominado "índice topográfico" de la RAG. Desconocemos cuándo fue elaborado éste último y si fue construido a partir del anterior o si es el mismo inventario que el presentado al concurso, pero en cualquier caso, es el único documento que hemos localizado que recoja *grosso modo* el contenido de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid. Algunas de las conclusiones establecidas por la autora, derivadas de su estudio de esta colección de música quedaron reflejadas en el artículo "La Coruña, primera ciudad de España en conocer la música de Beethoven", publicado ese mismo año de 1983[271]. Destaca la actualidad del repertorio con respecto a los estrenos musicales europeos como, por ejemplo, el ejemplar de la ópera *La Dame Blanche* de François Adrien Boieldieu (1775-1834) -estrenada en el Teatro Real de la Opéra Comique de París el 10 de diciembre de 1825-, encuadernado en la imprenta de Arza de A

[269] «Margarita Soto Viso, premio "Marcial del Adalid"», *El Faro de Vigo*, 19 de enero de 1983, 36; «Margarita Soto Viso, premio "Marcial del Adalid"», *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*, 19 de enero de 1983, s. p.; «Margarita Soto Viso, premio "Marcial del Adalid", convocado por el Ayuntamiento coruñés», *La Voz de Galicia*, 19 de enero de 1983, sec. Galicia, s. p.

[270] «Entregados los premios "Cidade da Coruña"», *El Correo Gallego*, 24 de marzo de 1983, sec. Galicia, s. p.; «Entregados los premios "Cidade da Coruña" y "Marcial del Adalid"», *El Faro de Vigo*, 24 de marzo de 1983, sec. La Coruña, s. p.; «Entregados los premios "Marcial del Adalid" y "Cidade da Coruña"», *La Voz de Galicia*, 24 de marzo de 1983, s. p.; «Fueron entregados los premios literarios "Ciudad de La Coruña"», *El Ideal Gallego*, 24 de marzo de 1983, s. p.

[271] Margarita Soto Viso, «La Coruña fue la primera ciudad de España en conocer la música de Beethoven», *La Voz de Galicia*, 19 de junio de 1983, 46.

Coruña en 1827 por Santiago Correa[272]. Este mismo artículo sería publicado íntegramente de nuevo en 1988, en la revista *Galicia*[273].

En segundo lugar, la *Revista de Musicología* de la SEdeM publicaba pocos años después, en 1993, el artículo "La Biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en La Coruña en el primer cuarto del siglo XIX"[274]. En él, de nuevo de autoría de Margarita Soto Viso, se ofrece una "relación de contenidos descriptiva" de una sección de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid: la partida de libros más antigua y que dio origen a esta colección familiar, que fue encuadernada en 1827 (y también en 1826, aunque no se hace constar) y que abarca repertorio principalmente camerístico de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. En este mismo artículo la investigadora afirma que en ese momento se estaba llevando a cabo "un proyecto de catalogación sistemático de toda la Biblioteca Adalid"[275]; catálogo que no hemos podido localizar y que desconocemos si finalmente se llevó a término y si se publicó.

Posteriormente, el 19 de mayo de 2008, en el artículo "La Academia y la Diputación catalogarán el fondo musical", del diario *La Opinión* de A Coruña[276], se alude a un "inventario" realizado también por Margarita Soto Viso en los años ochenta (posiblemente se refiera al documento presentado como catálogo al concurso anteriormente mencionado) y se afirma que como continuación, la Diputación de A Coruña firmaría un convenio con la RAG en el que aportaría a esta última 37.000 euros para la catalogación de las partituras que conserva (no exclusivamente la Biblioteca Musical Adalid) por parte de un experto en historia musical. El mismo día y el mismo periódico reitera en otro artículo –"El otro patrimonio mundial coruñés"[277]- la existencia del inventario realizado por la referida investigadora en los ochenta y que las partituras nunca llegaron a ser catalogadas (ni de la Biblioteca Musical Adalid, ni del Fondo Musical completo de la RAG). Días después, el 10 de junio de 2008, el mismo diario *La Opinión* puntualiza la información ofrecida en su noticia de días anteriores: el convenio entre la Diputación y la RAG se firmaría en este día, pero los 37.000 euros se destinarían a diversas actividades culturales de la Academia, incluyendo las derivadas de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán[278]. Desde la propia Academia se nos ha confirmado que la labor de catalogación de los fondos musicales quedó finalmente suspendida y que se espera subsanar con el catálogo de la BMFA que ofrecemos en la presente tesis doctoral[279].

[272] Ejemplar de la ópera *La Dame Blanche* de Boieldieu, conservado en la Biblioteca de Música del Fondo Adalid (signatura de la partitura general: RAG-123; signatura de las *particellas*: RAG-62 a RAG-72 y RAG-74 a RAG-79).

[273] Margarita Soto Viso, «La Coruña fue la primera ciudad de España en conocer la música de Beethoven», *Galicia*, septiembre de 1988, 32-33.

[274] Margarita Soto Viso, «La biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX», *Revista de Musicología* Vol. 16, Nº6, Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones [Vol. 6 (1993), pp. 3488-3509] (1993): 30-51.

[275] Soto Viso, 35.

[276] «La Academia y la Diputación catalogarán el fondo musical», *La Opinión*, 19 de mayo de 2008, s. p.

[277] «El otro patrimonio mundial coruñés», *La Opinión*, 19 de mayo de 2008, s. p.

[278] «La Real Academia Galega recibe 37.000 euros de la Diputación», *La Opinión*, 10 de junio de 2008.

[279] A fecha de 22 de enero de 2015 fui invitada formalmente por el entonces Presidente de la Real Academia Galega, Don Xesús Alonso Montero, para incorporarme en calidad de colaboradora y asesora al "Grupo de Trabajo de Música" de la RAG, a petición de su director, Don Fernando López Acuña -grupo integrado en la "Sección de Historia", ésta a su vez dirigida por el académico numerario Don Xosé Ramón Barreiro-; para colaborar en el proyecto de catalogación con criterio musicológico de los fondos de música de la institución y, en particular, del Fondo Adalid, tal y como se aprobó de común acuerdo por la Corporación Plenaria el 17 de enero de dicho año.

No es posible cerrar este apartado sin referenciar un tercer trabajo de investigación, el más reciente hasta la fecha. En julio de 2015 ha tenido lugar la tesis ya citada *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): El fondo musical Adalid*[280], en la que se incluye un catálogo de lo que la autora, Carolina Queipo Gutiérrez, denomina "primera serie del fondo musical Adalid" y que abarcan la partida de libros encuadernada entre 1826 y 1827 citada anteriormente. Dicho catálogo va acompañado de un análisis cuantitativo y cualitativo del contenido musical y editorial de estos libros[281].

Por último, aunque se trate de una fuente documental histórica manuscrita ya mencionada en el estudio de fuentes, creemos necesario mencionar aquí de nuevo el "Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro. Libro 3º. Biblioteca"[282], pues se trata de un inventario dicotómico de título-autor de una gran parte de las partituras que se encontraban en el Pazo de Lóngora y que, igual que los catálogos e inventarios anteriormente citados, pudo orientarnos al inicio de este trabajo sobre el contenido de esta biblioteca musical. Aunque no contempla la Biblioteca de Música completa, ni tampoco del total de la obra compuesta por Marcial del Adalid, sin duda es un referente para conocer gran parte del contenido de la colección de música y el único que refleja *grosso modo* lo que fue la biblioteca del Pazo de Lóngora.

Los tres procesos de catalogación llevados a cabo en la RAG, así como los tres estudios de investigación y el documento histórico citados nos han permitido conocer cuál era el estado real

[280] Queipo Gutiérrez, «Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): El Fondo Musical Adalid».

[281] El trabajo de catalogación realizado por la Dra. Queipo en su tesis *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): El fondo musical Adalid* no es incompatible ni se solapa con el *Catálogo de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG* que ofrecemos en esta tesis. Cierto es que en ambos trabajos se crea una base de datos pero, aunque inevitablemente algunos datos recolectados son comunes (principalmente títulos, autores, números de plancha, editores, distribuidores y relación entre volúmenes encuadernados), los catálogos están organizados de forma distinta, la información recogida no es la misma, la finalidad de ambos catálogos es distinta y los resultados de ambas investigaciones también son distintos. Por tanto, ambas investigaciones son complementarias. De forma más concreta, se pueden establecer las siguientes diferencias entre ambos catálogos, que evidencias por qué ambos trabajos son distintos y complementarios:

- En primer lugar, el trabajo presentado por la Dra. Queipo abarca exclusivamente la partida de libros de música que considera que fueron encuadernados en 1826 y 1827 o antes. Nuestro catálogo asume la BMFA al completo.
- En segundo lugar, el catálogo presentado por la Dra. Queipo se basa en la ficha de catalogación musicológica del RISM. Nuestro catálogo presenta una ficha de descripción bibliográfica (no musicológica) de diseño propio.
- En tercer lugar, el fin último de ambos catálogos es distinto. La Dra. Queipo estudia cuantitativamente esa primera sección de libros encuadernada entre 1826 y 1827 (tipo de repertorio por género publicado en la primera mitad del siglo XIX, porcentaje de obras por autor en función del género, relación entre el repertorio y los editores que lo publican, porcentaje de obras de cada autor publicadas con los distintos editores, redes de comercialización de dicho repertorio, datación de obras en caso necesario y estudio de la presencia de este repertorio en las prácticas sociales de la burguesía coruñesa decimonónica). Nosotros buscamos conocer qué libros de música fueron donados como parte de la BMFA, cómo fue el proceso de donación, comprobar si el legado sigue completo, saber a qué música tuvo acceso Marcial del Adalid en su casa (determinante en su proceso de formación musical) y si su obra musical se conserva completa en la RAG y que la base de datos sirva de catálogo del fondo dentro de la institución que lo custodia.

[282] Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro. Libro 3º. Biblioteca [RAG, signatura: C-24, 24/6]. Desde la dirección del Archivo de la RAG se nos ha confirmado que no consta en los catálogos y, por tanto, se desconoce la procedencia de este documento, es decir, cómo y cuándo entró en la RAG.

de la catalogación de esta colección de música antes de abordar nuestra propuesta de catálogo y por ello constituyen el antecedente bibliográfico a nuestra catalogación de la BMFA.

F. RECAPITULACIÓN: EL PUNTO DE PARTIDA PARA ESTUDIAR A MARCIAL DEL ADALID

En las páginas precedentes proponemos la investigación *Marcial del Adalid (1826-1881): biografía, catalogación de su obra musical y su vinculación con la creatividad cultural socio-identitaria* como tesis doctoral monográfica sobre este compositor decimonónico gallego.

Dicha investigación tiene como objetivos específicos: la revisión bibliográfica en torno al personaje histórico objeto de estudio, la recopilación de fuentes de diversa índole para poder documentar y fundamental los avances que se presenten; la reconstrucción de la biografía (contextualizada socio-históricamente) y de la genealogía de Marcial del Adalid, recopilar el mayor número de obras compuestas por el autor y catalogarlas atendiendo a criterio musicológico, para luego estudiar su producción musical dentro de las corrientes estéticas imperantes en la época; estudiar la vinculación de parte de la música de este autor con el folklore autóctono gallego y el sentido de identidad; estudiar el devenir de su legado patrimonial y catalogar la biblioteca musical privada del autor; y contribuir a fundamentar el valor de Marcial del Adalid en la Historia de la Música Española y Gallega.

Cumplir estos objetivos exige abordar seis perspectivas de análisis sobre el autor -su vida, su familia, su obra, el uso que hace de folklore para crear música académica de distintos géneros en el contexto del 'Rexurdimento', su valor histórico y su legado patrimonial- y que presentamos en forma de cuatro capítulos y cinco anexos.

Así mismo, desarrollar esta investigación ha requerido del diseño de una metodología específica acorde al proyecto propuesto y a las necesidades de investigación encontradas. Así, se ha desarrollado una metodología que, enmarcada en la Musicología Histórica y en el género de la biografía histórica, en las Humanidades Digitales y en la Musicología Digital y a la Antropología Cultural, atiende a cuatro procesos metodológicos concretos: 1) la reconstrucción biográfica y genealógica de Marcial del Adalid, 2) la catalogación de su obra musical, 3) la catalogación de su biblioteca de música y 4) la aplicación de postulados de Antropología simbólica para fundamentar la atribución de sentido socio-identitario que hacemos a siete obras compuestas por Marcial del Adalid.

Estos procesos se materializan, a su vez, en cinco tareas, que se han llevado a cabo en tres fases: recopilación y revisión bibliográfica (tarea 1 y fase 1); recopilación y revisión documental (tarea 2 y fase 2); y sistematización de fuentes (fase 3), para lo cual se ha procedido a la reconstrucción genealógica de la Familia Adalid, a la catalogación de la obra musical de Marcial del Adalid y a la catalogación de su biblioteca musical (tareas 3, 4 y 5). El resultado de estas tres últimas tareas es la creación de tres herramientas de investigación con base tecnológica completamente nuevas -árbol genealógico de la Familia Adalid, *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid* y *Catálogo de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la Real Academia Galega*-, que han permitido la inferencia de datos para este trabajo y que, además, quedan hoy a disposición de la comunidad científica y de la sociedad.

Por otra parte, la procura de fuentes llevada a cabo ha resultado ser labor compleja, pero con un resultado prolífico, que permite fundamentar con solidez los datos novedosos que se exponen en torno a Marcial del Adalid. Dada la gran cantidad de fuentes halladas, su heterogeneidad y su versatilidad, ha sido necesaria la organización de fuentes en base a una

taxonomía creada específicamente parta esta investigación y que nos permite agruparlas en 5 tipos de fuentes por su materialidad, 3 clases de fuentes por su utilidad y en 3 modalidades distintas en función de su relación con el objeto de estudio.

Por último, no podíamos cerrar este capítulo introductorio sin revisar los trabajos previos existentes en torno a Marcial del Adalid para así poder establecer con claridad el punto de partida de esta investigación y desde el cual aportar nuevos datos. A modo de síntesis, es posible afirmar que la investigación que proponemos parte de un precedente bibliográfico constituido por 44 textos biográficos sobre el autor (14 de ellos históricos, y 30 especialmente destables y escritos desde 1950 y hasta la actualidad); 5 incursiones genealógicas en la Familia Adalid; 3 propuestas de inventariado/catalogación de la obra de Adalid y el registro de las obras de Adalid en el Boletín de la Propiedad Intelectual; y un recorrido por los 3 procesos de catalogación llevados a cabo en la RAG y 3 estudios sobre el total o una parte de la BMFA.

El estado de la cuestión, metodología y estudio de fuentes nos permiten trazar un mapa de lo que está estudiado sobre Marcial del Adalid:

- De forma más concreta, hoy podemos afirmar que la vida de Marcial del Adalid sigue siendo tema susceptible de investigación, pues a pesar de la literatura localizada, en general, se reiteran lagunas en su vida y también se vienen repitiendo datos falsos o, cuanto menos, de escasa fiabilidad a lo largo del último siglo.
- En cuanto a la ascendencia genealógica de Marcial del Adalid, era tema de investigación sin abordar de manera íntegra hasta este trabajo -a excepción de las generaciones próximas (hijos, padres y abuelos), sí recogidas en trabajos anteriores- y que saca a la luz personajes relevantes para la historia social y económica de Galicia y enmarca al compositor en la burguesía decimonónica española, con todo lo que ello implica a efectos de educación, formación y conductas sociales.
- En lo que respecta a la catalogación de su obra, queda constancia de la existencia de inventarios y catalogaciones parciales previas, pero también la ausencia hasta la fecha de un catálogo oficial de criterio musicológico y abierto de la producción musical de Marcial del Adalid. Este hecho se subsana con el catálogo realizado, que reúne todas las obras localizadas y permite la futura integración de más obras y se hallasen, al mismo tiempo que es herramienta investigacional que nos ha permitido abordar el análisis cuantitativo y cualitativo de la música de Adalid.
- En lo que atañe a las obras de este compositor en las que emplea folklore autóctono, queda patente que este recurso ha sido reconocido como mérito de Adalid entre coetáneos y también ha sido reconocida la singularidad y originalidad de esta técnica en textos de investigación en las últimas décadas; a estas reflexiones aportamos en este trabajo la revalorización de este conjunto de obras de Marcial del Adalid en su contexto histórico y añadimos, además, un nuevo valor se creatividad cultural socio-identitaria, fundamentada en la actualidad desde la Antropología cultural simbólica.
- Y por último, en lo que respecta al devenir del legado patrimonial de Marcial del Adalid, la literatura revisada deja patente que el proceso de donación del Pazo de Lóngora a la Orden Salesiana y de la biblioteca privada de música a la RAG, son temas popularmente conocidos, pero no tratados en profundidad hasta la fecha. Aportamos, en este caso, una aproximación a la historia de la donación de la vivienda y de la biblioteca y, en adición, también aportamos el catálogo de esta colección de partituras, fondo hasta la fecha sí inventariado en la institución, sí catalogado parcialmente en estudios previos, pero no

catalogado en su totalidad. A nuestro parecer, esta era una cuestión a solucionar para poner a disposición de la sociedad un patrimonio musical de inestimable valor y que abre, a su vez, nuevos temas de investigación transversales de música y también de otras áreas de las Humanidades.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAPÍTULO 1. ESTUDIO BIOGRÁFICO DE MARCIAL DEL ADALID Y GURREA

En el presente capítulo se ofrece una biografía de hilo conductor cronológico del compositor gallego decimonónico Marcial del Adalid. Por su procedencia familiar, nacido en el seno de una familia de comerciantes burgueses de origen riojano y afincados en A Coruña, este músico desarrolló su vida conforme a unos cánones de vida muy concretos que se enmarcan dentro del concepto de burguesía, no solo como clase social, sino también como modo de vida. Por ello, se inicia esta biografía histórica con una reflexión en torno al concepto "burguesía" como marco teórico en el que se encuadra el personaje a estudiar. A continuación, los epígrafes se suceden siguiendo un orden vital: infancia coruñesa, estudios de juventud en el extranjero, retorno a España y comienzo de actividad profesional en el marco del asociacionismo coruñés, desarrollo social y profesional en el circuito artístico madrileño entre las décadas de 1850 y 1870, matrimonio en 1860, participación en el certamen para una marcha nacional de 1870, producción de la última década con especial hincapié en las obras vinculadas al folklore gallego, viajes a la capital francesa en 1869 y 1879 y fallecimiento del maestro Adalid. Cierra este capítulo un último epígrafe que aborda brevemente las siguientes décadas de vida de Fanny Garrido, ya viuda, y María del Adalid, hasta el fallecimiento de ambas, en reconocimiento a la labor constante que hicieron por honrar la memoria de Marcial del Adalid y mantener viva su música y a disposición de la sociedad.

1.1. MARCIAL DEL ADALID: UN COMPOSITOR DE CUNA BURGUESA EMPRESARIAL. LA CONDICIÓN DE SER BURGUÉS

Los términos burgués, burguesía y aburguesamiento son conceptos polisémicos. Por una parte, definen una clase socioeconómica y política; el término calificativo "burgués" alude al ciudadano de clase media que, en función de sus ingresos, ha logrado un nivel de vida acomodado; y en términos de política marxista y estructuralista, burgués es aquel perteneciente a una clase social contrapuesta al proletariado y antagónica a la nobleza señorial, siendo un término asociado a la descomposición del Antiguo Régimen y vinculado al Estado liberal y a la economía capitalista. Por otra, burgués, burguesía y aburguesamiento también son conceptos que definen un estilo de vida, una cultura[283].

En el caso español, concretamente, el término "burgués" se empleaba en la Edad Media para designar a la persona habitante de una villa o ciudad. Durante la Edad Moderna, el término cayó en desuso y no reaparecería con asiduidad hasta el siglo XIX, con el significado de la primera acepción que hemos definido previamente. Desde comienzos de la centuria decimonónica, "burgués" se empleó en literatura, en el periodismo y como parte del lenguaje académico característico de la época romántica y liberal, aludiendo a la clase media del Estado liberal. Se trata de un segmento social asociado al liberalismo político y económico conformado desde el Antiguo Régimen, una nueva élite social cuyo poder económico ya no depende de los tradicionales modelos rentistas agrícolas propios de la nobleza terrateniente, sino que responde a un sistema capitalista donde las nuevas profesiones van ligadas a la innovación y al

[283] Jesús Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2014), 10, 15-16.

emprendimiento y son la vía de acceso al poder económico y al estatus social[284]. En el último tercio del siglo XIX, como parte del lenguaje político característico del Sexenio Revolucionario, 'burgués' sería denotativo de la clase social que generalmente oprimía al proletariado, manteniendo diferenciación con el término 'clase media'[285].

Desde la perspectiva de la Historiografía, el siglo XIX es comúnmente considerado por los historiadores como el siglo de la burguesía en todas sus acepciones. La burguesía como fenómeno histórico ha sido fundamentalmente estudiada desde las perspectivas de las tendencias políticas, la estructura social, su papel como clase explotadora, las diferencias económicas frente a otras clases, etc. y este enfoque no ha sido ajeno a los estudios específicos de la burguesía española. En las últimas décadas se han incorporado nuevas perspectivas al estudio de la burguesía: la cultura, la crítica literaria, la moda, la cultura visual, el consumo y la práctica musical, la práctica de ocio, etc. Y además, frente a enfoques anteriores donde se comparaba España con otras potencias europeas consideradas punteras o más avanzadas, estos estudios más recientes incorporan generalmente el estudio de la burguesía española en su propio contexto histórico, con su propia casuística particular, como si de cualquier otra potencia europea avanzada se tratase[286].

Dicho lo anterior, en este trabajo se emplean los conceptos de burguesía, clase media y sus derivados con el significado heredado del liberalismo decimonónico y que se ha recuperado recientemente en la historiografía revisionista[287]: un segmento social variado, situado entre la antigua nobleza y las clases trabajadoras, que abarcaría desde grandes capitalistas a pequeña burguesía de ingresos modestos, incluyendo los burgueses aristocratizados, teniendo en cuenta el aburguesamiento de la vieja aristocracia imperante en la época; un grupo social heterogéneo en cuanto a la multiplicidad ideológica y económica, pero homogéneo en su conducta cultural (valores, actitudes, gustos, prácticas sociales, símbolos, etcétera), fruto de su voluntad de modernidad[288]. Es en este sentido especialmente en el que nosotros empleamos el término

[284] Agustín González Enciso, «Sobre la burguesía y lo burgués en la modernidad», en *Estudios de historia. Homenaje al profesor Jesús Maríua Palomares* (Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretaría de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006), 291-305; Justo G. Beramendi González, *Historia mínima de Galicia* (Madrid: Turner Publicaciones, 2016), 129-58; Ramón Villares Paz, *Historia de Galicia*, 3ª, Manuais (Vigo: Galaxia, 2016), 251-306; Ramón Villares Paz y Ángel Bahamonde Magro, *El mundo contemporáneo. Del siglo XIX al XXI* (Madrid: Taurus, 2015), 89-119.

[285] Pedro Álvarez de Miranda, «Léxico y sociedad en la España del siglo XVIII (con un excurso sobre la historia de burgués)», en *Historia social y literatura. Familia y clases populares en España (siglos XVIII-XIX)*, ed. Roberto Fernández y Jacques Soubeyroux, vol. Vol. 2 (Lleida: Milenio-Université Jean Monnet, 2003), 15-21; Anaclet Pons y Justo Serna, «La palabra y los mundos posibles. Lo burgués, la burguesía y la historia conceptual», en *A qué llamamos burguesía. Historia social e historia conceptual*, ed. R. Romanelli, Anaclet Pons, y Justo Serna (Valencia: Episteme, 1997), 36-37.

[286] Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, 12-13.

[287] Enrique Moradeillos García, *Las caras de Clío. Una introducción a la historia* (Madrid: Siglo XXI, 2009); Iglesias Cano, *No siempre lo peor es cierto. Estudios sobre Historia de España*, 39-54.

[288] Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, 20-21; Clifford James Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (Nueva York: Basic Books, 1973), 6-12; Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984), 111 y 254; Pierre Bourdieu, *Cosas dichas* (Madrid: Gedisa, 1988), 127-28; Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), 229-31; Anthony P. Cohen, *Self Consciousness: An Alternative Anthropology of Identity* (Londres (Reino Unido): Routledge, 1994), 206-7; Jerrold Seigel, *Modernity and bourgeois life: society, politics and culture in England, France and Germany since 1750* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 6-13; Ángel Bahamonde Magro, *El horizonte económico de la burguesía isabelina: Madrid 1856-1866* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1981); Jean François Botrel y Jean Le Bouil, «Sur le concept de "clase media" dans la pensée bourgeoise en Espagne au

cuando decimos que Marcial del Adalid es "de cuna burguesa", "de gustos y costumbres burguesas" o "de educación burguesa".

Fueron los burgueses quienes introdujeron en las costumbres de la sociedad actual el respeto a la intimidad; la importancia del confort; la decoración del hogar con gusto refinado; el vestir con elegancia, a la moda de las tendencias punteras en las ciudades consideradas más avanzadas; la ética del trabajo y la creencia en un mundo de oportunidades; el deporte como práctica beneficiosa para la salud, como forma de negocio y como medio de entretenimiento y relación social; el consumo de cultura y espectáculos también como vía de enriquecimiento personal, socialización y negocio; y las vacaciones de verano y los viajes como forma de descanso y de aprendizaje y enculturación y también de negocio, etcétera[289].

El reconocimiento del estatus del burgués se basaba en dos elementos complementarios:

> "Por una parte, en la distinción continuada y consciente respecto al mundo de lo no-burgués y muy específicamente (más que respecto a la vieja clase aristocrática, aunque también respecto a lo que genéricamente podríamos llamar 'clases populares'. Por otra parte, y tan importante como lo anterior, en la confirmación inter-subjetiva de ese 'ser burgués', reafirmada en compañía de otros de estatus equivalente y superior. Una reafirmación igualmente continuada y consciente, cultivada día a día, hora a hora, generación a generación; en la casa y en la calle, en la empresa y en la tertulia, también en el viaje"[290].

Frente al peso y valor del linaje en el Antiguo Régimen, con la burguesía cobra supremacía la idea del quehacer personal, del esfuerzo y del mérito personal; la idea de que los individuos

XIXe siècle», en *La question de la «bourgeoisie» dans le monde hispanique au XIXe siècle* (Burdeos (Francia): Éditions Bière, 1973), 137-60; Sarah Maza, *The Myth of the French Bourgeoisie: An Essay in the Social Imaginary (1750-1850)* (Cambridge: Harvard University Press, 2003); Martínez-Barbeito y Morás, *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña*, 1978, 38; Isabel Burdiel Bueno, «La mirada del burgués: un ensayo de historia sociocultural», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n.º 23 (2007): 128-32.

[289] John K. Walton, «Planning a seaside tourism: San Sebastián (1863-1936)», *Planning Perspectives* 17, n.º 1 (enero) (1983): 1-20; C. Larrinaga Rodríguez, «El turismo en la España del siglo XIX», *Historia Contemporánea* X, n.º 25 (1984): 157-79; Milagros García Bonafé, «Notas para una historia del deporte en España», *Revista de Occidente*, n.º 62-63 (1986): 35-50; Carmen Ariza Muñoz, *Los jardines de recreo en Madrid en el siglo XIX* (Madrid: El Avapiés, 1988); Dominique Jarrassé, «Los salones de Europa, balnearios y literatura», en *Ciudades termales en Europa* (Barcelona: Lunwerg, 1992); M. Barke y J. Towner, «Exploring the History of Leisure and Tourism in Spain», en *Tourism in Spain: Critical Issues*, ed. M. Barke, J. Towner, y M. T. Newton (Wallingford (Reino Unido): CAB International, 1996), 3-33; Katherine C. Grier, *Culture & Confot: palor making and middle-class identity (1850-1930)* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1997); Rafael Alcaide González, «La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social», *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, n.º 30 (1999): 1-38; Jean-Louis Guereña, «Urbanidad, higiene e higienismo», *Áreas. Revista internacional de ciencias sociales*, n.º 20 (2000): 61-72; Dominique Jarrassé, «La importancia del termalismo en el nacimiento y desarrollo del turismo en Europa en el siglo XIX», *Historia Contemporánea*, n.º 25 (2002): 33-49; J. M. Urkia Etxabe, «El esplendor de los balnearios», en *Historia de las ciencias y de las técnicas*, de L. Español González, J. J. Escribano Benito, y M.ª de los Á. Martínez García, vol. 1 (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004), 105-20; Francisco Lagardera Otero, «Notas para una historia social del deporte en España», *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, n.º 14-15 (1996 de 1995): 151-72; N. Boivin, *Material cultures, material minds: the impact of things on human thought, society and evolution* (Nueva York: Cambridge University Press, 2010); Catherinne Barbazza, Jean-Louis Guereña, y M.ª del Carmen Simón Palmer, «Bibliographie des traités de savoir vivre espagnols», en *Bibliographie des traités de savoir vivre en Europe*, ed. Alain Montandon (Clermont-Ferrand (Francia): Faculté des Lettres et Sciences Humanines, 1995), 103-93; Juan David Díaz López, «Ciudades y hoteles en la Galicia contemporánea (1779-1948)» (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2018), 20.

[290] Burdiel Bueno, «La mirada del burgués: un ensayo de historia sociocultural», 128.

son dueños de su destino y con trabajo y tesón pueden lograr prosperidad económica y ascenso social. En este contexto, el reconocimiento del individuo, el mérito y la noción de igualdad se convierten en principios fundamentales de la nueva sociedad de clases[291]. En concreto, "el mérito se alza como factor prioritario puesto que, gracias a él, la persona atesora la posibilidad de ocupar una posición ventajosa en el entramado social. Habitualmente, este mérito entronca con el desarrollo de iniciativas económicas que conducen a un incremento de la fortuna personal que permite el ascenso social. Así, el mejoramiento de la situación económica individual tenderá a ser equiparado al propio ascenso social, hasta convertirse en muchas ocasiones en sinónimos o en términos casi equivalentes"[292]. Y es debido a esto que la educación en la infancia de la burguesía y la instrucción en la profesión en los albores de la edad adulta se vuelve elemento incuestionable y fundamental: la formación da acceso al progreso económico en la profesión y mediante la educación se vuelve natural la integración en sociedad incluso en los entornos más selectos, sujetos a requisitos protocolarios. La educación entendida como elemento civilizador será fundamental en la legitimación del orden social liderado por la burguesía, que proveerá al individuo de posibilidades de promoción, consideración y distinción social[293].

Para divulgar toda esta ideología y formas de conducta, la burguesía se corresponde con un periodo histórico en el que proliferaron los manuales con normas de comportamiento, hábitos, valores y gustos que el autor de cada uno de ellos considerase apropiados y adecuados para una sociedad moderna. En el caso de España, se publicaron cerca de 300 libros para cimentar el civismo burgués[294] y en la primera mitad de siglo fueron principalmente traducciones del

[291] Fernando Ampudia de Haro, «La civilización del comportamiento: urbanidad y buenas maneras en España desde la Baja Edad hasta nuestros días» (Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004), 246-57; Jesús Antonio Martínez Martín, «La cultura nobiliaria: sociabilidad cultural y lecturas de la nobleza en la España del siglo XIX», *Historia contemporánea*, n.º 13 (1996): 267-80.

[292] Ampudia de Haro, «La civilización del comportamiento: urbanidad y buenas maneras en España desde la Baja Edad hasta nuestros días», 248.

[293] A modo de ejemplo y ante la falta de correspondencia conservada entre Francisco del Adalid y Loredo y el compositor Marcial del Adalid, remitimos a las cartas cruzadas entre Martín de Torres Moreno y sus hijos, Marcial y Fernando de Torres Adalid, en las que estos últimos son aconsejados por su padre sobre su educación (Anexos II.12. , II.13. y II.14.).

[294] A modo de ejemplo cabría citar *La urbanidad y la cortesía universal que se practica entre las personas de distinción* (1762) de F. de Callières*;* las recomendaciones publicadas en el periódico *El Pensador* (1762-67) de J. Clavijo y Fajardo; *Libro del agrado, impreso por la virtud en la imprenta del gusto, a la moda y al ayre del presente siglo* (1785) por L. de Eijoecente; *El verdadero mentor o educación de la nobleza* (1787) del Marqués de Caraccioli*; El hombre fino al gusto del día* (1829) por M. de Rementería y Fica*; La casa por dentro o el manual de casadas* (1830) de M. Paríset; *Reglas de la buena crianza civil y cristiana, utilísimas para todos, singularmente para los que cuidan la educación de los niños: añadido un nuevo método de trinchar en la mesa* (1840) por J. F. Piferrer*; Etiquette* (1845) de Ch. W. Day*; Manual de la elegancia y de la higiene, ó segunda parte del Manual de Cortesanía. Traducido del francés y arreglado á nuestras costumbres por Carlos Nicolás Rebolledo* (1849) por H. Raisson*; Nuevo manual de urbanidad, cortesía, decoro y etiqueta; ó el hombre fino* (1850)*; El libro de las familias y novísimo manual de cocina, higiene y economía doméstica: Contiene más de dos mil fórmulas de ejecución sencilla y fácil, el arte de trinchar* (1856); *Higiene del matrimonio o el libro de los casados* (1858) por P. F. Monlau; *El Instructor del bello sexo, ó sea breves tratados de religión, moral, gramática, aritmética, higiene, economía doméstica y urbanidad: Para uso de las escuelas de niñas* (1857)*; Reglas de urbanidad para uso de las señoritas* (1859) de F. Bertrán de Lis; los ensayos de fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro; *La Señorita instruida, ó sea Manual del bello sexo* por F. M. Cabeza (1859); *La joven bien educada. Lecciones de urbanidad para niñas y adultas* (1875) por M.ª Orberá; *Guía del ama de casa, ó principios de economía é higiene domésticas con aplicación á la moral* (1879) por C. Yeves; *El buen gusto en el trato social y en las ceremonias civiles y religiosas* (1883) por E. Dufaux; *Código y deberes de la buena sociedad* (1883) por C. Fabra; *La urbanidad deducida de sus principios más ciertos y civilizadores: aplicados a todas las circunstancias de la vida* (1885), por J. de Mata García; *La elegancia en el trato social: reglas de etiqueta y cortesanía en todos los actos de la vida*

francés, del inglés y, en menor medida, del italiano, en los que se referenciaba la *gentility* de la cultura inglesa y *l'homme honnête* de la sociedad francesa[295]. Son, en definitiva, retratos del burgués y de la burguesa decimonónicos ideales.

La estética del "hombre fino" o *dandy* romántico, debía estar definida por su distinción, la cual a su vez se sustentaba en estar siempre a la moda. Y dentro de la moda masculina, protagonizan capítulos especiales el aseo personal (con especial importancia en el cuidado de la barba o del bigote) y el dominio del arte de anudarse la corbata o pañuelo (había un lazo para el baile, otro para el teatro, otro para la caza…), que debía modificarse a lo largo del día en relación a los escenarios y personas con las que se interactuase. También debía cuidarse el traje y el calzado para cada ocasión, los sombreros para los distintos escenarios fuera de su casa y los complementos especiales, como guantes blancos, bastones o paraguas y, fundamental, el reloj -siempre de oro, pues de plata o diamantes se consideraba de mal gusto- y sus distintas formas de llevarlos, ya fuese en el bolsillo del chaleco o mediante cadena de oro enganchado a los distintos ojales de éste -dado que en el bolsillo de pantalón se consideraba de ancianos-. Y cómo no, como parte de esta distinción, la higiene corporal y la cosmética también se normalizan en la sociedad a partir de las modas burguesas: ser elegante era sinónimo de ser limpio, de ahí que la práctica totalidad de manuales dedicasen apartados específicos a la *toilette* personal; hechos tan básicos y cotidianos hoy como el cepillado y/o enjuague bucal son recomendaciones características en estos manuales decimonónicos. Y dentro de esta higiene corporal como cuidado de la salud, también se toma conciencia de la importancia de la práctica del deporte como vía para la longevidad; dentro de los deportes burgueses por excelencia estaban la práctica de equitación, esgrima, natación, tenis, tiro, patinaje, dar paseos campestres, el automovilismo y los paseos en globo.

El burgués debía tener presente el carácter moral y cuidar con mimo y celo el comportamiento y el trato social. Las palabras en sociedad debían de ser las justas y verdaderas, pues la firmeza de la palabra denotaba honor. Las visitas constituían el eje central de la activa vida de salón burguesa: eran obligación ineludible de aquel que quisiera respetar el comportamiento cortés en sociedad y el hecho de ser visitado se percibía en la época como un signo de preeminencia social. Por supuesto, el burgués debía conocer el ceremonial de visitas: con qué frecuencia, durante cuánto tiempo, en qué franja horaria, con qué finalidad, con qué atuendo y cómo comportarse durante la estancia; del mismo modo, los anfitriones debían dominar el ceremonial de las visitas, la etiqueta del comedor y el arte cisoria. El intercambio epistolar era otra de las obligaciones incuestionables; era considerada necesaria generalmente, para establecer o reforzar lazos de afectividad y/ o para mostrar respeto, según la ocasión, y, además, en cualquier caso, el uso de la lengua debía ser cuidado y apropiado en función del contexto y tono de la carta. La galantería fue una máxima central en las normas de comportamiento del burgués y el dominio del arte de la conversación era una cualidad imprescindible, junto con la locuacidad, la elocuencia, la mesura y el criterio juicioso en la opinión.

En el imaginario colectivo de la época, al lado del burgués moderno y europeísta debía estar la "mujer fina". Ésta estaba principalmente asociada al hogar, haciéndose cargo de toda la actividad doméstica, aunque no sin menoscabo de su lugar y función en la sociedad de buen tono, que fue paulatinamente feminizándose con el transcurso del siglo. La mujer sería quien

(1898) de A. Pallardó; *Cortesanía, higiene, sport: la educación social y familiar* (1902) de R. Pomés Soler; *L'honneste Homme, ou l'art de plaire à la court* (1925) por N. Faret; etc.

[295] Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, 37 41.

representase a la familia en sociedad y su principal responsabilidad en el hogar sería la economía doméstica y la gestión del servicio. A ella se le exigía, igual que al hombre, conocer y practicar las normas de urbanidad y distinción y disponer de virtudes sociales y morales pero, además, se esperaba en ella dulzura, afabilidad, decoro y modestia. Estas cuatro últimas características condicionarían la moda estética y de atuendo de la mujer burguesa, afectando especialmente al uso de joyas -con mucha mesura, a excepción de en recepciones, bailes u óperas- y también al uso de sombreros -que variaba en función del horario de la representación, llegando incluso a provocar una auténtica polémica social en el teatro por impedir la visibilidad de los espectadores-. Las cuatro características femeninas también condicionaban su pose física: la mujer fina debía caminar erguida y, en caso de sentarse, no debía hacerlo de costado, ni cruzando las piernas, ni apoyando los pies en los barrotes de las sillas; tampoco debía abusar del uso del abanico y evitarían la imagen de tristeza o de superioridad; tampoco debía alzar la voz, iniciar conversaciones o gesticular en exceso; incluso hablar lo menos posible se consideraba cualidad incrementadora de su modestia y belleza; todo ello entre otras tantas normas de comportamiento y saber estar. En sociedad, la mujer fina debía dominar los bailes de los distintos escenarios sociales, así como también ejecutar el ceremonial de recepción de visitas en el hogar, a la perfección[296].

Además, para la burguesía decimonónica, "el hogar fue un componente esencial de su identidad", contenedor de "los elementos más simbólicos del estilo de vida burgués: la familia como factor de realización individual y soporte del orden colectivo y la vivienda, con los objetos en ella contenidos, como expresión de su posición social, afirmación de la privacidad y sustento de la nueva economía capitalista fundamentada en el consumo"[297]. La cultura del hogar y de la domesticidad fueron componentes fundamentales de modernidad en el siglo XIX. En el caso español, la domesticidad se sustentó en tres elementos fundamentales: 1) el pensamiento religioso, centrado en la idea de la virtud del matrimonio con la responsabilidad de la armonía

[296] «Una mujer a la moda», *Semanario Pintoresco Español*, 25 de septiembre de 1836, 2019-2210; Pilar Ballarín Domingo, «La educación de la mujer española en el siglo XIX», *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, n.º 8 (1989): 245-60; Mary Nash, «Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX», en *Historia de las mujeres en Occidente*, de George Duby, Michelle Perrot, y Geneviève Fraisse, vol. IV. El siglo XIX, 4 vols. (Taurus, 1993), 585-98; Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi, eds., *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain* (Oxford: Oxford University Press, 1995); A. Escolano Benito, *El pensil de las niñas: la educación de la mujer. Invención de una tradición* (Madrid: Aguilar, 2001); Pilar Ballarín Domingo, «La escuela de niñas en el siglo XIX: la legitimación de la sociedad de esferas separadas», *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, n.º 26 (2007): 143-68; Sara Cuevas Romero, Diego Japón Ruiz, y José M.ª Cuevas Romero, «La educación musical de la mujer española en el siglo XIX», en *Investigación y género, logros y retos. III Congreso Universitario Nacional Investigación y Género* (Sevilla, 2011), 410-20; Belén Fernández de Alarcón Roca, «Vida cotidiana de la mujer en la burguesía en tiempos de Isabel II» (Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2011); Etelvina Parreño Arenas, «Mujer y educación. Una mirada sobre la educación femenina durante el siglo XIX», en *III Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres: Comunicaciones* (Jaén: Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2011), 17; Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, 70-75; Micaela Yunis, «"Cultoras del arte musical": música y consumos culturales de niñas y mujeres de la burguesía rosarina, entre 1870-1920», *Descentrada* 2, n.º 1 (2018): 2; M. A. Bermúdez de la Puente y González del Valle, «El tiempo libre, como categoría histórica, ocio y diversiones en Santiago de 1900 a 1910» (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1986), 80; María del Carmen Lorenzo Vizcaíno, «La música en el Teatro Principal de Santiago de Compostela (1840-1914)» (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2019), 408-10; Guadalupe Mera Felipe, «Baile social y género en la España romántica (1833-1868)», en *Danza, género y sociedad*, ed. Beatriz Martínez del Fresco y Ana María Díaz Olaya (Málaga: Universidad de Málaga (UMA), 2017), 201-26.

[297] Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, 103.

de la vida doméstica especialmente sobre la mujer; 2) el cambio de valores, surgido con la Ilustración y el Romanticismo, que progresivamente suplantó la idea de matrimonios de conveniencia por matrimonios por amor como forma de manifestación de la libertad del individuo frente a la anterior subordinación a la autoridad patriarcal; y 3) los avances de la técnica y de la producción industrial, que, en forma de consumo de masas de tecnología, dotaron de confort e higiene los hogares burgueses (viviendas de techos generalmente altos, bien ventiladas e iluminadas; con buenas escaleras de acceso; con cocinas de carbón, iluminación de gas, agua corriente y desagües; *water closet* con bañera, retrete y calentador; con somieres y colchones de lana, crin de animal o vegetal; con hornillos, estufas de gas y braseros …)[298]. En esta línea, la elección del domicilio se convirtió en un reflejo de posición social, buena educación y buen gusto y, en lo que respecta a los interiores, el ideal de vivienda burguesa de mediados de siglo debía presentar simetría, orden, limpieza, comodidad y elegancia; generalmente en el piso principal o inmediatos; con servicio; con caballerizas y sitio propio para el coche; con despacho para los esposos y gabinete para las esposas, con el fin de que pudieran recibir sus respectivas visitas en ellas; con puertas para cuidar la intimidad de las estancias; también existía una inclinación en España hacia la decoración con antigüedades, preferentemente de estilo francés y con bienes heredados, pues eran reflejo de abolengo; los pianos y las arpas eran elementos decorativos comunes en una de las salas, con un papel activo en el entretenimiento familiar y social; y la exposición de retratos familiares o fotografías también se convirtió en elemento común de la decoración en los hogares burgueses. Y en cuanto a la ubicación, a mediados de siglo la tendencia de residir en los cascos antiguos de las ciudades cambió hacia una clara preferencia por las casas de nueva construcción en los ensanches, que disponían desde un primer momento de todos estos avances tecnológicos requeridos por el estilo de vida burgués ya incorporados.

Por otra parte, todas las acciones de cortesía y etiqueta mencionadas tenían el cometido de ser puestas en práctica en las 'esferas públicas' burguesas; ni más ni menos que aquellas que corresponden a la sociedad del buen tono. Con la burguesía decimonónica, la alta cultura y las actividades asociadas a la distinción social dejaron de ser patrimonio exclusivo de la realeza y de la aristocracia. Así, jardines de recreo, vacaciones en hoteles y balnearios, tertulias, exposiciones, cafés, teatros, ateneos, exposiciones y museos se convirtieron en escenarios de la esfera pública burguesa, pues la inversión en capital cultural proporcionaba distinción social. 'Esfera pública' -concepto acuñado por J. Habermas en 1962- alude a una "variedad de espacios que fueron surgiendo a lo largo del siglo XVIII donde individuos privados se constituyeron en públicos para opinar, cuestionar y crear nuevas ideas y valores"[299]. La esfera pública no es una

[298] Cruz Valenciano, 105-8.

[299] Obra original: Strukturwandel der Untersuchungen zu einer Öffentlichkeit Kategorie der Gesellschaft bürgerlichen (La transformación estructural de la esfera pública. Una investigación en una categoría de la sociedad burguesa, 1962). Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 53-54; Jesús Cruz Valenciano, «El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 30 (2017): 59.

Habermas acuña el término 'esfera pública', pero esto no significa que la diferencia entre lo público y privado son conceptos jurídicamente establecidos desde mucho antes en la cultura occidental. Víctor Pérez-Díaz, *La esfera pública y la sociedad civil* (Madrid: Taurus, 1997).

La esfera pública (*Öffentlichkeit*, en el original alemán) estaría "configurada por aquellos espacios de espontaneidad social libres tanto de las interferencias estatales como de las regulaciones del mercado y de los poderosos medios de comunicación. En estos espacios de discusión y deliberación se hace uso público de la razón, convirtiéndose en un espacio de libre expresión, participación y deliberación; de ahí surge la opinión pública en su fase informal, así como las organizaciones cívicas y, en general, todo aquello que desde fuera cuestiona, evalúa

única realidad indivisible, sino que es un conjunto de comunidades de individuos que forman espacios públicos diversos y además implica que los conceptos 'público' y 'privado' varían según el contexto cultural de cada país.

En el caso de España, la esfera pública se fue articulando progresivamente en el siglo XVIII en Reales Academias y Sociedades Económicas de Amigos del País, así como también en los primeros salones, cafés y tertulias para nobleza y burguesía, hasta asentarse y proliferar y evolucionar en el siglo XIX[300]. Del mismo modo, en este proceso de creación de espacios públicos de sociabilidad, debate y actividad cívica, la música jugó un papel especial: "se conformaron comunidades de opinantes, creadores e intérpretes que contribuyeron a la configuración de la esfera pública del siglo XIX creando una comunidad específica que hoy conocemos como el público musical"[301]. Surge en este periodo un colectivo de individuos caracterizados por asistir regularmente a diferentes eventos musicales, con gusto y criterio propio: fueron los llamados *music lovers* en Gran Bretaña, *musikfreund* en Alemania, *amateurs de musique* en Francia o los *amantes de la música* en España[302].

Y es precisamente en relación al fomento de ese gusto musical donde la formación musical juegue un papel especial dentro de la educación burguesa: será una "enseñanza de adorno" de carácter no profesionalizante[303]. Frente a periodos históricos anteriores donde la música estaba asociada a la Iglesia y a salones nobles y aristócratas (música de cámara en cuyo caso era interpretada por profesionales al servicio de la clase alta), durante el siglo XIX la música adoptará un papel predominante, por una parte en las salas de conciertos (en teatros de ópera y de zarzuela y en auditorios de sociedades musicales principalmente), ejecutada por profesionales, y por otra también será protagonista en los salones burgueses[304], tocada por ellos

críticamente e influye en la política. En términos normativos, la publicidad puede entenderse como aquel espacio de encuentro entre sujetos libres e iguales que argumentan y razonan en un proceso discursivo abierto dirigido al mutuo entendimiento". Juan Carlos Velasco Arroyo, *Para leer a Habermas* (Madrid: Alianza Editorial, 2003), 170.

[300] Sin embargo, en su gran mayoría estos espacios no eran realmente esfera pública, sino que solían tener acceso restringido y supeditado a determinados perfiles ideológicos, socioculturales y, a veces, también económicos. La esfera realmente pública en la España liberal se forja originariamente en teatros y cafés, donde se conforman grupos sociales variopintos con función de público opinante. Cruz Valenciano, «El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación», 61.

[301] Harold Love, «How Music Created a Public», *Criticism* 46, n.º 2 (2004): 257-71; Cruz Valenciano, «El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación», 62.

[302] Cruz Valenciano, «El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación», 63.

[303] María Ángeles Sarget Ros, «Perspectiva histórica de la educación musical», *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.º 15 (2000): 125.

[304] Sarget Ros, 123-28; Montserrat Sánchez Siscart, *Guía histórica de la Música en Madrid* (Madrid: Consejería de Educación. Comunidad de Madrid, 2001), 130-32, 169-72 y 192-93; Richard Leppert, *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in the Eighteenth-Century England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 51; Ana Maria Liberal da Fonseca, «A vida musical no Porto na Segunda Metade do séc. XIX: o pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)» (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006), 31-109; Celsa Alonso González, «Salón (I. España)», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 606; Celsa Alonso González, «Los salones: un espacio musical para la España del XIX», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, n.º 48 (1993): 14 y 25; M.ª Aurelia Díez Huerga, «Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)», *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC*, n.º 61 (2006): 196-99; Juan José Carreras López, «El siglo XIX musical», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, ed. Juan José Carreras, vol. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), 126-36; Carolina Queipo Gutiérrez, «Prácticas musicales y procesos de civilización de la élite financiera y

mismos, como una "habilidad de salón" dentro de sus muchas prácticas sociales, acorde a la distinción, clase, urbanidad y *habitus* de la burguesía, valor añadido muy bien considerado dentro de la sociedad de buen tono. Con el fin de proporcionar esta habilidad musical a las futuras generaciones, se les proporcionaban clases de música desde su infancia. A comienzos del siglo XIX, antes de la explosión del asociacionismo musical y como herencia de un sistema de formación propio del siglo anterior, los jóvenes burgueses aprendían este arte de salón en lecciones privadas recibidas por profesores particulares, generalmente maestros de capilla o músicos profesionales de la zona.

En el caso español, los "amantes de la música" fueron un colectivo con identidad de grupo conformado por aficionados, diletantes en música, animadores y consumidores activos de música, que generalmente procedían al inicio de la centuria de la nobleza y burguesía, pero que a lo largo del siglo llegó a integrar individuos también de clases trabajadoras agrupadas en torno a bandas de música y agrupaciones corales. El origen de estas comunidades de "amantes de la música" es hoy tema de actualidad y está por dilucidar y determinar con precisión, aunque *grosso modo* ya se ha venido demostrando que podrían ser herencia y/o evolución de los espacios y eventos musicales dieciochescos. Y en este sentido, así como para Harold Love las familias Bach, Mozart o Purcell conformaron las primeras comunidades de amantes de música en Europa, que transmitían sus conocimientos y gusto por este arte de generación en generación[305], también es posible considerar a Manuel García y descendientes o a las familias de músicos Sarasate, Arana o Berea como parte de este colectivo y también podrían considerarse en cierto modo los Adalid, aunque su práctica no nació como parte de un sistema de transmisión gremial y profesionalizante, sino como *hobby*, vía de enriquecimiento cultural y habilidad de salón.

Así, los amantes de la música conformarían en España multitud de públicos de música, que podrían agruparse en distintas categorías: el público de salones, tertulias, gabinetes y establecimientos musicales; el público de cafés; el de agrupaciones y sociedades artísticas y musicales; el público de la ópera, la zarzuela y los conciertos sinfónicos; los miembros de bandas civiles de música; los miembros de agrupaciones corales y orfeonistas; el sector de la crítica musical; y los miembros en torno a las instituciones educativo-profesionalizantes de músicos[306]. Los individuos amantes de la música que giraron en torno a estas agrupaciones constituyeron comunidades opinantes formadas por oyentes, compositores, intérpretes profesionales e intérpretes amateurs pertenecientes a un amplio espectro de clases sociales con un nexo en común: la música como elemento cohesionador en la esfera pública.

El siglo XIX fue el más prolífico y de mayor impacto social del teatro español por su reflejo de los conflictos ideológicos y culturales de una sociedad en cambio en ese momento; tal fue la importancia del género, que se llegó a legislar mediante Real Decreto de 1847. El acto de ir al teatro era una forma de lucimiento social (hasta el punto de existir en las publicaciones periódicas no solo crónicas semanales de los estrenos, sino ecos de sociedad con las

comercial en la España de Femando VII: el caso de A Coruña», en *Procesos de civilización: culturas de élites, culturas populares: una historia de contrastes y tensiones (siglos XVI-XIX)* (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2019), 191-212.

[305] Love, «How Music Created a Public», 260.

[306] Cruz Valenciano, «El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación», 66.

personalidades distinguidas asistentes a las distintas funciones), de poderío económico y una vía de establecimiento de relaciones sociales; un auténtico *lieu de vie*[307].

Por su parte, la ópera fue en el siglo XIX el espacio público de sociabilidad por excelencia de la sociedad de buen tono, aunque, a diferencia del teatro, conservó el carácter de espectáculo de minorías. En este sentido, surgirían como intento de acercamiento a un producto cultural de consumo de masas la zarzuela, la *operetta*, el *music hall* y el *vaudeville*, pero ya en espacios bien diferenciados de los teatros de ópera. Así mismo, la burguesía se fue introduciendo progresivamente en el patronazgo de las producciones de ópera, dando lugar a una fusión paulatina entre viejas y nuevas élites[308] aunque, en cualquier caso, mantuvieron la exclusividad mediante los altos precios de las entradas y estableciendo normas y convenciones que dificultaban el acceso a las clases populares (tales como venta de palcos y butacas en propiedad, abonos a largo plazo, etc.) y exigencias de etiqueta y protocolo rigurosas. De este modo, la ópera se convirtió en el lugar en el que la burguesía se podía codear con la aristocracia en condiciones de igualdad. En este sentido, los teatros de ópera se convirtieron en símbolos imprescindibles de refinamiento, civilización y modernidad en las ciudades[309].

Casinos, ateneos, museos, exposiciones artísticas y cafés fueron también escenarios fundamentales en la construcción de la sociabilidad burguesa en los que se combinaban ocio, política y cultura. Los casinos fueron las instituciones de corte recreativo más extendidas en el siglo XIX, elitistas, en un principio específicas de sociabilidad masculina y basadas en la práctica de juegos de mesa y conversación y de forma complementaria organizaban conciertos, sesiones de teatro, ciclos de conferencias, etcétera[310]. En lo que respecta a la música, en los casinos se organizaban bailes, conciertos vocales-instrumentales alternados con poesía recitada y, puntualmente, se presentaban óperas y zarzuelas[311].

Los ateneos fueron espacios especializados en promover el debate cultural, científico y político con fines instructivos y educacionales y con un espíritu de innovación académica y

[307] David Tatcher Gies, *The theatre in nineteenth-century in Spain* (Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1994), 38; Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, 289; Jesús Ángel Sánchez García, «En el balcón, en el palco, en la galería. Estrategias de la mirada en la arquitectura del siglo XIX.», *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades* 20 (2008): 337-45; Serge Salaün, «Modernidad vs Modernismo. El teatro español en la encrucijada», en *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del Congreso Internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*, ed. Javier Serrano Alonso et al. (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000), 98.

[308] Anselm Gerhard, *The urbanization of opera. Music theater in Paris in the nineteenth century* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 5.

[309] Christopher Headington, Roy Westbrook, y Terry Barfoot, *Opera: A history* (Londres: Bodley Head, 1987), 12-37; Gerhard, *The urbanization of opera. Music theater in Paris in the nineteenth century*, 5; Hervé Lacombe, *The keys to French opera in the nineteenth century* (Berkeley: University of California Press, 2001), 226-51; Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, 298-312; Roger Alier i Aixalá, *Historia de la ópera* (Teià: Ma non troppo, 2002); Snowman, *La ópera: una historia social*; Sánchez García, «En el balcón, en el palco, en la galería. Estrategias de la mirada en la arquitectura del siglo XIX.», 337-45.

[310] R. Villena Espinosa y Á. L. López Villaverde, «Espacio privado, dimensión pública: hacia una caracterización del casino en la España contemporánea», *Hispania. Revista española de historia*, n.º 214 (2003): 443-66; Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, 333-38.

[311] Celsa Alonso González, «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 8-9 (Sociedades Musicales en España, siglos XIX-XX) (2001): 21-22.

conocimiento vanguardista[312]; fue precisamente por ello que se convirtieron en las instituciones más influyentes "en la formación de la esfera pública de opinión de la burguesía liberal de la España del siglo XIX" pues "el hombre y la mujer finos habían de ser ilustrados, estar informados de los avances científicos, de las tendencias literarias y artísticas y de la actualidad política con el fin de mantener conversaciones de altura"[313] y en los que también había espacio para la interpretación de música. En un principio fue un modelo masculino, centrado en la lectura de prensa y en el debate político y en conferencias culturales, aunque también daban cabida a los conciertos de música. Frente a la prioridad que se otorgaba a las actividades recreativas en liceos, círculos y casinos, en los ateneos el principio vertebrador era la enseñanza y la difusión cultural. Tras el "Sexenio democrático" proliferaron con mayor esplendor los ateneos, en donde se organizaban tertulias, lectura de prensa, exposiciones, conferencias, actividades teatrales y conciertos de música con vocación pedagógica y formativa, principalmente de música de cámara[314].

Los museos y las exposiciones fueron espacios que unieron a un mismo tiempo cultura, diversión e identidad nacional y fueron especialmente solicitados entre la burguesía porque posibilitaban la adquisición de capital cultural, la práctica de sociabilidad y el entretenimiento simultáneamente, todo bajo un aura de elegancia y refinamiento; a ellos acudían los burgueses no solo como forma de ocio, sino como medio de ilustración y adquisición de conocimiento. Así mismo, los museos estaban ligados al auge de la práctica de coleccionismo imperante en la época y progresivamente se consolidaron también como instituciones que reflejaban la identidad de los distintos Estados nacionales[315].

[312] Mariano Peset Reig, «Universidad y liberalismo en España y América Latina», en *Orígenes del liberalismo: universidad, política, economía*, ed. Ricardo Robledo Hernández, M.ª Cruz Romeo Mateo, y Irene Castells Oliván (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003), 17-48; L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares, *Las universidades hispánicas: de la monarquía de los Austrias al centralismo liberal. V Congreso Internacional sobre Historia de las Universidades Hispánicas* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000); José Luis Sánchez García, «Ateneísmo y ateneos en España», en *La voluntad regeneracionista. Esfuerzo e inercia del Ateneo de Valladolid (1872-1936)* (Palencia: J. L. Sánchez, 1998); F. Villacorta Baños, «Los ateneos liberales: política, cultura y sociabilidad intelectual», *Hispania. Revista española de historia*, n.º 214 (2003): 415-42; Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, 338-41.

[313] Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, 338-39.

[314] Alonso González, «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas», 20-22.

[315] Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, 341-45; Óscar E. Vázquez, *Inventing the art collection. Patrons, markets and the state in nineteenth-century Spain* (University Park (Pensilvania, Estados Unidos): The Pennsylvania State University Press, 2001); Nick Prior, *Museums and modernity: art galleries and the making of modern culture* (Oxford & Nueva York: Berg, 2002); Nick Prior, «Museums: Leisure between State and Distinction», en *Histories of leisure*, ed. Rudy Koshar (Oxford & Nueva York: Berg, 2002), 27-44; Luis M. Lázaro Lorente, «La liga contra la ignorancia: burguesía y educación en la Valencia de 1880», *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, n.º 2 (1983): 337-44; Carol Duncan, *Civilizing rituals: inside public art museums* (Londres & Nueva York: Routledge, 1995); Tonny Bennet, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (Londres: Routledge, 1995); María Bolaños Atienza, *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad* (Gijón: Trea, 1997); Pierre Géal, *Le naissance des musées d'art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècles)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2005); Gilda Jaqueline de Fraga, «Museus e educação histórica», en *Educação não formal e museus: aspectos históricos, tendências e perspectivas*, de A. Shigunov, I. Fortunato, y José Manuel Touriñán López (São Paulo (Brasil): Edições Hipótese, 2017), 26-35; José Manuel Touriñán López, «Procesos de educación no formal y museísmo pedagógico: construyendo el ámbito de educación "museo"», en *Educação não formal e museus: aspectos históricos,*

Los cafés decimonónicos españoles surgieron a imitación de los tan extendidos cafés parisinos y estos, a su vez, nacieron por importación y adaptación del modelo originario alemán. Durante el primer tercio del siglo XIX proliferaron los cafés como principal forma de iniciativa social de promoción cultural donde no había agrupaciones por rango social o relaciones familiares, sino basado en las opiniones que los individuos compartían libremente. Estas reuniones darían lugar a la formación de círculos artísticos donde se debatiría sobre corrientes estéticas y tendría lugar la innovación estilística[316]. En su implantación en España, los cafés se consolidaron como locales con carácter "de salón, mentidero político, camarilla y por supuesto sala de conciertos"[317] y dentro de sus múltiples variedades (café-teatro, café cantante, café lírico, etcétera), el café-concierto fue el lugar por excelencia donde escuchar música e, incluso, en muchas capitales de provincia responsable del inicio de la vida concertística. Así, los cafés españoles se consolidaron como forma de ocio imperantemente burguesa, donde recrearse, socializar y consumir cultura a un mismo tiempo y de forma relativamente económica, prevaleció hasta la década de 1920 (aunque su presencia física se extendió en algunos lugares incluso hasta la década de 1950)[318]. Algunos de los cafés españoles llegaron a ser especialmente conocidos (sobre todo en capitales de provincia, destacando los de Madrid y Barcelona) por su actividad concertística, de la que formaron parte algunos de los compositores e intérpretes más renombrados de nuestra historia, tales como Barbieri o Chapí, quienes actuaron como pianistas de café en algún momento de sus vidas.

Y mención especial merecen los salones, "espacio de sociabilidad musical burguesa fundamental en el siglo XIX"[319]. Con el surgimiento de la burguesía, la música será elemento base en la práctica de ocio, tanto en reuniones privadas en entornos domésticos (ya sea en residencias palaciegas, aristócratas o burguesas), como en veladas semiprivadas en espacios de asociaciones instructo-recreativas, de espíritu romántico y liberal y generalmente artístico-musicales, en las que se podía desarrollar la función docente, especialmente ligadas a la vocación artística de la sociedad burguesa y, en el caso de algunas, también permitían la participación de sus socios en veladas artísticas donde desarrollar la afición lírico-dramática. Estas sociedades proliferaron en un periodo de apertura política, en el marco de la Constitución de 1837 y con la autorización del asociacionismo en la Real Orden de 28 de febrero de 1839 y que tienen por antecedente directo en las sociedades económicas de amigos del país del siglo XVIII[320].

En el contexto de promoción cultural del Romanticismo, el asociacionismo permite, especialmente a la burguesía provinciana, que no disponía de grandes salones privados para realizar los encuentros en sus residencias, la organización de estas veladas socioculturales y

tendências e perspectivas, de A. Shigunov, I. Fortunato, y José Manuel Touriñán López (São Paulo (Brasil): Edições Hipótese, 2017), 64-112.

316 Alonso González, «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas», 20.

317 Emilio Casares Rodicio, «Café», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 871.

318 Casares Rodicio, 871-76.

319 Alonso González, «Salón (I. España)», 606.

320 Los objetivos fundamentales de las Sociedades Económicas de Amigos del País eran fomentar la educación pública, impulsar la riqueza provincial, también el bienestar físico y moral de los habitantes, promocionar la industria, el comercio y la agricultura, promocionar también la enseñanza de artes y oficios. Alonso González, «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas», 19-20; Alonso González, «Salón (I. España)», 606-8; María Encina Cortizo Rodríguez, «El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 8-9 (Sociedades Musicales en España, siglos XIX-XX) (2001): 42.

artísticas (bailes, conciertos, gabinetes de lectura, sesiones de pintura, escenificación de representaciones dramáticas, etcétera). Ejemplo de estas instituciones instructo-recreativas, favoreciendo actividades fundamentales para el desarrollo de la música doméstica. Las primeras estructuras asociativas que se generalizaron en España fueron las sociedades de recreo, conocidas como liceos y gestionadas por aficionados al arte dramático y lírico[321]. En ellos se daba prioridad a las actividades artísticas y mediante el pago de una cuota estipulada los socios sufragaban los costes de local de uso exclusivo y el sueldo de sus profesores[322]. Durante las décadas de 1830 y 1840 se crearon liceos artístico-literarios, de intereses principalmente humanísticos y que dieron prioridad a las actividades artísticas y de ocio principalmente y, en segundo lugar, también pedagógicas. Proliferaron a medida que se consolidaba la burguesía mercantil y profesional: comerciantes, banqueros, estraperlistas, industriales, abogados, médicos, arquitectos, notarios, profesores y funcionarios. Sería en este tipo de instituciones donde la música lírica y de cámara se extendió a nuevos estratos sociales, más allá de la nobleza y de la aristocracia y constituyeron también la pasarela de transición entre la música doméstica y el concierto público, especialmente en provincias. Así mismo, tanto liceos, como sociedades artístico-literarias estaban financiadas por la burguesía (que eran socios contribuyentes), pero también apoyadas por la nobleza (distinguidos como socios de mérito), favoreciéndose así la fusión entre clases sociales y la afinidad de gustos musicales entre aristocracia y burguesía. El objetivo principal de los liceos y sociedades recreativas era el aprendizaje y la práctica de un arte bajo la guía o tutorización de un músico profesional, conjugando así cultura y ocio y su mayor logro en conjunto fue contribuir a asentar el repertorio de solón y a fomentar el gusto filarmónico[323]. En cuanto a la logística interna, tanto hombres como mujeres participaban conjuntamente en las distintas secciones de la sociedad: generalmente música, literatura o bellas artes; recibían sesiones semanales de la disciplina artística en la que hubiesen decidido iniciarse (clases de instrumento, lectura de poesía, canto, representación de comedias…) y se organizaban también periódicamente juegos florales, concursos de invierno, tómbolas, exposiciones, conciertos, representaciones dramáticas y competiciones. Los socios pagaban cuotas con los que generalmente se costeaban sueldos de maestros y directores y también el alquiler donde tenían lugar las clases y actividades. Y en lo que respecta a los conciertos de música, normalmente eran organizados y ejecutados por los propios socios, ayudados por compositores profesionales: fue el caso de Hilarión Eslava en el liceo sevillano, Mariano Soriano Fuertes en el de Córdoba, Mariano Rodríguez de Ledesma en el liceo madrileño, Cristóbal Oudrid en el de Badajoz y Barbieri en el de Salamanca[324]. Esto mismo, igual que los maestros anteriores, haría Marcial del Adalid en la ciudad de A Coruña.

También son instituciones instructo-recreativas las sociedades filarmónicas, continuadoras de la labor iniciada en los liceos, pero orientadas específicamente hacia la práctica y difusión de música sinfónica y de cámara y también en la procura de estabilidad económica de músicos profesionales. Será a partir del Sexenio Revolucionario que las diferencias entre sociedades instructo-recreativas y sociedades filarmónicas se hagan más evidentes, pues éstas últimas tienden a profesionalizarse (casi al estilo de las sociedades de conciertos), aunque sin descuidar la formación de los socios. Surgirán en este periodo nuevos tipos de sociedades más específicas

[321] Alonso González, «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas», 19.

[322] M.ª Aurelia Díez Huerga, «Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)», *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC*, n.º 58 (2003): 253-77; Alonso González, «Salón (I. España)», 608.

[323] Alonso González, «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas», 23-25.

[324] Alonso González, 25.

y especializadas, acordes a los intereses de sus socios: nuevos Liceos y Ateneos, Sociedades para el Fomento de las Artes, Círculos de Bellas Artes, Círculos de instrucción y Recreo, Círculos Mercantiles, Círculos Industriales y Círculos de Comercio. En todas ellas, la sección de música disponía de un profesor de música y solfeo que impartía lecciones semanales y también se organizaban actividades de diversa índole (veladas literario-musicales, representaciones operísticas y de zarzuela, conciertos de música de cámara y lírica, conciertos de música coral y representaciones de comedias y dramas) [325].

La presencia de música en estos espacios se complementaría con la interpretación de música en escuelas de música, conservatorios y casas editoriales y, por otra parte, en salones de baile. En lo que respecta a las veladas privadas en salones domésticos, ya fuesen espaciosos y lujosos salones aristócratas o modestas habitaciones en residencias burguesas de clase acomodada, fueron características del siglo XIX y, en el caso español, imperaba en su gran mayoría el carácter diletante y amateur[326].

En ambos casos (salones privados domésticos o salones semiprivados de asociaciones instructo-recreativas), así como en todos los mencionados anteriormente (casinos, ateneos, cafés…), la música es en cualquier caso un elemento de función lúdica, con fines puramente de diversión y bajo el principio de democratización de la cultura que imperaba estas reuniones sociales[327]. Partiendo de esta idea de la música como elemento entretenedor (incluso a veces meramente ornamental, acompañando bailes o representaciones teatrales o como música ambiental), los salones españoles serán de talante cortesano y aristocrático, al estilo de los salones franceses y este hecho condicionará el tipo de repertorio que en ellos se interpreta y que para ellos se compone: la llamada "música de salón", más típica de países latinos, de carácter lúdico-festivo por herencia dieciochesca; este hecho se contrapone claramente con los salones centroeuropeos, principalmente germanos y anglosajones, de corte más intimista, mercantil y/o intelectual, donde se interpretaba la denominada "música de cámara"[328].

Así, la presencia de música en los salones y tertulias en el romanticismo español se limita a la práctica privada de clases acomodadas y a un repertorio específico, que variará según las modas de cada lugar a lo largo del siglo. El "repertorio de salón" -que daría lugar al desarrollo de todo un mercado musical complejo, diverso y a la vez muy específico a su alrededor- se subdividirá principalmente en cuatro tipologías: arreglos para canto y piano de piezas dramáticas -principalmente óperas italianas e inglesas y que a partir de 1840 se amplía a arreglos de números de zarzuelas-, obras para piano solo y piano a cuatro manos -generalmente también sobre óperas, zarzuelas, bailes de salón y *poutpourris* (popurrís) de melodías populares-, piezas

[325] Díez Huerga, «Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)», 253-77; Alonso González, «Salón (I. España)», 608.

[326] Alonso González, «Los salones», 165-206; Díez Huerga, «Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)», 189-210; M.ª Aurelia Díez Huerga, «La música en los salones del Oviedo decimonónico: el mundo salonier en la ciudad de Clarín», *Anuario Musical*, n.º 70 (30 de diciembre de 2015): 101-16.

[327] Frente a las tertulias organizadas en estas instituciones -ya fuesen políticas, sociales, literarias o de contenido academicista-, no sería hasta bien entrado la centuria que se produjese la existencia de tertulias específicas sobre música, de corte teórico, donde el arte musical fuese objeto de debate y de reflexión. Alonso González, «Los salones», 1-2.

[328] Alonso González, 1-3; Alonso González, «Salón (I. España)», 606-9; Marie Sumner Lott, *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music. Composer, Comsumers, Communities* (Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2015), 1-20; Christina Bashford, «Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain», *Journal of the American Musicological Society* 63, n.º 2 (2010): 291-360.

vocales en castellano -canciones españolas y andaluzas a las que se unen en la segunda mitad de siglo romanzas y habaneras- y, puntualmente, representaciones de obras dramáticas, con o sin música. Así mismo, la actividad musical de los salones españoles estará condicionada por la invasión del italianismo, la influencia de costumbres francesas, la concepción de las veladas musicales como encuentros sociales, el desconocimiento de gran parte de la música camerística europea, la preponderancia del elemento dramático y el diletantismo[329].

Todo este entramado social relatado englobaba al menos tres escenarios posibles: la sociedad de las clases medias, la sociedad burguesa de buen tono y el mundo aristocrático burgués, a los que ya no se accedía solo por nacimiento o poder adquisitivo, sino que requería el conocimiento de las normas de urbanidad y de etiqueta, así como cultura[330]. Este establecimiento de protocolos permitió que, "sin renunciar a la construcción de una sociedad dividida en clases desiguales, [los burgueses] tuvieron en su ideario como meta el principio utilitario de que los beneficios de su modo de existencia alcanzara a la mayor cantidad posible de individuos"[331], pues "en una sociedad que sancionaba la igualdad ante la ley y la libertad individual pero mantenía las desigualdades sociales, la única forma de garantizar el orden social era la extensión del bienestar económico a la mayor parte posible de ciudadanos"[332].

Así, manuales de urbanidad, de etiqueta y buen gusto y revistas de moda instruyeron progresivamente sobre prácticas culturales que acabaron por consolidarse como un sistema cultural integral. La importación y adaptación de ideas extranjeras, principalmente francesas e inglesas, dio lugar a la nueva urbanidad burguesa de la España decimonónica como vía de afirmación de su imperante europeísmo y modernidad, un auténtico *modus vivendi*, que caracterizó y homogeneizó (cultural y socialmente) a este segmento social heterogéneo (económica e ideológicamente), al que perteneció por origen, por educación y por conducta Marcial del Adalid.

[329] Alonso González, «Los salones», 167-68; Alonso González, «Salón (I. España)», 608; Celsa Alonso González, «Música de salón y música de baile», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, ed. Juan José Carreras López, vol. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), 594-602; Laura De Miguel Fuertes, «El piano en los espacios musicales madrileños del siglo XIX», en *El piano en España entre 1830 y 1920* (Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2015), 411-48; Mariano Vázquez Tur, «Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX», *Revista de musicología* 14, n.º 1 (1991): 225-32; Mariano Vázquez Tur, «El piano y su música en el siglo XIX en España» (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1988), 10-13, 1369-70, 1381-1410; Margarita Soto Viso, «El piano en Galicia», en *El piano en España entre 1830 y 1920* (Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2015), 375-409; Oriol Brugarolas Bonet, «El piano en el Romanticismo: una herramienta necesaria. Construcción y difusión del instrumento», en *Tecnología y creación musical* (Editorial Milenio, 2014), 11-12 y 44-48; Cristina Bordas Ibáñez, «La formación de un mercado musical», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, ed. Juan José Carreras López, vol. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), 363-81; Cristina Bordas Ibáñez, «La industria musical: mercado, tecnología, instrumentos», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, ed. Juan José Carreras López, vol. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), 618-25.

[330] Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, 59.

[331] Cruz Valenciano, 11.

[332] Cruz Valenciano, 14. Este modelo funcionó en Norteamérica, en la sociedad victoriana y en países del norte europeo, pero, sin embargo, no dio el mismo resultado de estabilidad en Europa meridional, central y oriental porque el crecimiento económico impidió la expansión de las clases medias, siendo este un factor fundamental en la inestabilidad política y social hasta bien entrado el siglo XX.



Fig. 9. Retrato de ¾ de Marcial del Adalid [tomado de la voz "Marcial del Adalid" del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Tomo I, p.61); a su vez reproducción de un ejemplar de 1895 de *La Ilustración Musical Hispano-Americana].*

1.2. INFANCIA FAMILIAR EN A CORUÑA. PRIMEROS AÑOS DE FORMACIÓN MUSICAL

A las cinco y media de la tarde del jueves 24 de agosto de 1826, nacía en la ciudad portuaria de A Coruña el compositor Marcial del Adalid y Gurrea. En compañía de sus más allegados, éste sería bautizado por el rito católico al día siguiente de su alumbramiento:

> "En veinticinco de agosto de mil ochocientos veintiséis, yo D. Pedro Fernández Braña, Rector propio de esta Parroquia de San Jorge de la ciudad de La Coruña, bauticé solemnemente y puse los Santos Óleos a Marcial Francisco Juan Bartolomé, que nació a las cinco y media de la tarde del día anterior, hijo legítimo de matrimonio de D. Francisco del Adalid y de D.ª Josefa Gurrea, ambos naturales de esta Parroquia. Abuelos paternos, D. Marcial y D.ª Francisca Josefa Loredo; maternos, D. Francisco y D.ª Juana Carbonell. Fueron sus padrinos, D. Domingo Selises, soltero, en nombre de D. Juan Antonio del Adalid, tío del bautizado, y la abuela materna, a quienes advertí lo que previene el Ritual Romano, y lo firmo. Pedro Fernández Braña"[333].

Fue el tercero de cinco hijos de un matrimonio bien avenido entre los también coruñeses Francisco Pedro Bruno del Adalid y Loredo (A Coruña, 4/10/1792-14/08/1855)[334] y Josefa Eufemia Gurrea Carbonell (A Coruña, 20/03/1804-30/11/1836)[335]. Ambos, habrían contraído matrimonio en la citada Iglesia de San Jorge, el 7 de diciembre de 1818[336].

Serían sus hermanos mayores, Juan Francisco Jacinto, nacido el 11 de septiembre de 1819, y Francisca María de la Ó, el 17 de diciembre de 1821[337], y sus hermanos menores, Francisca Venancia, nacida el 18 de mayo de 1833, y Josefa Fabriciana Marciala, el 22 de agosto de 1835[338], de quienes además Marcial del Adalid sería padrino de bautismo.

---

[333] Partida bautismal de Marcial Francisco Juan Bartolomé del Adalid y Gurrea [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 19, folio 215 vto., (P008880)] (Anexo II.1.).

[334] Partida bautismal de Francisco Pedro Bruno Adalid y Loredo [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 13, folio 49 r., (P008874)] (Anexo II.2.); Partida de defunción de Francisco del Adalid y Loredo [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 63, folio 299 vto., (P008924)] (Anexo II.3.).

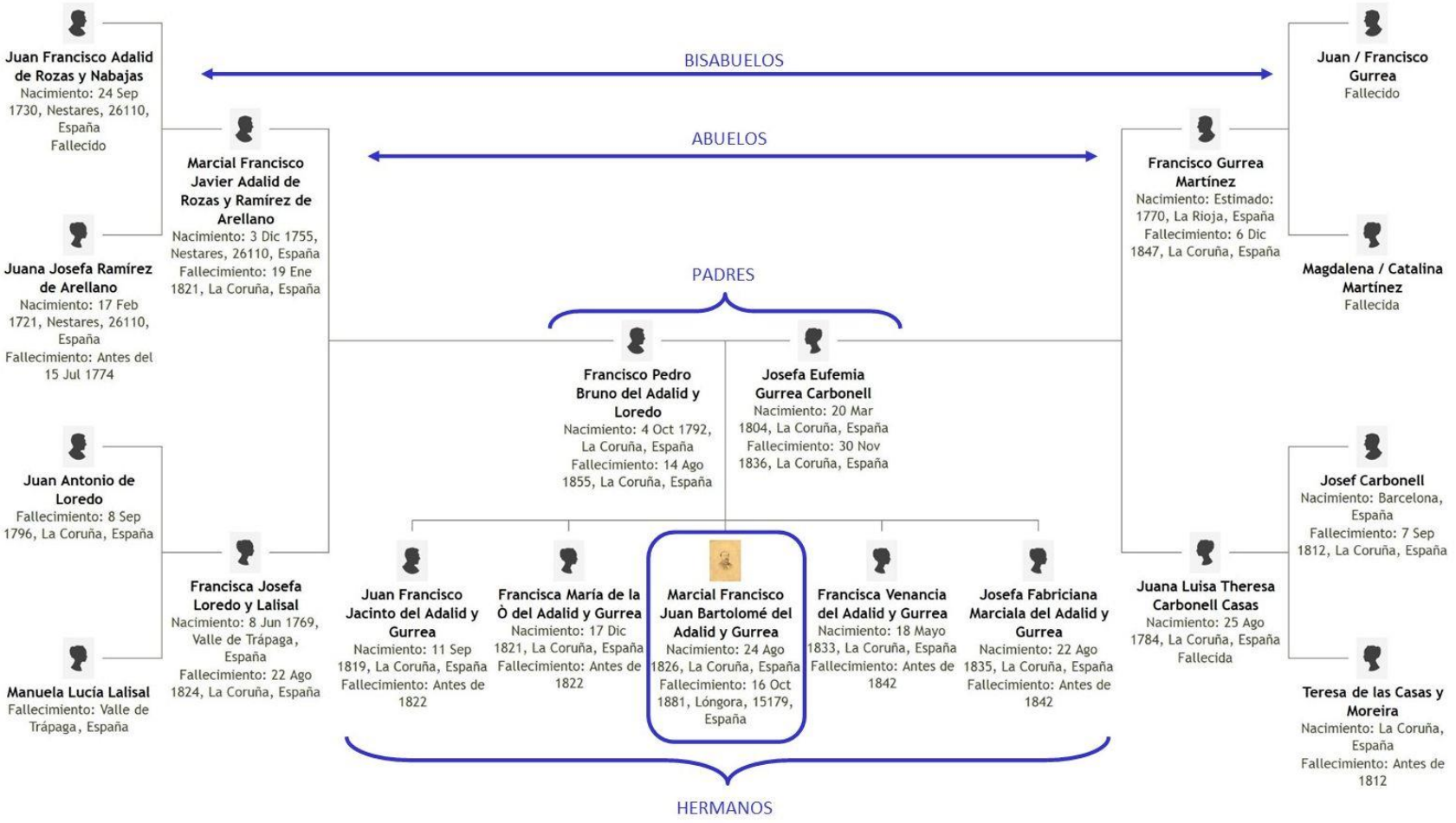
[335] Partida bautismal de Josefa Eufemia Gurrea Carbonell [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 15, folio 122 r., (P008876)] (Anexo II.4.); Partida de defunción de Josefa Eufemia Gurrea Carbonell [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 61, folio 147 vto., (P008922)] (Anexo II.5.).

[336] Partida matrimonial de Francisco Pedro Bruno del Adalid y Loredo con Josefa de Gurrea Carbonell [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 46, folio 73 r., (P008907)] (Anexo II.6.).

[337] Partida bautismal de Juan Francisco Jacinto del Adalid y Gurrea, nacido y bautizado el 11/09/1819 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 18 (de bautizados entre 1818 y 1823), folio 87 vto., (P008879)] (Anexo II.7.). Partida bautismal de Francisca María de la Ò del Adalid y Gurrea, nacida el 17/12/1821 y bautizada el 18-12-1821 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 18 (de bautizados entre 1818 y 1823), folio 283 r. y vto., (P008879]) (Anexo II.8.).

Desconocemos cuál fue el destino de ambos, pues en la documentación localizada se pierde su rastro; tan solo cabe suponer que fallecieron a muy pronta edad, siendo bebés, pues en 1821, cuando fallece el patriarca de la familia, Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano, abuelo de Marcial del Adalid, ninguno de ambos figura en su testamento, como sí aparecen mencionados sus otros dos nietos, Marcial y Fernando de Torres Adalid; si esto fue así, Marcial del Adalid no habría llegado a conocer a sus dos hermanos mayores. Testamento de Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano. Libro de inventario y partición de herencia por fallecimiento de mis padres D. Marcial Fco. del Adalid y Dña. Fca. Josefa de Loredo perteneciente a Juan Antonio del Adalid [RAG, (DH-27)] (Anexo II.9.).

[338] Partida bautismal de Francisca Venancia del Adalid y Gurrea, nacida y bautizada el 18/05/1833 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 20 (de bautizados entre 1832 y 1837), folio 32 vto., (P008881)] (Anexo II.10.). Partida bautismal de Josefa Fabriciana Marciala del Adalid y Gurrea, nacida 22/08/1835 y bautizada el 27/08/1835 (AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 20 (de bautizados entre 1832 y 1837), folio 118 r., (P008881)] (Anexo II.11.).



Cuadro 12. Núcleo familiar de Marcial del Adalid: hermanos, padres, abuelos y bisabuelos [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

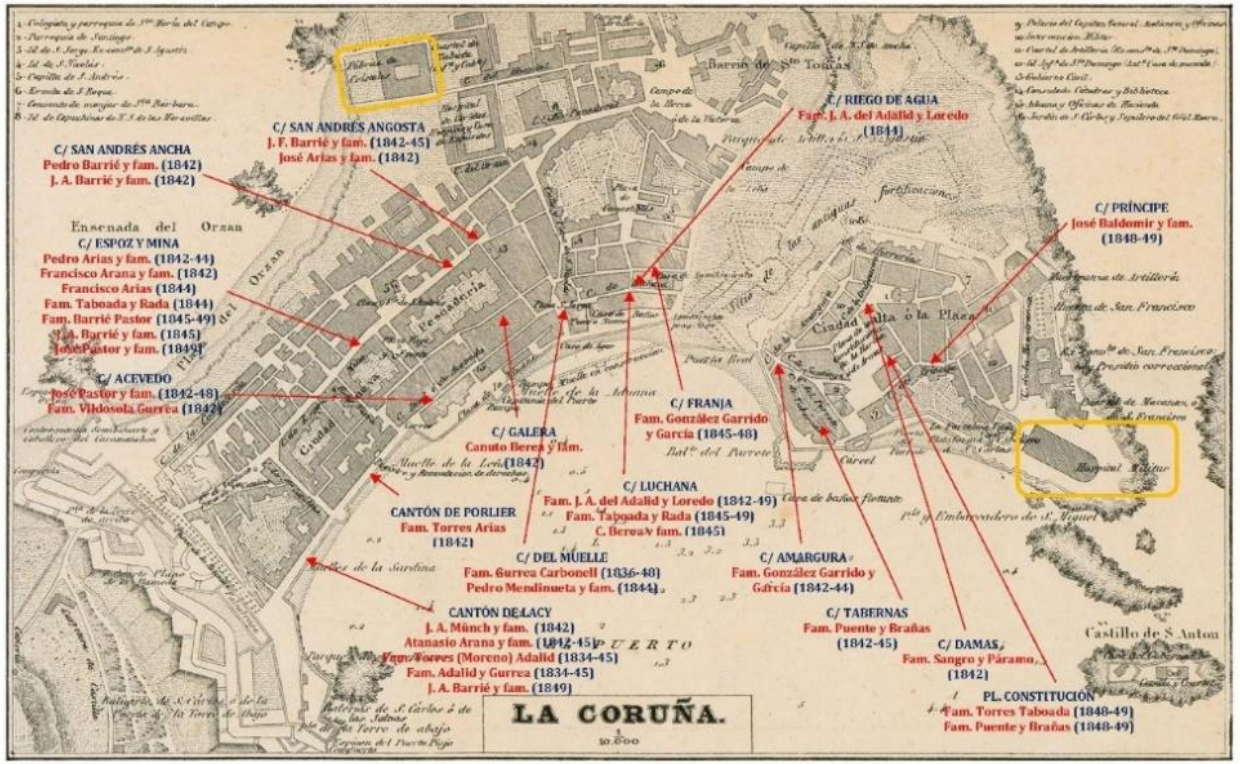
Esta familia residiría en el centro industrial y empresarial coruñés: concretamente en el n.º 19 del Cantón de Lacy (actual Cantón Pequeño de A Coruña).



Fig. 10. Residencia de Francisco del Adalid, Josefa Gurrea y dos de sus hijos, en el Cantón de Lacy, n.º 19, en 1834 [AMC, Padrón municipal de A Coruña, 1834, Barrio 5º, (C.1107)][339].

Serían vecinos de calle de sus parientes Martín Torres Moreno y sus dos hijos, Marcial y Fernando de Torres Adalid. También comerciantes de renombre y personalidades del mundo de la cultura tales como J. A. Münch, J. A. Barrié o Atanasio Arana y familia. Y en las calles próximas residirían los Torres Arias, el editor Canuto Berea y familia, los Taboada y Rada (que en un futuro serían familia política de Fernando de Torres Adalid), los González Garrido (que del mismo modo se convertirían en parientes políticos de Marcial del Adalid), la familia del literato Puente y Brañas, también el banquero Pedro Mendinueta (socio del patriarca de los Adalid en el Banco Nacional San Carlos y padrino de bautismo de Francisco del Adalid y Loredo), los Sangro (que también formarían familia política de una nieta de Marcial de Torres Adalid), etc. Así, el matrimonio Adalid-Gurrea residiría en el Cantón de Lacy, cerca de familia, amigos y socios, en pleno núcleo social y geográfico burgués coruñés, tal y como se puede apreciar en los planos que siguen:

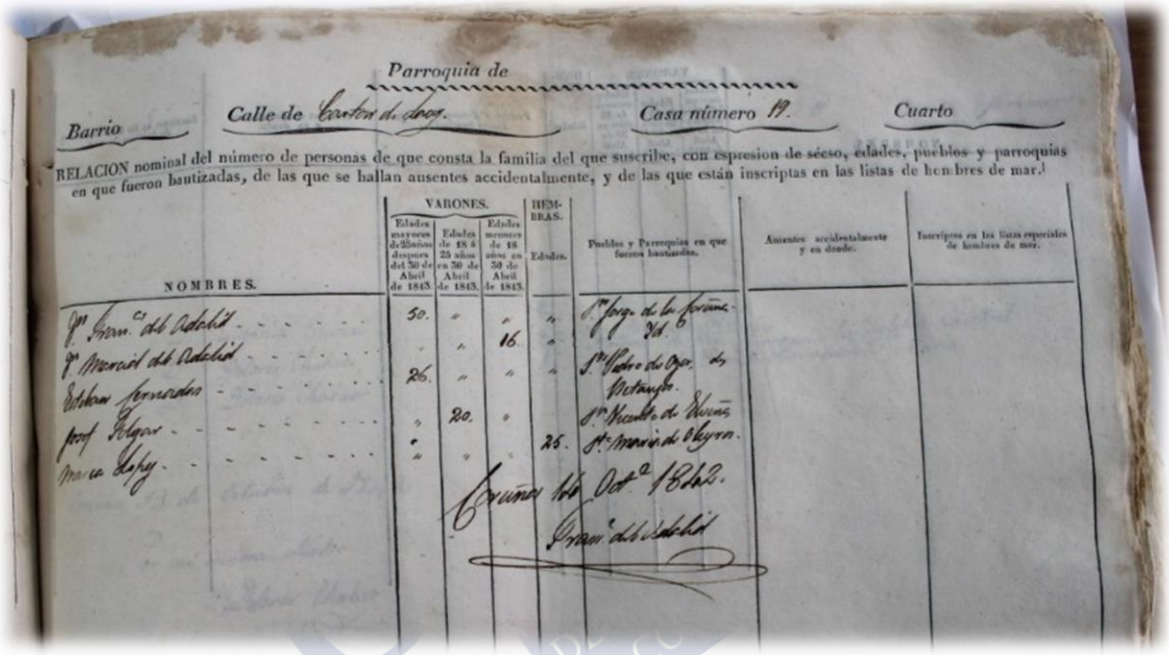
[339] Padrón municipal de A Coruña de 1834, Barrio 5º [AMC, (C.1107)]. Residen en el Cantón de Lacy, n.º 19, Francisco del Adalid, casado, procedente de A Coruña, de 42 años y comerciante de profesión; Josefa Gurrea, su esposa, también de A Coruña, de 30 años y "gobernanta de casa"; Marcial, hijo de ambos, también coruñés, soltero, de 7 años y en edad de educación; Francisca, también hija, coruñesa, soltera y de 3 años de edad, también en tiempo de educación; y ellos cuatro acompañados por cuatro sirvientes: Josefa Cañada -de 26 años, soltera y de Carral-, María del Río -soltera, de 21 años, procedente de Puentedeume-, Juana [¿?], soltera, de 23 años, de Ferrol-, y Juan Remedios -también soltero, de 15 años, oriundo de Meirás-.



Cuadro 13. Residentes en A Coruña entre 1836 y 1849 según los padrones municipales, sobre plano histórico de Francisco Coello (1865)[340] [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

[340] Plano histórico de la ciudad de A Coruña por Francisco Coello (1865), con datos residenciales tomados a partir de padrones municipales de la ciudad de entre 1836 y 1845, barrios 1º a 6º [AMC, (C.1106, C.1107, C.1076, C.1077, C.1080, C.1215, C.1217, C.1219, C.1129 y C.1130)]. Para apreciar la equivalencia de calles entre la ciudad de A Coruña a mediados del siglo XIX y la actualidad -por ejemplo, la antigua calle Cantón de Lacy es hoy el Cantón Pequeño o el antiguo Cantón de Porlier es el actual Cantón Grande-, remitimos a un mapa interactivo realizado en Google Maps en el que se puede observar dónde estarían hoy ubicadas las residencias de algunas familias coruñesas, concretamente en 1842, según los padrones municipales consultados correspondientes a dicho año: https://www.google.com/maps/d/drive?state=%7B%22ids%22%3A%5B%2216OH-iQJIkG677JzFFI9UwtiUwt_6LaY5%22%5D%2C%22action%22%3A%22open%22%2C%22userId%22%3A%22115568940648260977986%22%7D&usp=sharing

Lamentablemente, de nuevo ocurrirían varios hechos desgraciados que truncarían la vida de esta pareja y, por ende, condicionarían el futuro del compositor Marcial del Adalid. El 30 de noviembre de 1836 fallece Josefa Gurrea, con tan solo 32 años de edad[341], dejando a su esposo viudo y tres hijos huérfanos aún niños: Marcial, de 10 años, Francisca Venancia, de 3, y Josefa Fabriciana, de tan solo 1 año. Creemos que poco tiempo después, también las dos hermanas menores fallecieron, pues, aunque en la documentación consultada de nuevo se pierde su rastro, lo cierto es que en 1842 ya solo residían padre e hijo en esa vivienda n.º 19 del Cantón de Lacy y no parece plausible la posibilidad de matrimonios, pues ambas eran todavía muy pequeñas para contraer nupcias[342].


Parroquia de

Barrio — Calle de Cantón de Lacy — Casa número 19. — Cuarto

RELACION nominal del número de personas de que consta la familia del que suscribe, con espresion de sexo, edades, pueblos y parroquias en que fueron bautizadas, de las que se hallan ausentes accidentalmente, y de las que están inscriptas en las listas de hombres de mar.

NOMBRES.	VARONES. Edades mayores de 25 años después del 30 de Abril de 1843.	VARONES. Edades de 18 á 25 años en 30 de Abril de 1843.	VARONES. Edades menores de 18 años en 30 de Abril de 1843.	HEMBRAS. Edades.	Pueblos y Parroquias en que fueron bautizados.	Ausentes accidentalmente y en donde.	Inscriptos en las listas especiales de hombres de mar.
Dn Fran.co del Adalid	50.				S.n Jorge de la Torre		
Dn Marcial del Adalid			16.				
Esteban Fernandez	26.				S.n Pedro de Oza de Betanzos		
Josef Felgar		20.			S.n Nicolas de Betanzos		
Maria Lopez				25.	S.n Martin de Oleyros		

Coruña 14 de Octubre de 1842.

Fran.co del Adalid

Fig. 11. Residencia de Francisco del Adalid y Loredo y Marcial del Adalid y Gurrea en el Cantón de Lacy, n.º 19, en 1842 [AMC, Padrón municipal de A Coruña, Barrio 5º (C.1106)].

Dados los hechos, Marcial del Adalid crece desde los diez años al cuidado única y exclusivamente de su padre. Así, éste proveerá a su hijo una educación completa y privilegiada y de una amplia formación cultural y artística, donde la música tuvo un papel fundamental, aunque no con fines profesionalizantes, sino como cualidad que le otorgase clase y distinción y un medio de interrelación beneficioso en el establecimiento de relaciones mercantiles y personales en los salones privados y en espacios públicos burgueses decimonónicos de socialización. Una formación general, completa, que le proporcionase los conocimientos y recursos necesarios para poder hacerse cargo del patrimonio y de los negocios familiares, así como para desenvolverse adecuada y cómodamente en sociedad. Así lo testimonió Emilia Pardo

[341] Partida de defunción de Josefa Eufemia Gurrea Carbonell, sepultada el 30/11/1836 [AHDSC, Libro sacramental de la Parroquia de San Jorge, n.º 61, folio 147 vto., (P008922)] (Anexo II.5.).

[342] Padrón municipal de A Coruña de 1842, Barrio 5º [AMC (C.1106)]. Constan como residentes en la Calle Cantón de Lacy, casa n.º 19, a fecha de 14 de octubre de 1842: Francisco del Adalid, de 50 años, y su hijo, Marcial del Adalid, de 16 años, atendidos por tres sirvientes.

Los padrones municipales coruñeses permiten documentar que en 1844 Francisco del Adalid seguiría registrado como habitante de la vivienda y en 1845 de nuevo padre e hijo juntos [AMC, Padrón municipal de 1844, Barrio 5º, (C.1077); AMC, Padrón municipal de 1845, Barrio 5º, (C.1080)].

Bazán: "el padre de Adalid no admitía el arte como fin de vida; su ánimo era dar a su hijo una habilidad de salón, no hacer de él un artista, en el sentido amplio y completo de la palabra"[343].

Son varios los que afirman que sus estudios musicales comenzaron en su ciudad natal y en el mismo entorno familiar[344]. La familia de Marcial del Adalid se corresponde con el modelo familiar de tradición ilustrada, donde el consumo de cultura es un hecho común y obligado y donde el foco cultural gira en torno a la biblioteca familiar[345]. La biblioteca musical de esta familia fue iniciada por el abuelo del compositor, Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano, y continuada por su padre, Francisco del Adalid y Loredo, y la interpretación de música doméstica era práctica habitual de socialización en la época. Entre los años 1826 y 1827, el padre del compositor dio orden de encuadernar la colección musical en la imprenta "Arza" por Santiago Correa, ubicada en ese tiempo en el n.º 1 de la calle de San Nicolás, dando lugar a un conjunto de 14 juegos de volúmenes de *particellas*[346], que incluían dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, septetos, oberturas, sinfonías y conciertos para instrumentos solistas de diversos autores (Spohr, Mercadante, Rolla, Reicha, Onslow, Mozart, Beethoven, Mazas, Weber, Fesca, Romberg, Kuffner, Fontaine, Mayseder, Böhn, Pixis, Zeuner, etcétera), óperas (de Boieldieu, Auber, Rossini, Mayer, Paër, etcétera), arreglos para cuarteto por Gambaro sobre óperas de Rossini, dúos para violín y guitarra sobre óperas también de Rossini y arreglos para voz y piano de óperas también de varios autores.

Además de aprender música en su propia casa, diversos autores han afirmado que Marcial del Adalid comenzó formalmente sus estudios de tecla con el maestro de la Real Colegiata de Santa María del Campo, Antonio Martí[347], hecho del que lamentablemente no hemos encontrado documentación que lo atestigüe, más allá del relato de biógrafos predecesores. Otros añaden que también adquirió nociones de violín desde niño, incluso afirmando que participó en las

[343] Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 3. Este juicio ha sido secundado en prácticamente todos los artículos consultados con datos biográficos de este músico; a destacar: «Marcial del Adalid», 20 de marzo de 1904, 1-2; Rodríguez Mourelo, «Marcial del Adalid. Apuntes críticos y biográficos», 3; Martínez de Velasco, «Don Marcial del Adalid. Maestro compositor», 3.

[344] Andrés Aráiz Martínez, «Adalid y Guerrea, Marcial. Biografía.», en *Fichero musical: una biblioteca musical en fichas*, Serie 6 (Madrid: Daimon, Manuel Tamayo, 1977), s. p.; Carreira Antelo, «Notas preliminares a unha historia da música galega nos séculos XIX e XX. I. Un músico europeo en Lóngora. Marcial del Adalid», 18; Centeno Sanmartín, «Marcial del Adalid (1826-1881)», 91; Soto Viso, «Adalid Gurrea, Marcial del», 59; Soto Viso, «Adalid y Gurrea, Marcial Francisco Juan Bartolomé del», 450.

[345] Martínez Martín, «La cultura nobiliaria: sociabilidad cultural y lecturas de la nobleza en la España del siglo XIX», 267-80; Alonso González, «Los salones», 14; Leppert, *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in the Eighteenth-Century England*.

[346] Los 14 juegos de partituras abarcan los volúmenes con signaturas originales E.I.T.III.-N.134 a E.I.T.III.-N.163, E.I.T.III.-N.172 a E.I.T.III.-N.182 y E.I.T.IV.-N.201 a E.I.T.IV.-N.279. Para más información, remitimos al catálogo adjunto. Para más información sobre la biblioteca de la Familia Adalid remitimos al Capítulo 4, epígrafe 4.2 y al Anexo V de la presente tesis doctoral, donde se expone detalladamente la historia y contenido de este legado bibliográfico y musical.

[347] Mariano Soriano Fuertes, «Marcial del Adalid», *El Heraldo de las Artes, de las Letras y de los Espectáculos*, 1 de octubre de 1871, sec. Biografía, 3-4; Arana Pérez, «Necrología. Marcial de Torres Adalid [Marcial del Adalid]»; Pedrell Sabaté, «Adalid y Gurrea (Marcial del)», 14; Couceiro, «26 de agosto de 1826», 1; Anta Seoane, «Marcial del Adalid falleció en Liáns y su cuerpo recibió sepultura en el cementerio de La Coruña», 84; Soto Viso, «Adalid Gurrea, Marcial del», 59; Santiago, «Marcial del Adalid (síntesis biográfica). Tríada romántica: Londres, París, Madrid», 18.

En cualquier caso, tal y como se ha expuesto en el epígrafe 1.1 de la presente biografía, la instrucción musical de la burguesía a través de miembros del clero era una práctica habitual en la época: María Pilar Alén Garabato, «Reflexiones sobre un siglo de "música gallega" (ca. 1808-1916)», *Revista de Musicología* 30, n.º 1 (2007): 60-62.

veladas musicales familiares ejecutando la parte correspondiente de las obras camerísticas que poseían en la casa[348].

1.3. UN TIEMPO DE FORMACIÓN POR CAPITALES CULTURALES EUROPEAS. LONDRES, LA PUERTA A LA PEDAGOGÍA DE MOSCHELES

Cuando Marcial del Adalid hubo crecido y se aproximaba a la edad adulta, fue enviado a Europa para instruirse en cultura e idiomas de países vecinos con el fin de que su formación general potenciase las relaciones en sociedad y en los negocios. Emilia pardo Bazán relata que -igual que había sucedido con su primo Marcial de Torres Adalid unos años antes-, Marcial del Adalid "cumplía catorce años cuando su padre lo envió a Inglaterra, porque había agotado cuanto era dable aprender y saber en su ciudad natal. Fue su profesor en el Reino Unido un discípulo de Beethoven, Mocheles [Moscheles]"[349].

---

[348] Arana Pérez, «Necrología. Marcial de Torres Adalid [Marcial del Adalid]», 2; Soto Viso, «Adalid Gurrea, Marcial del», 60.

[349] Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 4.

Ignaz Moscheles (Praga, 23/05/1794-Leipzig, 10/03/1870) fue un importante compositor y pianista checo que realizó carrera profesional internacional. De toda su trayectoria, es especialmente destacable su labor desarrollada en Londres entre los años 1825 y 1846, durante la cual fue profesor de la *Royal Academy of Music* entre 1825 y 1831 y nombrado director de la *Royal Philharmonic Society* en 1832. En 1840 pasó a ser públicamente considerado el maestro de piano del Príncipe Alberto (Alberto de Sajonia -Coburgo y Gotha, marido de la Reina Victoria), "título" que le proporcionaría una gran cartera de alumnos nobles, aristócratas y de clases altas. En sus memorias dejó constancia de que llegó a dar nueve clases al día, seis días a la semana, en su mayoría a hijas de familias de la clase media-alta londinense y aristócratas, donde las nociones de piano se consideraban una habilidad fundamental dentro de su buena educación enfocada a la socialización en los salones. Moscheles alternaría en este periodo su labor docente con su gira de conciertos por Europa. Su otra gran etapa profesional se desarrolló en Leipzig desde 1846 y hasta su muerte en 1870, vinculada al Conservatorio de Música de la ciudad, institución en la que su amigo Félix Mendelssohn le habría ofrecido un puesto como profesor tres años antes.

Fue creador del recital de piano solo -generalmente atribuido a Franz Liszt por sus interpretaciones públicas de música hacia 1839-40-; sin embargo, entre 1837 y 1839, Ignaz Moscheles ya hacía lo mismo en sus famosas *soirées*, tardes de concierto con programas exclusivamente para piano o clavicémbalo solo. Tomando como referente los *concerts historiques* de François-Joseph Fétis, ya existentes desde 1832, Moscheles creó estas *historical soirées*: veladas musicales que reúnen en un mismo evento la recuperación de música antigua (J. Ch. Bach, C. P. E. Bach, J. S. Bach o Handel, por ejemplo), contrapuestos a obras contemporáneas (de Beethoven, Clementi, Cramer, Thalberg, Mendelssohn o Weber, entre otros). Estas veladas lo posicionaron como el primero en tocar el clavicémbalo en público en concierto en Inglaterra desde el siglo XVIII y con repertorio hoy denominado *early music*. Además, contribuyó en la publicación de ediciones críticas, posicionándose como uno de los primeros estudiosos y recuperadores de música antigua en el siglo XIX.

Moscheles destacó en la crítica por su canto *legato* y por ser el más ambivalente y maleable de todos, capaz de adaptarse a cualquier estilo, característica extemporánea en los pianistas del siglo XIX. El cometido principal de Moscheles era hacer cantar al piano, enfatizar la línea melódica heredada de la escuela vocal italiana a través del *legato* y en lo que respecta a los pedales se decantaba por un uso conservador y discreto con el único fin de enfatizar la expresividad de la música. Fue representante de un estilo pianístico clásico, heredado de Mozart, Beethoven y Hummel, y al mismo tiempo, también de una nueva escuela pianística, al lado de Liszt, Chopin, Thalberg, Henselt, Mendelssohn o Clara Wieck.

Charlotte Embden, *Recent Music and Musicians, as described in the Diaries and Correspondance of Ignatz Moscheles, edited by his wife and adapted from the original german by A. D. Coleridge* (Nueva York: Henry Holt and Company, 1879); William Frederick Pecher, «The Emotional Legacy of the Classical School. A Reminiscence of the Teaching of Moscheles», en *The Century Library of Music*, ed. Ignace Paderewski, vol. XIV (New York: The Century Company, 1901), 26-30; Marc Kroll, *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe* (Woodbridge (UK): The Boydell Press, 2014). Para más información, también se recomienda la web: http://www.moscheles.org/ (fecha de última consulta, 23/04/2020).

La formación en el extranjero fue uno de los principales motivos de movilidad entre los músicos españoles del siglo XIX, un "éxodo pedagógico" especialmente característico de la burguesía, tan interesada en el progreso y en la normalización europea[350], aunque en el caso de Marcial del Adalid no hay constancia de formalización de estudios oficiales de música en un conservatorio u institución semejante, sino que parece ser formación a título particular, como era característico en la educación burguesa de la época.

En cuanto a los años que pasó Marcial del Adalid en la capital británica, la ausencia de documentación ha potenciado la falta de consenso en las fechas: para unos, su estancia habría tenido lugar entre 1840 y 1844, durante un periodo de entre tres y cuatro años[351]; para otros, llega a Londres en 1844[352]. A ello se suman las dudas que generan los padrones municipales de la ciudad de A Coruña, pues en 1842, Marcial del Adalid figura como residente junto a su padre, en el n.º 19 del Cantón de Lacy; en 1844 tan solo consta como residente Francisco del Adalid; y al año siguiente, el 1845, Marcial del Adalid vuelve a aparecer como inquilino en su ciudad natal y ejerciendo la profesión de comerciante[353].



Fig. 12. Residencia de Francisco del Adalid y Loredo y Marcial del Adalid y Gurrea -ambos comerciantes- en el Cantón de Lacy, n.º 19, en 1845 [AMC, Padrón municipal de A Coruña, Barrio 5º (C.1080)].

En cualquier caso, es innegable el paso de Marcial del Adalid por Londres en esta etapa, al menos en enero de 1844, pues en la biblioteca de música familiar se conserva un volumen con las sonatas de cámara para piano y violonchelo Op. *102, nos. 1* y *2*, *Op. 5, nos. 1* y *2*, *Op. 17* y *Op. 69* de Beethoven[354] y la partitura de la *Gran Sonata en Re b menor Op. 35* de Chopin[355], ambas con la firma manuscrita de Adalid, en esa fecha en la capital británica. También se guarda otro libro con un arreglo para piano de un oratorio de Mendelssohn, igualmente firmado por Adalid en Londres, aunque no consta el año[356]. Asimismo, se custodian las dos partituras más

[350] Carreras López, «El siglo XIX musical», 56.

[351] Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 4; Soto Viso, «Adalid Gurrea, Marcial del», 60.

[352] Santiago, «Marcial del Adalid (síntesis biográfica). Tríada romántica: Londres, París, Madrid», 19; Carreira Antelo, «Notas preliminares a unha historia da música galega nos séculos XIX e XX. I. Un músico europeo en Lóngora. Marcial del Adalid», 18.

[353] Padrón municipal de A Coruña de 1842, Barrio 5º [AMC (C-1106)]; Padrón municipal de A Coruña de 1844, Barrio 5º [AMC (C-1077)]; Padrón municipal de A Coruña de 1845, Barrio 5º [AMC (C-1080)].

[354] Volumen con signatura original E.I.T.II.-N.93 y nos. de registro 752 a 764 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid, con las siguientes sonatas para violonchelo y piano de Beethoven: *Op. 102, n.º 1 en Do Mayor; Op. 102, n.º 2 en Re Mayor; Op. 5, n.º 1 en Fa Mayor; Op. 5, n.º 2 en Sol menor; Op. 17 en Fa Mayor;* y *Op. 69 en La Mayor*.

[355] Volumen con signatura original E.I.T.II.-N.113 y n.º de registro 1986 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid, *Grande Sonate in D b min. Op. 35* de Chopin. Firma manuscrita en portada de Marcial del Adalid, en Londres, en enero de 1844.

[356] Volumen con signatura original E.I.T.I.-N.29 y n.º de registro 4046 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid, bajo el título: *The Words Selected from the Holy Scriptures. The English Version adapted by Wm. Ball.*

especiales, que acreditan el contacto entre Marcial del Adalid e Ignaz Moscheles en el mismo año y en esa ciudad: un ejemplar de los *Estudios característicos Op. 95*[357] y otro de los *Estudios para piano Op. 70*[358] de Moscheles, ambos con la firma de éste junto a la de Marcial del Adalid, de nuevo en enero de 1844 en Londres.

Estos cuatro libros dan testimonio de la estancia de Marcial del Adalid en Londres en enero de 1844 y, especialmente, los dos últimos son fundamentales, pues son los únicos documentos que prueban el contacto directo entre Marcial del Adalid e Ignaz Moscheles. En adición, los *Estudios para piano Op. 70* merecen especial mención, pues en su interior contienen anotaciones en tinta y a lápiz con indicaciones de digitaciones, pedalizaciones, dinámicas y carácter, que son resultado del estudio de las obras (anotaciones que se muestran en las imágenes de las páginas que siguen). Resulta para nosotros imposible afirmar con rotundidad y total certeza que esas notas son grafía de Adalid o de Moscheles -eso requeriría de la pericia de un grafólogo-, aunque el hecho de que algunas estén en inglés hace plausible que fueran correcciones del reputado maestro checo[359].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

The Music Composed by Felix Mendelssohn Bartholdy. The Piano Forte Accompaniment arranged by the Composer. Firma manuscrita de Marcial del Adalid en la página 4, en Londres.

[357] Volumen con signatura original E.I.T.II.-N.113 y nos. de registro 4135 a 4146 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid, título *Grand characteristic studies for the Piano Forte. Designed for the Development of the Bravura and various other Styles of Performance. Op. 95*. Firmas manuscritas de Ignaz Moscheles y Marcial del Adalid [suponemos que maestro y discípulo], también en enero de 1844 en Londres.

[358] Volumen con signatura original E.I.T.II.-N.113 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid: *Studies for the Piano Forte, Op. 70*, por Ignaz Moscheles; firma del autor en portada, en Londres, en enero de 1844 (nos. de registro 4158 a 4170).

[359] Hipótesis análoga ya fue anteriormente planteada por la investigadora Margarita Soto Viso, quien afirmó lo siguiente con respecto a otras partituras de la colección: "Beethoven también fue estudiado por el joven Marcial del Adalid con el que fuera discípulo del maestro de Bonn, Moscheles, en Londres. Anotadas de la mano de Moscheles están en esa biblioteca [privada de la familia, hoy BMFA de la RAG] las partituras de las sonatas de piano y las sonatas para cello y piano de Beethoven en la edición londinense de Moscheles. Seguramente nos podría contar muchas cosas Marcial del Adalid de la interpretación de estas obras de Beethoven que él recibió directamente -todo lo directamente que le permitía el hecho de nacer meses antes de la muerte del gran compositor- de uno de sus mejores discípulos". Margarita Soto Viso, «Marcial del Adalid: A herdanza da London Pianoforte School», en *International Conference of Galician Studies Proceedings of the 4th International Conference of Galician Studies*, ed. Benigno Fernández Salgado (Oxford: Oxford Centre for Galician Studies, 1997), 33.



Fig. 13. Portada de los *Estudios característicos Op. 95* de Moscheles, con la firma de éste y de Marcial del Adalid, en Londres, en enero de 1844 [RAG, (RAG-186)] [montaje de Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 14. Portada de los *Estudios para piano Op. 70* de Moscheles, con la firma de éste y de Marcial del Adalid, en Londres, en enero de 1844 [RAG, (RAG-186)] [montaje de Laura Touriñán Morandeira].

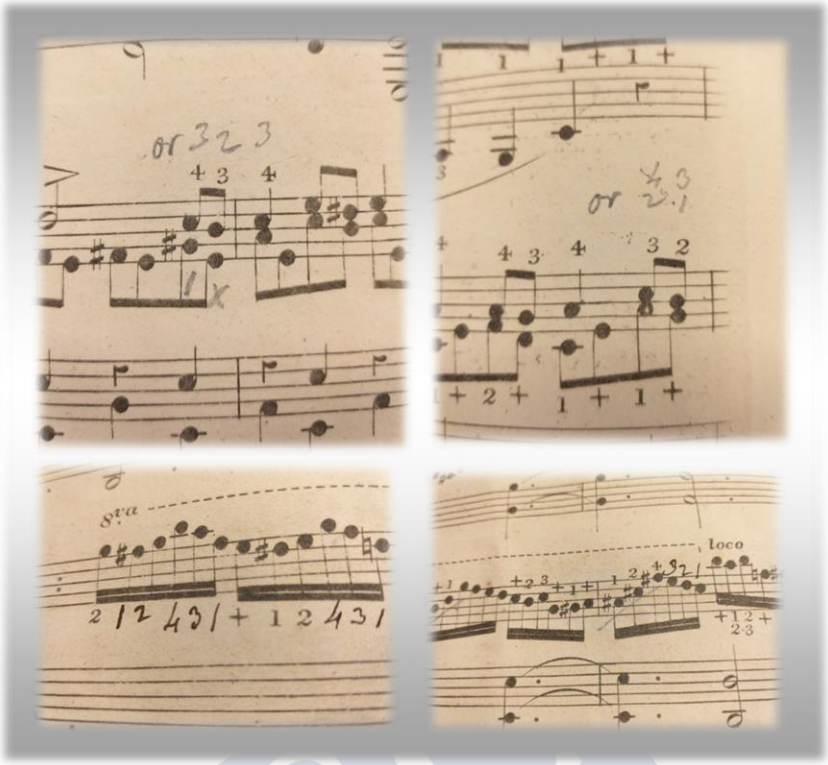


Fig. 15. Digitaciones a tinta y a lápiz anotadas en inglés en la partitura de los *Estudios para piano Op. 70* de Moscheles [RAG, (RAG-186)] [montaje de Laura Touriñán Morandeira].
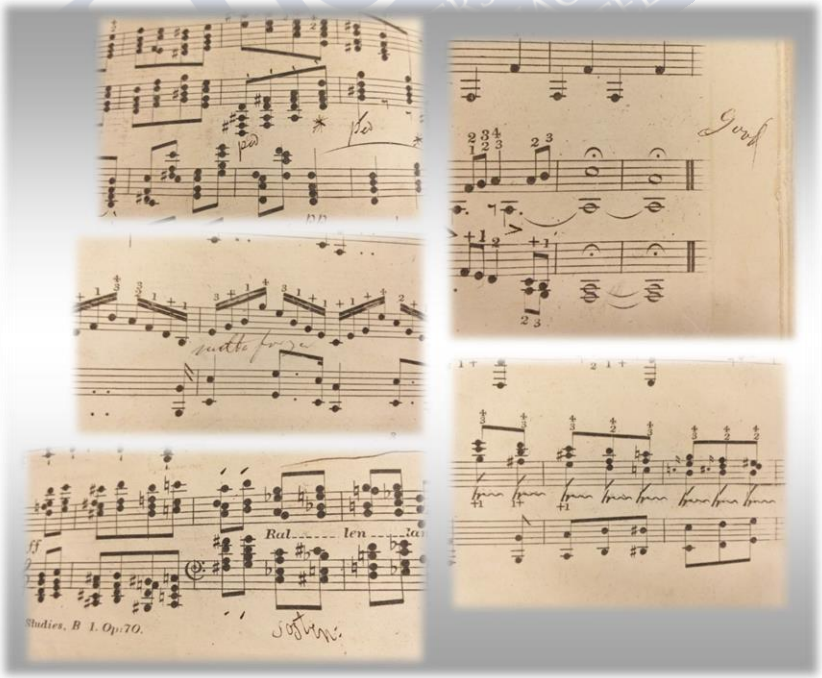


Fig. 16. Pedalizaciones e indicaciones interpretativas y de carácter en inglés y a tinta en la partitura de los *Estudios para piano Op. 70* de Moscheles [RAG, (RAG-186)] [montaje de Laura Touriñán Morandeira].

En base a los datos anteriores, cabe suponer que Marcial del Adalid fue alumno privado de Moscheles, aunque mantenemos el grado de hipótesis plausible y no afirmación certera, pues no hemos podido probar documentalmente estas lecciones particulares más allá de las partituras anteriormente citadas. Recalcamos el matiz de alumno "privado" dado que no figura el nombre de Adalid entre los alumnos oficiales de la *Royal Academy of Music*, donde Moscheles era profesor[360].

No tenemos constancia de la presencia de Adalid en el libro de visitas de Moscheles ("Ignaz Moscheles' Autograph Album"[361]). En éste figuran dedicatorias y autógrafos de compositores internacionales de la talla de Beethoven, Boieldieu, Chopin, Clementi, Cramer, Dohler, Joachim, Halèvy, Hiller, Hummel, Heine, Field, Fetis, Kalkbrenner, Lafont, Liszt, Meyerbeer, Malibrán, Mayseder, Paganini, Paer, Romberg, Rossini, Thalberg, Spohr, Spontini...; sin embargo, en este cuaderno de visitas no se encuentran ni Marcial del Adalid, ni su primo Marcial de Torres Adalid.

Tampoco hemos podido localizar cartas o facturas cruzadas entre Moscheles y Adalid o su presencia en algún libro de cuentas, como sí se constan otros alumnos. Actualmente parte del legado de Ignaz Moscheles pertenece a Henry Roche, descendiente del anterior y uno de sus principales estudiosos. En su fondo se conservan libros de cuentas, facturas, cuadernos de alumnos, correspondencia y manuscritos de obras y, en toda esta documentación, no hay rastro de los Adalid. Tan solo figura Marcial del Adalid en un listado inédito de alumnos elaborado por el mismo Henry Roche, fruto de sus investigaciones sobre publicaciones de otros autores[362].

Y existe otro listado de alumnos ("Students Rosters") en el que sí figura Marcial del Adalid como estudiante de Moscheles, fruto del trabajo *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe* de Marc Kroll. Dicha lista se subdivide, a su vez, en cinco secciones: estudiantes en Viena, Heidelberg, Londres y otras ciudades, que figuran en los libros de cuentas de 1829, 1847 y 1849 respectivamente, y estudiantes de Moscheles en el Conservatorio de Leipzig. La primera de estas listas está elaborada a partir de cartas, fuentes varias (no especificadas en la obra) y de la biografía *Recent Music and Musicians, as described in the Diaries and Correspondance of Ignatz Moscheles*, escrita por su esposa. Pero, lamentablemente, no hemos podido tener acceso a las fuentes documentales primarias que lo constaten[363].

---

[360] Durante la estancia de investigación en Londres en el verano de 2015, hemos consultado el archivo documental de la *Royal Academy of Music*, donde se revisó la lista de alumnos de la institución entre el 1 de noviembre de 1839 y el 23 de noviembre de 1849 [RAM, Comittee Minutes, Microfilm Record, Mf178], en la que no consta Marcial del Adalid. Así mismo, tampoco figura su nombre en la siguiente publicación: *Royal Academy of Music. A list of pupils received into the Academy since its foundation in 1822-23; together with a list of the subscribers to the Institution, and amount of subscriptions to the close of 1837; with a general account of the state of the funds up to midsummer, 1838; to which is added the rules and regulations of the establishment* (London: Printed by George Odell, 18, Princes Street, Oxford Street, 1838).

[361] Durante la estancia de investigación en Londres hemos consultado diversos fondos documentales de la British Library, destacando en este caso la revisión de libro manuscrito personal de visitas de Ignaz Moscheles: Ignaz Moscheles' Autograph Album [BL, Loan 95.2].

[362] En esta estancia he tenido el privilegio de conocer a Henry Roche, a quien estoy especialmente agradecida por su amabilidad, hospitalidad y generosidad, pues ha puesto a mi disposición su tiempo, todo su conocimiento sobre Moscheles y todas las fuentes documentales originarias que conserva en su propiedad, así como los resultados de sus propias investigaciones.

[363] Kroll, *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*; Embden, *Recent Music and Musicians, as described in the Diaries and Correspondance of Ignatz Moscheles, edited by his wife and adapted from the original german by A. D. Coleridge*.

Esta relación maestro-discípulo se ve reforzada con los testimonios de biógrafos coetáneos de Adalid, que aseguraban el gran porvenir que Moscheles auguraba para el joven músico:

> "El maestro señaló muy pronto las aptitudes artísticas del discípulo y se prometía que, andando el tiempo, aquel joven fuese una verdadera gloria del arte musical si después de seguir, con exclusión de todo otro estudio, los que se refiere a la música, se le dejaba entregarse a su propia y libre fantasía. Desgraciadamente no sucedió así: por circunstancias especiales se le alejó de la vida del arte, se le privó de aquella carrera que él ansiaba y en la cual pudiera haber conquistado un nombre glorioso"[364].

Los libros citados anteriormente, adquiridos por Adalid en Londres en enero de 1844, son muy representativos de los gustos musicales de Ignaz Moscheles. Es sabido que éste fue un gran admirador de Ludwig van Beethoven desde niño, llegando incluso a afirmar que "anhelaba ver y conocer a ese hombre que había ejercido poderosamente una gran influencia sobre todo mi [su] ser"[365]. Tal es así que la música de Beethoven estuvo presente durante toda su vida profesional, tanto concertísticamente como de docente, incluso desde antes de coincidir casualmente con él en 1810 en la tienda de Domenico Artaria en Viena y también siguió presente después de su muerte en 1827[366]. En lo que respecta a la obra de Chopin, la correspondencia conservada revela las discrepancias que Moscheles tuvo inicialmente sobre las armonizaciones arriesgadas del maestro polaco; sin embargo, en 1839 ambos músicos coincidieron personalmente en París, en una velada en la casa de un amigo común, donde Chopin interpretó unas piezas propias, lo que llevó a Moscheles a cambiar de opinión y afirmar "haber entendido su música por primera vez"[367]. Y en lo concerniente a Mendelssohn, Moscheles fue un amigo y, sobre todo, un gran admirador de su obra y de su técnica desde el momento en que lo conoció en Berlín en 1824, cuando contaba con tan solo 15 años e iba dispuesto a darle una lección privada de piano[368].

Por otra parte, a lo largo de su carrera, Moscheles publicó diversos trabajos pedagógicos para el aprendizaje del piano: los 50 preludios *Op. 73*, los estudios para piano *Op. 70*, los estudios característicos *Op. 95*, los dos estudios *Op. 98*, el *Método de los métodos Op. 98*, *Daily Pianoforte Companion Op. 107*, los dos estudios *Op. 105*, los cuatro estudios de concierto *Op. 111* y los *Grand Concert Études Opp. 70*[369]; de todos ellos, tal y como se indicó anteriormente, Marcial del Adalid adquirió para su biblioteca los estudios Op. 70 y los Op. 95. El hecho de que Marcial del Adalid adquiriese estos libros como alumno de Moscheles resulta

[364] Rodríguez Mourelo, «Marcial del Adalid. Apuntes críticos y biográficos», 3. Hecho también relatado por otros biógrafos coetáneos de Adalid; a destacar: Soriano Fuertes, «Marcial del Adalid», 3; Arana Pérez, «Necrología. Marcial de Torres Adalid [Marcial del Adalid]», 2; Martínez de Velasco, «Don Marcial del Adalid. Maestro compositor», 3; Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», e.

[365] Kroll, *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*, 9. Traducción propia del texto original: "I longed to see and become acquainted with that man who had exercise so powerful an influence over my whole being". Palabras textuales del propio Moscheles, a su vez tomadas de: Anton Schindler, Ignaz Moscheles, y Heinrich Döring, *The life of Beethoven, by Anton Schindler; edited by Ignaz Moscheles; to which are added Beethoven's Letters to friends, the life and characteristics of Beethoven by Dr. Heinrich Döring and a list of Beethoven's works* (Boston: Oliver Ditson Company, 1900), XI.

Efectivamente, el deseo de Ignaz Moscheles se convirtió en realidad: éste pudo conocer en persona a Ludwig van Beethoven durante su etapa vienesa de doce años formativos (1808-1820), concretamente hacia 1814, y con quien entabló una estrecha amistad. Kroll, *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*, 9-10.

[366] Kroll, *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*, 200-242.

[367] Kroll, 101. Testimonio tomado por el autor, a su vez, de: Embden, *Recent Music and Musicians, as described in the Diaries and Correspondance of Ignatz Moscheles, edited by his wife and adapted from the original german by A. D. Coleridge*, 263.

[368] Kroll, *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*, 243-60.

[369] Kroll, 179-94.

especialmente ilustrativo para mí, pues es posible ver una influencia de Moscheles en el estilo pianístico de Adalid: su obra está repleta de largas líneas melódicas belcantistas que se hacen cantar por encima de ricas y variadas armonías; *legatos* sutiles de dedo acompañadas de un uso independiente, sutil y discreto de pedal como herramienta de embellecimiento y potenciador de la expresión (no como herramienta para ligar sonidos); colores sonoros que no responden a otra cosa más que a una vasta riqueza de ataques supeditados a una máxima: la expresión musical.

Los estudios *Op. 70* llevan el siguiente título original: *Studies for the Piano-Forte, as Finishing Lessons for Advanced Performers, Consisting of 24 Characteristic Compositions in the different Major and Minor Keys, fingered and elucidated with notes explanatory of the Author's design, and the proper mode of executing each lesson, Compossed and Dedicated to his Esteemed Master and Friend Frederic Dionys Weber.* Fueron publicados en 1827 en Londres, bajo el sello editorial "Cramer, Addison and Beale" y, tal y como indica el propio autor en su prólogo, fueron compuestos para pianistas que ya poseen previamente de un dominio del instrumento, porque su intención no es cultivar la técnica mecánica perfecta, sino profundizar en la comprensión del estilo. En ellos se trabajan los distintos tipos de ataques y el sonido que corresponde a cada uno de ellos; se presta especial atención a la digitación, que obviamente condiciona el sonido resultante, y en este sentido, el autor proporciona digitaciones alternativas; y se desarrolla en profundidad el concepto de "sobrelegato" (*legato* con los dedos, manteniendo las notas tenidas con una duración algo mayor que la escrita en la partitura) para evitar el *legato* de pedal. Por su parte, los estudios Op. 95, publicados en la misma editorial diez años después, en 1837, llevan por título: *Grand Characteristic Studies for the Piano Forte Designed for the Development of Bravura and various other Styles of Performance*. Estos estudios no fueron expresamente concebidos como una segunda parte o una continuación de los anteriores, pero sin embargo, Moscheles recomendaba el trabajo previo con los Op. 70, pues estos Op. 95 estaban enfocados para pianistas que ya tuviesen previamente adquirido un perfecto dominio de la técnica mecánica del instrumento y así poder trabajar con estos nuevos estudios otros conceptos de arte superiores. Por tanto, estos estudios no son para *amateurs*, principiantes o aficionados, sino para profesionales, para *masters*.

A mayores de estos dos libros de estudios, Marcial del Adalid incorporó a su biblioteca más obras del maestro Moscheles: *Grand Pot-Puri Concertant, Op. 56; Anklänge aus Schottland; Op. 75; Concerto Fantastique N.º 6, Op. 90; Sexteto, Op. 35; Les charmes de Paris, Op. 54; Nocturno, Op. 71; Romance et Tarantelle Brillante pour Piano, Op. 101; Serenata, Op. 103;* y *Souvenir d'Irlande, Op. 69.* Lamentablemente ninguna de ellas presenta anotaciones manuscritas, fechas o firmas, por lo que no es posible saber si fueron adquiridas durante esta etapa formativa londinense y si también pudieron haber sido trabajadas con Moscheles en sus lecciones de piano.

No es posible cerrar este capítulo vital londinense de Adalid sin mencionar sus obras. En este periodo Adalid parece haber compuesto su primera obra publicada: *Vals Brillante Souvenir*, editado bajo el sello Wessel & Stapleton y dedicado "a miss Louisa J. Huth"[370]. Alude la dedicatoria a Louisa Francesca Huth (1812-1849) [371], la quinta hija del banquero y comerciante Frederick Huth (1774-1864), fundador del sello comercial "Frederick Huth &

[370] Soto Viso, «Adalid Gurrea, Marcial del», 60.

[371] Posiblemente la "J." abreviada en "a miss Louisa J. Huth" sea un error tipográfico de transcripción en imprenta y en donde debería figurar "a miss Louisa F. Huth".

Co.", con quien la Familia Adalid poseía relaciones mercantiles y financieras[372]. Atendiendo a la biografía de este magnate empresarial, hacia 1841, Marcial del Adalid habría dedicado esta obra como cortejo a Louisa F. Huth tras haber quedado prendado de ella al conocerla en un concierto de la *Royal Philharmonic Society*:

> "En diciembre de 1841 hubo una gran reunión familiar en el retiro favorito de Frederick en el campo (...). El romance también estaba en el aire, y entre los presentes había un joven francés llamado Adalid, que ya se estaba ganando un nombre como compositor. Louisa lo había visto por primera vez en uno de los conciertos de la Filarmónica y ella le había impresionado tanto que había compuesto una pieza musical especialmente en su honor"[373].

A lo anterior hay que añadir que, durante estos años de juventud, Adalid se movió en distintas ocasiones por Europa. En 1843, habría viajado a Marsella para dar clase con Louis Godoy[374]. También este mismo año estuvo en Madrid, donde adquirió el ejemplar que se conserva en su biblioteca del *Stabat Mater* de Rossini[375] y en esta estancia en la capital, Adalid fue alumno de composición de Indalecio Soriano Fuertes (1787-1851)[376], según testimonia el hijo de éste, Mariano Soriano Fuertes (1817-1880), con quien, por otra parte, llegaría a entablar gran amistad años después. Así, de Indalecio Soriano Fuertes, fueron alumnos, Manuel Beredas,

---

[372] Testimonio documental de las relaciones comerciales entre las familias Huth y Adalid quedan patentes en el fondo "Special Collections. Frederick Huth & Company Archives, Out-letters and account books, Spanish Letters (HPSL), 1812-1955", de la University College of London.

[373] John Andrew Murray, *Home from the hill: A biography of Frederick Huth, «Napoleon of the City»* (London: Hamilton, 1970), 172-73. Traducción propia del texto original: "In December 1841 there was a great family gathering at Frederick's favourite retreat 'in the country' (…). Romance too was in the air, and among those present was a young Frenchman named Adalid, who was already winning a name for himself as a composer. Louisa had first met him at one of the Philharmonic Concerts and she had made such an impression on him that he had composed a piece of music specially in her honour".

La Real Sociedad Filarmónica de Londres se funda en el año 1813, como resultado de la reunión entre músicos reputados del momento que tuvo lugar el 24 de enero de dicho año, en la que se debatió sobre formar el colectivo orquestal de la ciudad. Finalmente se acordó que habría un total de 50 socios fundadores, todos ellos músicos profesionales de renombre internacional, y el fin último de la institución sería interpretar en concierto público la mejor música instrumental, principalmente sinfónica y de cámara, regularmente cada temporada anual. Alec Hyatt King, «The Library of the Royal Philharmonic Society», *The British Library Journal* 11, n.º 1 (1985): 1-24; Helen Wallace, *The Royal Philharmonic Society. The History and Future of Music* (London: The Royal Philharmonic Society, 2008); Ian Taylor, *Music in London and the Myth of Decline. From Haydn to the Philharmonic* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).

El texto citado, a pesar de ser fuente documental indirecta y con algún dato erróneo (si ciertamente alude a Marcial del Adalid, éste no era francés), se vuelve muy relevante al ilustrar sobre el proceder burgués del compositor: práctica de visitas protocolarias entre contactos comerciales de la familia; asistencia a conciertos como forma de consumo público y social de música; práctica doméstica de la interpretación musical en reuniones sociales como forma de interrelación y entretenimiento.

[374] Centeno Sanmartín, «Marcial del Adalid (1826-1881)», 91; Soto Viso, «Adalid Gurrea, Marcial del», 60.

[375] Volumen con signatura original E.I.T.I.-N.63 y n.º de registro 5568, que contiene el *Stabat Mater* de Rossini, firmado en su primera página en Madrid, en el año 1843, por Marcial del Adalid.

[376] Soriano Fuertes, «Marcial del Adalid», 3.

Indalecio Soriano Fuertes fue un compositor y profesor de música, oriundo de Teruel. Formado con Antonio Gómez en la catedral de Teruel, Indalecio Soriano llegaría a ser maestro de capilla y organista de la colegial mayor de Santa María de Calatayud en Zaragoza; permanecería en este puesto hasta 1808, momento en que fue destinado a combatir ante la invasión francesa y de ahí pasaría a ser músico del ejército. Entre 1811 y 1814 se encargó de la enseñanza en el colegio de seises de San Leandro de la Catedral de Murcia, donde también fue nombrado organista. En 1830 se presentó a ocupar el magisterio de la Real Capilla, puesto por el que compitió con Eslava, Carnicer y Andreví; aunque no obtuvo la plaza, fue nombrado compositor de cámara de Fernando VII en 1832, momento en que se trasladó a Madrid, y hasta 1835. También escribió el *Método de armonía y composición*, que le otorgó gran reputación como teórico y maestro de composición.

José Torrellas, Joaquín Espín y Guillén, Antonio Cano, Paulina Cabrero, Manuel Fernández Caballero, etc.[377] y, según Mariano Soriano Fuertes, también Marcial del Adalid.

Otra cuestión que ronda el periodo formativo europeo de Adalid gira en torno a los nombres de Grieg y Liszt. Hay quien afirma que Adalid coincidió Grieg y ambos estudiaron bajo las orientaciones de Franz Liszt, hecho que, al menos en esta década de 1840 creemos imposible[378]. En cualquier caso, sí se puede demostrar que Adalid fue estudioso de la obra lisztiana para piano; en su biblioteca se encuentran hasta 42 títulos del autor, entre los que destacan los *24 Grandes Études*, la fantasía sobre la ópera *La Sonámbula* de Bellini, transcripciones de las *Soirées Musicales de Rossini*, transcripciones de melodías de Schumann o también transcripciones de melodías sacras de Beethoven, entre otras[379].

Y en esta misma línea, diversos autores también sostienen que por estas fechas Adalid viajó a París, donde daría clases con Chopin[380], dato que otros tantos autores refutan[381]. Personalmente no hemos podido constatar el contacto directo entre Adalid y Chopin; tan solo documentar que Marcial del Adalid estuvo en París en febrero de 1844, al mes siguiente de haber estado en la capital británica, pues allí adquirió la *Sérénade* de los *Six Amusements pour Piano sur les Motifs Italiens* de Franz Liszt[382]. Efectivamente Chopin residía en Francia ese año de 1844, entre París y Nohant, ya afectado por la enfermedad que padecería hasta su muerte y en un voluntario estado de aislamiento[383]. En lo que respecta a la influencia chopiniana en la obra de Adalid, no cabe duda de que éste era un gran conocedor de su obra: sin ir más lejos, en la biblioteca familiar se reúnen un total de 106 títulos del autor, entre los que cabe destacar los nocturnos *Op. 37*, *Op. 15* y *Op. 9*; las mazurkas *Op. 63, Op. 30, Op. 6* y *Op. 7*; la colección de estudios *Op. 25*; los

[377] Emilio Casares Rodicio, «Soriano Fuertes, Indalecio», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 11.

[378] Anta Seoane, «Marcial del Adalid falleció en Liáns y su cuerpo recibió sepultura en el cementerio de La Coruña», 85; Centeno Sanmartín, «Marcial del Adalid (1826-1881)», 91; Mariano Pérez, «Adalid y Gurrea, Marcial del», en *Diccionario de la Música y los Músicos* (Madrid: Akal, 1995), 10. En caso de que fuese cierto que ambos recibieron consejos de Liszt, es imposible que Edvard Grieg (1843-1907) y Marcial del Adalid fuesen alumnos al mismo tiempo durante esos años, puesto que el compositor noruego ni siquiera habría nacido o, como mucho, sería un bebé, en el periodo en que Adalid estuvo en Reino Unido y, por otra parte, no hemos encontrado evidencia documental hasta el momento tampoco de que éste fuera discípulo lisztiano. Lo que sí está documentado es que Grieg y Liszt coincidieron en varias ocasiones en la década de 1860 en Dinamarca. Allan Walker, «Liszt, Franz», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14 (Londres: McMillan Press LTD, 2001), 755.

[379] Recientemente se ha publicado un estudio sobre el impacto e influencia que el compositor Franz Liszt pudo haber dejado en compositores hispanos, en el que se incluye a Marcial del Adalid como uno de los compositores afectados y en el que también se hace mención a las obras que poseía el autor en su biblioteca musical privada. Isabel Paulo Selvi, «La influencia de Liszt en el panorama musical hispano a raíz de su estancia en la Península Ibérica» (La Rioja, Universidad de La Rioja, 2017), 407-24.

[380] Esperanza y Sola, «[Fallecimiento de Marcial del Adalid]», 6; Pedrell Sabaté, «Adalid y Gurrea (Marcial del)», 14; Couceiro, «26 de agosto de 1826», 1; Centeno Sanmartín, «Marcial del Adalid (1826-1881)», 89-98.

[381] Santiago, «Marcial del Adalid (síntesis biográfica). Tríada romántica: Londres, París, Madrid», 18; Rodrigo Alfredo de Santiago, «Algunas consideraciones sobre Marcial del Adalid y el Romanticismo de su música para piano», *Revista Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses* II, n.º 2 (1966): 115-16; Soto Viso, «Adalid Gurrea, Marcial del», 60; Antonio Rodríguez Mas, «Marcial del Adalid ¿fue discípulo de Chopin?», *La Coruña. Paraíso del Turismo*, 1989, s. p.; Pérez, «Adalid y Gurrea, Marcial del», 1995, 10; Carreira Antelo, «Notas preliminares a unha historia da música galega nos séculos XIX e XX. I. Un músico europeo en Lóngora. Marcial del Adalid», 18.

[382] Volumen con signatura original E.I.T.II.-N.113 y n.º de registro 3710, que contiene el tercero de los *Six Amusements pour Piano sur les Motifs Italiens* (*N.º 3. Sérénade*), firmado en febrero de 1844 en París.

[383] Peter Willis, *Chopin in Britain* (Oxon (UK): Routledge, 2018), (Capítulo 2. Paris 1840s: interlude); Paul Kildea, *Chopin's Piano. In Search of the Instrument that Transformed Music* (New York: W. W. Norton & Company, 2018), (Capítulo 8. Paris, 1842-48).

valses *Op. 34* y *Op. 64;* las polonesas *Op. 40* y *Op. 26*; sonatas, balladas, impromptus o la *Gran Polonesa brillante Op. 22*[384]. De la misma manera, el estilo romántico chopiniano se aprecia en algunas de sus obras para piano solo de su primera etapa compositiva, tales como *Una noche de estío a la orilla del mar, El lamento, El último adiós, Un recuerdo, 3ème Valse Brillante, La noche, Love and Mistery, Souvenir d'un momento de folie, Gratitud,* o muy especialmente en su *Improvisación fantástica para piano*, homenaje expreso al autor polaco.

El viaje europeo de Marcial del Adalid dio fin, cuando fue llamado por su padre para regresar a A Coruña. Dicen sus coetáneos que Adalid obedeció a su progenitor, no sin gran pesar, causando la interrupción de sus estudios un gran impacto en su carácter:

> "[el padre, Francisco del Adalid] llamole a La Coruña y el hijo obedeció y volvió, no sin experimentar esa tortura secreta y honda, especie de nostalgia que acomete a los que mal de su grado desertan de la lid reñida en defensa de la bondad, la verdad o la hermosura. Lo peor fue que no solo influyó este suceso en el porvenir del joven Adalid, sino en su carácter.
> Por semejante ruptura, del hilo de sus estudios se creyó siempre inferior, rezagado, y se acrecentó en él una modestia rayana con la timidez y encogimiento más inverosímiles en los tiempos que corremos. Sentíase inspirado, es cierto; no dejaba de entender la extensión de sus dotes y la fuerza creadora de su mente, pero recelaba, temía carecer de aquellos principios científicos, de aquel conocimiento racional del arte"[385].

1.4. A CORUÑA EN LA SEGUNDA MITAD DE LA DÉCADA DE 1840: LA RELACIÓN DE MARCIAL DEL ADALID CON LAS INSTITUCIONES INSTRUCTO-RECREATIVAS CORUÑESAS

Tras sus viajes formativos por Europa, Marcial del Adalid regresa a su ciudad natal, donde se implicaría muy participativamente en la vida artística y musical coruñesa.

Igual que tantas otras ciudades españolas, a mediados del siglo XIX la ciudad de A Coruña tendrá una rica actividad cultural y dentro de todo el abanico ofertado, dispondrá de determinados espacios para el entretenimiento y ocio de la burguesía decimonónica, regidos por los valores, principios y protocolos identificativos apropiados: ópera, bailes, cafés, festejos de carnavales, teatros… Eventos a los que la burguesía asistía y en los que participaba por puro entretenimiento y distinción social y, al mismo tiempo, la inversión en pasatiempos se consideraba también fuente de ingresos.

El consumo de teatro, por ejemplo, era espectáculo autorizado por el gobierno por considerarse bueno para la civilización y el entretenimiento. En A Coruña existió, por ejemplo, una "Compañía Cómica", dirigida por Bartolomé Alegre y Anacleto Baliñas, al menos desde 1812 y hasta 1819 a cargo del monopolio de la actividad teatral en la ciudad. De hecho, en 1804, el citado Bartolomé Alegre, costeó la construcción del Teatro Provisional de Puerta Real (y lamentablemente destruido en 1823 con el asedio de las tropas francesas). En 1822 nacería una nueva compañía de teatro, "Sociedad Dramática", gestionada por el empresario Pascual Boix; esta compañía haría representaciones en el "Teatro Provisional" y, a partir de 1823, en el "Salón Filarmónico", propiedad de Bernardo del Río Ozores y que posteriormente se

[384] Obras presentes en la BMFA de la RAG: ejemplares con signaturas originales E.I.T.II.-N.84 a E.I.T.II.-N.88, E.I.T.II.-N.106 a E.I.T.II.-N.113, E.I.T.II.-N.118, E.I.T.II.-N.119 y E.I.T.II.-N.131.

[385] Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 3. Este juicio ha sido secundado en prácticamente todos los artículos consultados con datos biográficos de este músico; véase, por ejemplo: «Marcial del Adalid», 20 de marzo de 1904, 1-2; Rodríguez Mourelo, «Marcial del Adalid. Apuntes críticos y biográficos», 3; Martínez de Velasco, «Don Marcial del Adalid. Maestro compositor», 3.

convertiría en el "Teatro Viejo" o "Teatro de la Franja" (existente desde 1823 hasta 1889). A su vez, la "Sociedad Filarmónica" -que compartiría espacio con la "Sociedad Patriótica"- reaparece como "Banda Miliciana" en 1834 y hasta 1840-1840. También en 1839 se fundaría la "Empresa de Teatros", una de las primeras compañías de ópera y zarzuela de la ciudad y que contrataría su primera orquesta de músicos tomados de la milicia. Poco después, en 1841, se inaugura el "Teatro Nuevo" o "Coliseo de San Jorge". Al lado de estos empresarios figurarían los de otros como Gregorio Vigas, Domingo Marchesi, Leopoldo Urcullo, Andrés Pérez, Pascual Boix, Mariano Zerezo, el músico Pedro Montoro o la actriz de la Compañía Cómica, Narcisa Macías. Los músicos de las agrupaciones instrumentales de las distintas compañías y teatros solían estar contratados simultáneamente en varios espectáculos y/o instituciones e incluso formar parte de conjuntos instrumentales de capilla, como el de la Real Colegiata de Santa María del Campo, o en bandas militares. Y en todos estos espacios teatrales habría eventos vinculados a la interpretación de música, principalmente operística, de Rossini, Bellini, Donizetti, etcétera[386].

En lo que atañe a la música, ésta formará parte de las actividades sociales y lúdicas de la burguesía coruñesa, tanto en salones privados (veladas privadas en salones burgueses, nobles y aristócratas, dentro de la intimidad del espacio doméstico), como en salones semipúblicos (de asociaciones instructo-recreativas, por ejemplo) y públicos (véanse, por ejemplo, los conciertos en teatros). Y será a estos tres contextos a los que veamos ligada la figura de Marcial del Adalid. De hecho, al respecto de la actividad musical en las sociedades instructo-recreativas coruñesas, Marcial del Adalid estuvo directamente vinculado a varias, de forma activa, participativa y pública: en 1847 figura como profesor de música de la Sociedad Artística y Literaria, del Liceo Artístico y Literario y del Circo de la Recreación de la ciudad, incluso habiendo ejercido también de vice-tesorero en esta última, por ejemplo, en el año 1849[387].

[386] Consuelo Mariño Bobillo, «Las diversiones en La Coruña del primer tercio del siglo XIX», *Anuario Brigantino*, n.º 26 (2003): 253-72; Jesús Ángel Sánchez García, «Arquitectura teatral en La Coruña. El siglo XIX: El teatro de la Franja o de Variedades (1823-1889)», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 40, n.º 105 (1992): 135-50; Áurea Rey Majado, *A Coruña y la música. El primer orfeón coruñés (1878-1882)* (A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña, 2000), 28-40 y 55-56; Carolina Queipo Gutiérrez, «Redes, élites y sociedades filarmónicas en el Trienio Liberal (1820-1823): los casos de A Coruña y Madrid a través de la prensa», en *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa* (Baleares: Calanda Ediciones Musicales, 2019), 187-224; Velo Pensado, *Archivo de la Colegiata. Clasificación e inventario-guía*; Lorena López Cobas, *Historia da música en Galicia* (Sarria (Lugo): Ouvirmos, 2013), 218-20 y 244-67; María Pilar Alén Garabato, *Historia da Música Galega. Notas do século XIX* (Santiago de Compostela: Andavira, 2009), 26-34; María Pilar Alén Garabato, «La Capilla de Música de la Real e Insigne Colegiata de Sta. María del Campo de La Coruña (ca. 1750-1825)», *Revista de Musicología* 27, n.º 2 (2004): 969-70; Alén Garabato, «Reflexiones sobre un siglo de "música gallega" (ca. 1808-1916)», 58-60; María Pilar Alén Garabato, «Teatro Lírico en la ciudad de A Coruña (1872-1879)», en *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberni*, ed. Celsa Alonso González, Carmen Julia Gutiérrez González, y Javier Suárez Pajares, 2008, 50-52; Benjamín Mosquera Lavado, *La música popular en La Coruña, 1850-1936* (Perillo-Oleiros (A Coruña): Ayuntamiento de A Coruña, 1997), 25-28; José López-Calo, «La música en Galicia», en *Galicia Eterna*, vol. Vol. 4 (Barcelona: Ediciones Nauta, 1981), 914-32; Xoán Manuel Carreira Antelo, «Siglo y medio de música en el Teatro Rosalía», en *La escena de la Ciudad. El Teatro Rosalía de Castro* (A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña, 1995), 15-19; Luis Iglesias de Souza, «Algunas referencias a la ópera en La Coruña», *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora dle Rosario*, n.º 13-15 (1983 de 1981): 73-110.

[387] Reglamento del Circo de Recreación de La Coruña (1843 y 1850); Reglamento de la Sociedad Artística y Literaria de La Coruña (1847); Reglamento del Liceo Artístico y Literario de La Coruña (1849). «Sesión del 28 de Febrero», El Faro Coruñés. Periódico artístico y literario, 10 de marzo de 1847, sec. Crónica de la Sociedad, 2-3; «Función del 20 de Abril», El Faro Coruñés. Periódico artístico y literario, 22 de abril de 1847, sec. Crónica de Sociedad, 1; «[Anuncio del programa de concierto en el Liceo el 12 de noviembre de 1847]», Boletín Mercantil e Industrial de Galicia, 11 de noviembre de 1847, sec. Mosaico, 2; «[Crónica del concierto en el Liceo el 12 de

La constitución de escuelas de sociedades económicas y escuelas de artes y oficios que impartiesen enseñanzas artísticas en Galicia contribuyó enormemente a la revitalización de la provincia, especialmente a lo largo la segunda mitad del siglo XIX. Ejemplo de ello son la "Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos" (1847) y el "Liceo Brigantino" en A Coruña; el "Circo-Recreo de Artistas, Comerciantes y Curiales" (1855) en Lugo; la "Sociedad Económica de Amigos del País" (1784), el "Liceo" (1847) o el "Casino de Caballeros" (1873) en Santiago de Compostela; el "Círculo Recreativo" (1847) y el "Recreo Artístico" (1866) en Vigo; el "Casino" (1850) en Ferrol; el "Liceo" (1850) en Orense; etc. En general, estas sociedades solían habilitar una sala grande para bailes y conciertos, incluso algunas de ellas nacieron ya contando con un grupo de músicos; el repertorio tocado se incluían piezas de música escénica y música para voz acompañada y hasta se daba cabida a intérpretes de renombre que pasaban por la ciudad para dar algún concierto[388].

La "Sociedad Artística y Literaria de La Coruña" nace en el año 1847, con el propósito de "promover la literatura y las artes liberales"[389] y de crear escuelas gratuitas de literatura y bellas artes para los socios y sus familias. Internamente estaría organizada en un principio en cuatro secciones: literatura; pintura, escultura y arquitectura; música; y declamación. En cuanto a los socios, habría cuatro categorías: fundadores, profesores, de mérito y de número. En la junta general del 20 de octubre de 1847, en la que figuraban como Presidente Francisco Guerrero y como Secretario General José Puente y Braña, se acordó que la cuota mensual pagada por los socios sería de 8 reales[390]. En esta institución, para ser profesor habría que recibir calificación y aprobación de la sección respectiva y además ser nombrado por la junta directiva; asimismo, habría la opción de otorgar retribución por su labor al docente. La distribución de los trabajos llevados a cabo por la sociedad, también estarían pautados: funciones semanales, siendo una al mes un baile de sala y cada seis meses una exposición de pintura con los trabajos de los socios. El orden y la elección de piezas de declamación y canto dependerían de la junta directiva. Habría, además, tres sesiones extraordinarias al año, siendo dos terceras partes del beneficio obtenido para la casa de beneficencia.

La junta general se convocaría cada cuatro meses, con el propósito de dar parte de los trabajos a la directiva; a mayores, en la junta general de diciembre también se nombrarían los cargos para el año siguiente y se daría parte de las cuentas anuales. El organigrama de la institución estaría compuesto por el presidente perpetuo, Francisco Puig Semper, y además, por cargos anuales y renunciables: dos vicepresidentes, dos consiliarios, un contador, un tesorero, un bibliotecario, un secretario y un vicesecretario, y un presidente y un vicepresidente de cada sección, además de un director de escena en la declamación.

La Sección de Literatura tendría por objeto fundamental el estudio de la "literatura nacional, contribuyendo con sus tareas al sostenimiento y prosperidad de la sociedad"[391]; esta sección celebraría dos veces al mes sesiones facultativas en las que se leerían públicamente los trabajos en prosa y verso elaborados por los socios y todos ellos pasarían a ser incluidos en el

noviembre de 1847]», Boletín Mercantil e Industrial de Galicia, 16 de noviembre de 1847, sec. Mosaico, 3-4; «[Crónica de la última función de la Sociedad Artística y Literaria]», Boletín Mercantil e Industrial de Galicia, 4 de abril de 1848, sec. Mosaico, 4.

[388] López Cobas, *Historia da música en Galicia*, 260-64; Alén Garabato, *Historia da Música Galega. Notas do século XIX*, 31-34.

[389] *Reglamentos de la Sociedad Artística y Literaria de La Coruña* (A Coruña: Imprenta, Librería y Litografía de D. Domingo Puga, 1847), 1.

[390] *Reglamentos de la Sociedad Artística y Literaria de La Coruña*, 27.

[391] *Reglamentos de la Sociedad Artística y Literaria de La Coruña*, 10.

periódico de la institución. La Sección de Pintura, Escultura y Arquitectura tenía por objeto el fomento de las bellas artes; realizarían varias exposiciones a lo largo del año y, además, dos certámenes artísticos (en enero y julio respectivamente). La Sección de Declamación se encargaría de las representaciones dramáticas y teatrales. Y la Sección de Música estaría compuesta por socios facultativos, de mérito y profesores. Los socios facultativos en composición deberían presentar una obra propia corta cada trimestre o dos al año si fuesen de mayor envergadura. Así mismo, todos los socios estaban obligados a cantar en los coros y partes secundarias de obras concertantes. Del mismo modo, cualquier socio tenía derecho a que se interpretases sus obras en cualquier evento programado.

El "Liceo Artístico y Literario de La Coruña" fue fundado en 1845. En su reglamento -bien parecido al anteriormente presentado, de la Sociedad Artística y Literaria de La Coruña- aprobado en la junta general de 3 de julio de 1849, se hace contar que la institución "tiene por objeto promover la literatura y las artes liberales"[392]. Su actividad se encontraba estructurada en cuatro secciones: Literatura; Pintura, Arquitectura y Escultura; Música y Baile; y Declamación; todas ellas con el fin de dar instrucción a los socios. A excepción de la sección de Declamación, que sería costeada por los fondos del propio Liceo, las secciones restantes serían financiadas con retribuciones mensuales de los socios.

La institución contaba con cuatro tipos de socios: fundadores, profesores, de mérito y de número. Los socios profesores y de mérito estaban exentos de pago; los fundadores y de número debían abonar una cuota mensual de 8 reales, además del pago de una entrada de 40 reales y la posibilidad de adquirir una segunda. Los profesores podían ser todos aquellos que desempeñasen gratuitamente alguna de las cátedras del Liceo, previa calificación y aprobación de la sección y nombramiento de la junta directiva. En cuanto a los trabajos del Liceo, habría tres funciones ordinarias, siendo una de ellas un baile; todas serían sesiones de competencia, para las que debían trabajar durante el mes cada una de las secciones; y además, cada seis meses se haría una exposición de pintura con los trabajos de los socios. El Liceo, además, se reservaba el derecho de publicar un periódico dedicado a ciencias, artes y literatura.

Así mismo, cada seis meses se convocaban juntas ordinarias, donde se daba cuenta de los trabajos realizados por las secciones a la junta directiva, así como del estado e inversión de fondos; y en el caso concreto de la junta ordinaria de diciembre, se presentaría el balance de cuentas anual y se procedería al nombramiento de cargos para el año siguiente. El "presidente de honor perpetuo" sería Francisco Puig Semper; a mayores habría cargos renunciables y anuales de: primer y segundo vicepresidente, dos consiliarios, un contador, un tesorero, un bibliotecario, y un secretario y un vicesecretario, un presidente y un secretario de sección y, además, un director de escena para la sección de declamación. En el año de 1949, fueron Primer Vicepresidente, Juan de Ponte y Tenreiro, y Segundo Vicepresidente, Lorenzo Sánchez Núñez; Consiliario Primero, Lorenzo Varela Casanova, y Consiliario Segundo, José Vilar; Contador José Fausto Álvarez y Vicecontador, Juan Manuel Villelga; Tesorero, Antonio Bartoli, y Vice-Tesorero, Marcial del Adalid y Gurrea; Secretario, Fernando Rubine y Vice-Secretario, Eduardo Vilar; Bibliotecario Joaquín Duarte; Presidente de la Sección de Literatura, Manuel Rúa y Figueroa; Presidente de la Sección de Pintura, Juan Pérez Villaamil; Presidente de la

[392] *Reglamento del Liceo Artístico y Literario de La Coruña, aprobado en la junta general de 3 de Julo de 1849* (A Coruña: Imprenta, Librería y Litografía de D. Domingo Puga, 1849), 1.

Sección de Música, José Villarrubia; y Presidente de la Sección de Declamación, José Suárez Tuñón[393].

Por su parte, el "Círculo de Artesanos de La Coruña" fue una sociedad coruñesa fundada por Jorge Yáñez el 19 de marzo de 1847, bajo el nombre de "Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos". Surgió con la intención de establecer un punto de encuentro en el centro de la ciudad para los comerciantes, escribanos y artesanos y obreros de la maestranza de la zona de Panaderas. En él se reunirían para descansar, divertirse, ponerse al día, socializar e instruirse. Al año siguiente de su constitución, en 1848, el Círculo de Artesanos ya contaba con cátedra de Literatura y de Bellas Artes y en ellas habría las secciones pintura, declamación y música. También se llegó a crear una orquesta y se organizaban periódicamente conciertos de pianistas, cantantes y agrupaciones de cámara locales[394]. La primera sección de música de esta institución fue creada a los pocos días de la constitución de la sociedad y estuvo conformada por más de treinta notables músicos de la zona entre los que destacan los nombres de Canuto Berea, Los Lago, Felipe Vascuas, José Sixcar[395]. A destacar también que en esta institución haría su debut público el extraordinario violinista Pablo Sarasate, el 13 de enero de 1852, y pocos meses después en Madrid, en el entorno del conservatorio, posiblemente gracias a la influencia de Juana de Vega, Condesa de Espoz y Mina; es plausible que Marcial del Adalid y Pablo Sarasate se hubiesen conocido en el entorno de la institución y de las veladas musicales organizadas por la Condesa, donde se reunían importantes personalidades del contexto cultural y musical español, tales como Emilia Pardo Bazán o Jesús de Monasterio[396].

La actividad docente de Marcial del Adalid es una de sus facetas más desconocidas actualmente y tenemos constancia de ella a través de los reglamentos y actas de estas instituciones instructo-recreativas coruñesas, pero también gracias a las crónicas de la vida cultural de la época, donde se especifica que era "profesor de piano"[397]. Atendiendo a los reglamentos citados anteriormente, generalmente los profesores ejercían su labor sin remuneración económica; este hecho denota el carácter vocacional que la docencia tenía para Marcial del Adalid.

Su colaboración con estas instituciones culturales coruñesas ha dejado testimonio también de su éxito como compositor y como concertista solista al piano -llenando columnas con halagos hacia el buen gusto de sus creaciones y de lo impecable de su ejecución- y, lo más llamativo, también como director de orquesta, siendo esta última otra de sus aptitudes más desconocidas. Así, por ejemplo, describía la prensa el éxito del concierto del 28 de febrero de 1847 en la Sociedad Artística y Literaria de La Coruña:

> "Debemos al Sr. Adalid, director de orquesta, una nueva tanda de *walses*, que agradó mucho y la acertada dirección de la orquesta que ejecutó perfectamente la obertura de *El Pirata*"[398].

[393] *Reglamento del Liceo Artístico y Literario de La Coruña, aprobado en la junta general de 3 de Julo de 1849*, 16.

[394] Xoán Manuel Carreira Antelo, «Coruña, La», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo, vol. Tomo IV (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 110.

[395] Félix Estrada Catoyra, *Contribución a la Historia de La Coruña. La Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en sus ochenta y tres años de vida y actuación* (A Coruña: Tipografía «El Ideal Gallego», 1930), 19.

[396] María Nagore Ferrer, «Pablo Sarasate, el violín de Europa», *Príncipe de Viana* 70, n.º 248 (2009): 529; María Nagore Ferrer, *Sarasate, el violín de Europa* (Madrid: ICCMU, 2013), 30-31.

[397] «Sesión del 28 de Febrero», 2.

[398] «Sesión del 28 de Febrero», 3.

Alude al final esta reseña al melodrama en dos actos del maestro Vicenzo Bellini y con libreto de Felice Romani, compuesta en 1826 y estrenada en el teatro "La Scala" de Milán el 27 de octubre de 1827. Sin duda, era una ópera bien conocida por Marcial del Adalid, pues disponía de un ejemplar de la obra en su reducción para piano y flauta o violín solo en su biblioteca privada de música desde 1839[399]; además, que Adalid hiciese sonar en A Coruña la obertura de esta obra es ejemplo de lo muy actualizado que estaba su gusto musical según las modas estéticas centroeuropeas de la época y de su generosidad compartiendo su colección de música en sociedad.

Otro ejemplo de la buena acogida del público de sus interpretaciones quedó reflejado en la crónica del concierto del 12 de noviembre de ese mismo año en el Liceo de la ciudad:

> "La función que se celebró en el Liceo el viernes 12 del corriente, ha sido de las más brillantes y escogidas que hemos visto en esta sociedad. La sección de música ejecutó la gran sinfonía *Guillermo Tell*, una preciosísima tanda de *wals* compuesta por D. Marcial del Adalid y el himno de Pio IX. La numerosa orquesta que ejecutó estas tres piezas recibió repetidos aplausos por la afinación y buen gusto con que las desempeñó y particularmente su joven director, que dio una prueba de sus brillantes disposiciones para la composición en el magnífico *wals*, que puede compararse a las mejores composiciones del fecundo Strauss. El himno de Pio IX, cantado por veinte señoritas y treinta caballeros, agradó muchísimo a los concurrentes que por medio de estrepitosos aplausos manifestaron el deseo de que se repitiese"[400].

Mencionan las dos últimas reseñas a "tandas de valses" para orquesta que fueron dirigidos por Adalid en concierto público. El maestro fue autor de varias obras para orquesta y, entre ellas, compuso distintas series de valses: *4 Walzes and Introduction, Tanda de wals, Invitation à la valse* e *Un moment d'inspiration. Introduction & Valse à grand Orchestre*. Los manuscritos de estas obras se encuentran conservados hoy en A Coruña, aunque lamentablemente sin fechar, por lo que no es posible ofrecer una datación exacta. Lo más probable es que fuesen compuestas en la década de 1840 (incluso sería plausible que hubiesen sido compuestas entre su regreso de Londres y su actividad en las sociedades recreativas coruñesas en las que fue profesor) y a las que es probable que se refieran estas críticas periodísticas.

La obra *4 Walzes and Introducction* -actualmente inédita- está conformada, tal y como se indica en su título, por cuatro valses para orquesta, precedidos de una sección introductoria, en Re Mayor y escrita para catorce partes. violines I y II, viola, violonchelo, contrabajo, dos flautas, clarinetes I y II en La, dos oboes, fagots I y II, dos trompas en Re, dos cornetas y trombones I y II[401]. Siguiendo este mismo patrón, la obra *Tanda de wals*, también inédita y con la misma estructura de introducción y cuatro valses; también en Re Mayor y con una orquestación semejante: concertino, violines I y II, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, flautín, clarinetes I y II en La, oboes I y II, fagotes, trompas, cornetas y trombones[402].

Invitation à la valse es una pieza orquestal única, igualmente inédita, en tono de Mi b Mayor y tempo Andante y con plantilla instrumental de violines I y II, viola, violonchelo y contrabajo, flautas I y II, oboes I y II, clarinetes I y II en Si b, trompas I y II en Mi b y trombones

[399] *Le Pirate. Opéra de Bellini. Arrangé pour le Piano Solo avec accompagnement de Violon ou Flûte ad libitum*, presente en la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. *Particella* de flauta o violín, volumen E.I.T.II.-N.84 y n.º de registro 1030; partitura de piano, volumen E.I.T.II.-N.129 y n.º de registro 1031, firmado en La Coruña, en 1839, por Marcial del Adalid.

[400] «[Crónica del concierto en el Liceo el 12 de noviembre de 1847]», 3-4.

[401] *4 Walzes and Introducction.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.211.1.

[402] *Tanda de wals.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.211.2.

I y II[403]. Y por último, *Un moment d'inspiration. Introduction & Valse à grand Orchestre, Op. 4,* también es una pieza orquestal en un único movimiento también inédito en tonalidad de Mi b Mayor y tempo Andante, para una plantilla más potente: concertino, violines I y II, viola, violonchelo y contrabajo, flautas I y II, oboes I y II, clarinetes I y II en Si b, fagotes, trompas en Mi b, trompeta en Mi b, trombón tenor y trombón bajo (I, II y III), timbal y tambor redoblante[404].

Así mismo, su compromiso activo con las artes y concretamente con estas instituciones, ha dejado recuerdo también de su colaboración directa con otras ilustres figuras de la cultura gallega como, por ejemplo, con el literato José Puente y Brañas, con quien creó conjuntamente *Plegaria a la Virgen,* que dado el éxito de la interpretación pública sería editada poco tiempo después por la Sociedad Artística y Literaria de la ciudad[405]:

> "El socio de la primera, Sr. Puente, introdujo la agradable novedad de leer acompañado con piano una hermosa poesía en variedad de metros. La producción es, como suya, fácil y llena de oportunas imágenes, haciéndola más y más notable la sublime idea a que está dedicada. Si algo pudiera realzarla, fue sin duda el oportuno acompañamiento del joven profesor de piano, señor D. Marcial del Adalid. Los armoniosos acordes que improvisó a la par de la lectura del señor Puente, dieron un efecto mágico a la composición, que de suyo es elevada por su objeto. Esperamos que nuestros lectores y la sociedad entera puedan juzgarla impresa; y rogamos al señor Puente y demás compañeros de sección, que frecuentan las musas, nos proporcionen el gusto de oír leer otras veces sus poéticas inspiraciones con acompañamiento de piano"[406].

[403] *Invitation à la valse.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.211.3.

[404] Un moment d'inspiration. Introduction & Valse à grand Orchestre, Op. 4. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.211.4.

[405] *Plegaria a la Virgen*. "Sociedad Artística y Literaria de La Coruña. Al mérito Literario y Artístico de los SSres. Dn. José Puente y Brañas y Dn. Marcial del Adalid. Las Secciones. Año 1847" [RAG, (RAG.442); FCB-BDPC, (Mga. 20/59)]. Obra constituida por cuatro poemas de José Puente y Brañas y cuatro armonizaciones para piano solo de Marcial del Adalid.

[406] «Sesión del 28 de Febrero», 2.

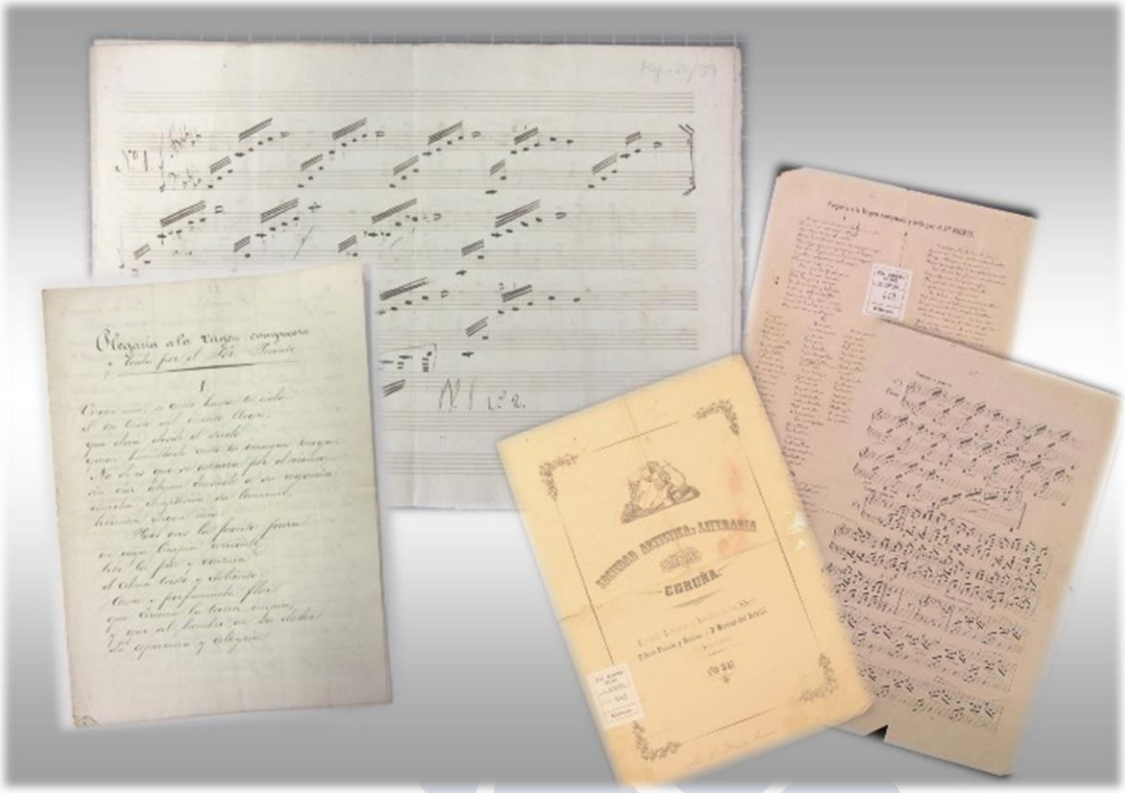


Fig. 17. *Plegaria a la Virgen*, por José Puente y Braña y Marcial del Adalid. Sociedad Artística y Literaria de A Coruña, 1847.

1.5. EL CÍRCULO MUSICAL MADRILEÑO: GRANDES MAESTROS Y AÚN MEJORES AMIGOS DESDE LA DÉCADA DE 1850

A partir de la década de los cincuenta y hasta su fallecimiento, Marcial del Adalid ampliará su círculo social y profesional con compositores, intérpretes y críticos de toda España, cuya actividad artística confluyó en algún momento de sus respectivas carreras en el circuito musical madrileño, siendo especialmente importantes las amistades que entabla con Juan M.ª Guelbenzu, Mariano Vázquez, Francisco A. Barbieri, Jesús de Monasterio, Martín Sánchez Allú, el Conde Morphy, Emilio Arrieta, José María Goizueta y Mariano Soriano Fuertes, entre otros.

El hecho de que Marcial del Adalid interactúe con la capital es de vital importancia para su trayectoria profesional y desarrollo como compositor, principalmente por tres razones: en primer lugar, el entorno cultural madrileño fue en el siglo XIX el hervidero fundamental de innovación y progreso, siendo fuente de enriquecimiento para cualquier compositor de la época que lo visitase y más especialmente para los integrados en las actividades y movimientos de las principales instituciones de la capital; en segundo lugar, Madrid fue para Adalid plataforma de contacto con los músicos, críticos y editores más influyentes del panorama musical nacional, hoy considerados grandes protagonistas de la Historia de la Música Española decimonónica; y en tercer lugar, Marcial del Adalid gozará progresivamente de una creciente notoriedad a nivel nacional desde la capital, gracias a la publicación de obras en sellos editoriales con base allí y a la consecuente presencia constante en la prensa madrileña con motivo de estrenos y puesta en

venta de dichas obras, así como de su difusión a través de coleccionables. Todo ello hace que Madrid sea para Marcial del Adalid un referente de sinergias, fructífero, provechoso y enriquecedor para su trayectoria desde la década de los cincuenta y prácticamente hasta su fallecimiento (aunque sea de forma intermitente y con sus altibajos, como se verá).

1.5.1. Madrid, una capital cultural pionera

El Madrid del XIX será protagonista de cuanta innovación se vaya a producir en el país en el contexto sociocultural del Romanticismo español. Por una parte, a lo largo de la centuria se consolida la prensa como principal medio de difusión de noticias y de ideología, especialmente entre clases medias y altas. Así, la prensa musical será fuente de instrucción sobre tendencias, estilos y estética y también un medio de publicación/adquisición de repertorio musical. A lo largo del siglo XIX saldrán al mercado coleccionables de partituras por entrega y suscripción, suplementos musicales de revistas (incluso con distinciones por género, pues habrá revistas musicales específicas para mujeres), publicaciones de corte didáctico y publicaciones específicas por género musical (por ejemplo, prensa musical religiosa o de género lírico concretamente). A destacar entre los muchos títulos de la capital los siguientes: *La lira de Apolo* (1817); *Indicador de las novedades, de los espectáculos y de las artes* (1822); *Cartas españolas o sea revista histórica, científica, teatral, crítica y literaria* (1831); *Iberia musical y literaria* (1842-45); *Anfitrión matritense* (1843); *La Filarmonía; Gaceta literaria y musical de España* (1843-44); *La ópera; El recreo filarmónico; La España musical, artística y literaria; El pasatiempo musical; Gaceta musical* (1855); *La zarzuela* (1856); *El arte musical; Revista y Gaceta musical; El Heraldo de las Artes* (1871); *La armonía* (1870-71); *La crítica; La propaganda musical* (1872); *La ópera española* (1875); *Crónica de la Música* (1878); *La Correspondencia musical* (1881); *La España musical* (1886)…[407].

Este periodo será "la edad de oro" de la edición musical, pues habrá un aumento exponencial de la demanda de música para el disfrute doméstico y para la enseñanza musical por parte de distintos segmentos de la sociedad y también será el momento en que se desarrollen nuevas técnicas de estampación y se consolide el entramado industrial y comercial de música[408]. Así mismo, el desarrollo de la imprenta musical fue paralelo y simultáneo al de la fabricación de instrumentos musicales; así surgen multitud de establecimientos de venta de partituras y de instrumentos, en ocasiones de los propios editores musicales, que organizaban eventos, veladas y conciertos en los que se interpretaba música para un foro especializado, amante de la música.

Al mismo tiempo, el instrumento doméstico y de salón por excelencia será el piano[409] - principal protagonista de la carrera compositiva de Marcial del Adalid y de sus etapas

[407] Casares Rodicio, «La crítica musical en el siglo XIX español. Panorama General»; Jacinto Torres Mulas, «Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas», *Revista de Musicología* 14, n.º 1 (1991): 33-50; Emilio Casares Rodicio, «Crítica y críticos desde la segunda mitad del siglo XIX al siglo XX. Construcción historiográfica, debate estético, recepción y búsqueda del idioma propio a través de la crítica Madrileña y Barcelonesa» (Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2018), 37-65.

[408] Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936*, 45-72.

[409] Gemma M.ª Salas Villar, «Estudio y catálogo del repertorio pianístico español (desde 1830 hasta la Restauración)» (Universidad de Oviedo, 1994); M.ª Eva García Fernández, «Estudio y catalogación del repertorio pianístico español desde la Restauración hasta 1920» (Universidad de Oviedo, 1994); José Luis Moltó Doncel, *La enseñanza de piano en España. Etapas, hitos y modelos*, Cuadernos de Bellas Artes. Colección de Música, Vol. 44 (Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, s. f.); Gemma M.ª Salas Villar, «La difusión del piano

madrileñas-. A lo largo del siglo XIX saldrán al mercado multitud de estudios específicos para el desarrollo de la técnica pianística adaptados a distintos niveles formativos; repertorio de piano solo también para distintos niveles, generalmente de carácter de salón; colecciones de obras para piano solo de los principales compositores europeos, ya fuesen actuales o anteriores; y arreglos de óperas y zarzuelas para piano solo o para dos pianos. Simultáneamente, también se publicaron otros géneros: música para banda, género religioso (especialmente vocal y para órgano), de cámara, sinfónica y vocal (destacando especialmente el repertorio solista con acompañamiento pianístico o de guitarra) -todos ellos géneros a los que Marcial del Adalid no será ajeno-. Y como último aspecto de la edición musical, será también especialmente enriquecedor del contexto madrileño las incipientes ediciones de música histórica; véase, por ejemplo, *Lira sacro-hispana* de Hilarión Eslava (entre 1852 y 1860), el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* de Barbieri, o *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* y *Hispaniae schola música sacra* de Felipe Pedrell.

Otro de los elementos que hace especial el ambiente musical madrileño es la creación del Real Conservatorio de Música y Declamación en 1830, por orden de Fernando VII y en honor a su esposa, la Reina María Cristina, al estilo del modelo de conservatorio de Nápoles y organizado inicialmente con trece profesores. Isabel II heredaría de su madre este gusto por la música, llegando incluso a ordenar la construcción de un teatro en Palacio y que luego pasaría a ser el Teatro Real de la Plaza de Oriente, inaugurado el 19 de noviembre de 1850. De hecho, el conservatorio pasaría a ocupar la segunda planta del edificio del Teatro Real, permaneciendo en esa ubicación hasta 1925. Será fundamental para la enseñanza musical la división en áreas, determinada en los reglamentos aprobados en 1857 y en las disposiciones complementarias de 1861, promovidas por Hilarión Eslava y Rafael Hernando. Es destacable del ambiente musical madrileño que el conservatorio sería fuente de convocatoria de múltiples conciertos: por una parte, los de los propios alumnos, públicos y gratuitos, realizados una vez finalizada su evaluación, y por otra, conciertos de pago a cargo de los propios profesores o profesionales o aficionados externos, previa autorización de la dirección del centro[410].

Por otra parte, Madrid, liderando a toda España, también fue foco de asociacionismo instructo-recreativo y, dentro de éste, asociacionismo específicamente musical, lo cual propició un ambiente artístico y cultural activo, dinámico y accesible. En un primer momento, la actividad de los músicos estuvo integrada en asociaciones de carácter genérico, hasta que en la década de 1830 aparecieron el Ateneo y el Liceo Artístico y Literario (desde 1837, promovido por José Fernández de la Vega). En este último, la sección de música fue llevada por Mariano Rodríguez de Ledesma y en ella llegaron a participar Ramón Carnicer, Pedro Albéniz y Barbieri, entre otros. Nacen en la década de 1840, la Academia Filarmónica Matritense, el

romántico en Madrid (1830-1856)», en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, de Begoña Lolo y Carlos Gosálvez Lara, 2012, 407-20; Vázquez Tur, «El piano y su música en el siglo XIX en España»; Bordas Ibáñez, «La formación de un mercado musical», 371-76.

[410] Federico Sopeña Ibáñez, *Historia crítica del conservatorio de Madrid* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967); Sara Navarro Lalanda, «Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón - Dos Sicilias (1806-1878)» (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013); Sara Navarro Lalanda, «Conciertos y ejercicios mensuales del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid (1831- 1854)», *Revista Quadrivium* 6 (2015); Sara Navarro Lalanda, «Entorno político-musical de la infancia de Isabel II y la Infanta Luisa Fernanda de Borbón: villancicos reales de Pedro Albéniz (1795-1855) y Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891)», en *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares* (Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009), 637-52; Sara Navarro Lalanda, «La edición musical en la Biblioteca particular de María Cristina de Borbón: interculturalidad de una reina cosmopolita en el escenario español», en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012), 309-24.

Museo Matritense, el Instituto Español, La Unión, el Círculo Filarmónico, la Academia Real de Música y Declamación, etcétera[411]. En este contexto, la música camerística y sinfónica del entorno madrileño mantendría gran protagonismo en la actividad musical de la capital, especialmente en la década siguiente, desde la Sociedad de Cuartetos y la Sociedad de Conciertos de Madrid[412].

Y, por último, uno de los aspectos más influyentes de Madrid en Adalid, que A Coruña no pudo proporcionarle al mismo nivel, fue la producción y el consumo de música escénica -tanto ópera, como zarzuela-, que se venía representando principalmente en el Teatro Príncipe y Circo. Estas representaciones estuvieron acompañadas de un denso, intenso y prolongado debate intelectual a lo largo de todo el siglo en torno a estas dos manifestaciones artísticas y el desarrollo de un estilo nacional propio que posicionase a España en la Europa musical con un sello identitario. Paradójicamente, la ópera consumida en la capital sería imperantemente italiana en comparación con el número de estrenos de autores españoles (aunque estos también se harían sonar: Arrieta, Zubiaurre, Chapí, Serrano, Bretón…), especialmente en el Teatro Real de Madrid. Por su parte, la zarzuela viviría un proceso de renovación desde la década de 1830 en adelante con autores como Basili, Iradier, Oudrid o Soriano Fuertes, entre otros[413].

Por todo lo anterior, aunque el contacto de Adalid con el ambiente musical madrileño haya sido intermitente en la década de 1850 y en las dos siguientes, influirá enormemente en su producción musical, tanto por los nuevos contactos y amistades que adquiere, como por el influjo de los debates estéticos imperantes.

[411] Alonso González, «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas», 165-206; Alonso González, «Salón (I. España)», 606-9; Díez Huerga, «Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)», 253-77; Aránzazu Pérez Sánchez, «El Liceo Artístico Literario de Madrid (1837-1851)» (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003); Sara Navarro Lalanda, «Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851): reconstrucción hemerográfica de su actividad musical», en *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa* (Baleares: Calanda Ediciones Musicales, 2019), 225-54.

[412] Ramón Sobrino Sánchez, «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 8-9 (Sociedades Musicales en España, siglos XIX-XX) (2001): 125-47; José María Provanza y Fernández de Rojas, *Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid, antes del Príncipe Alfonso. Crónica de los ejecutados desde la creación de la Sociedad en el año 1866* (Madrid: Imprenta de D. José M. Ducazcal (Plaza de Prim, 6), 1872); Esther Aguado Sánchez, «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)», *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* Nos. 7-8 (2002): 27-142; Ramón Sobrino Sánchez, «La música sinfónica del siglo XIX», de Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 123-60.

[413] Antonio Álvarez Cañibano, «Teatros y música escénica. Del antiguo régimen al estado burgués», de Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 13-122; María Encina Cortizo Rodríguez, «La restauración de La Zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)» (Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993); María Encina Cortizo Rodríguez, «La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847», *Cuadernos de Música Iberoamericana* Vol. 2-3 (1997): 23-50; María Encina Cortizo Rodríguez, «La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)», de Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 13-122; María Encina Cortizo Rodríguez, «La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)», en *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, de Álvaro Torrente y Emilio Casares Rodicio, vol. 2, 2 vols. (Madrid: Universidad Complutense, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001), 7-62; Emilio Casares Rodicio, «Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...», en *Historia de los espectáculos en España*, de Andrés Amorós y José María Díez Borque (Castalia, 1999), 147-72.

1.5.2. Mariano Soriano Fuertes y Martín Sánchez Allú, dos amigos especialmente próximos

Uno de los contactos más importantes establecidos por Adalid en el círculo madrileño fue Mariano Soriano Fuertes y Piqueras (1827-1880)[414]. La amistad entre ambos fue de las más personales y cercanas entabladas, pues como se verá, éste hasta llegó a ejercer de testigo en la inscripción del Registro Civil del nacimiento de su hija, María del Adalid y González Garrido. Tal y como indica Mariano Soriano Fuertes en el artículo biográfico que escribe, Marcial del Adalid recibió lecciones de música de su padre, Indalecio Soriano Fuertes, en Madrid[415], por lo que la amistad entre ambos proviene de esa relación previa profesor-alumno. Son precisamente estos dos datos los que hacen que nos sorprenda aún más que el catálogo del *corpus* de Adalid no haya dejado constancia del afecto que éste profesaba a su amigo a través de alguna obra dedicada; creemos que actualmente perdidas puesto que era práctica social común de cortesía entre músicos dedicarse obras y resulta extraño lo contrario, dada la proximidad entre esto dos personajes.

En cualquier caso, la biblioteca de Adalid da testimonio de una amistad prolongada en el tiempo y que se extiende incluso a la que sería su esposa, Fanny Garrido. Cabe destacar, en primer lugar, la *Historia de la Música Española* escrita por Soriano Fuertes en cuatro volúmenes, que hace llegar a Marcial del Adalid con una dedicatoria formal: "Al Sr. Don Marcial del Adalid. Homenaje al talento, recuerdo a la amistad, por el autor".

[414] Mariano Soriano Fuertes y Piqueras (1827-1880), músico murciano, hijo de Teresa Piqueras Parra con el también músico Indalecio Soriano Fuertes, de quien recibió su formación musical desde muy temprana edad. A los 14 años se muda con su familia a la capital, donde llegó a formar parte de la Real Capilla, así como ya firmaba trabajos en prensa. En 1842 funda *La Iberia Musical* con Joaquín Espín y Guillén, al tiempo que fue nombrado profesor de música en el Instituto Español, donde escribió incluso su *Método breve de solfeo* (publicado al año siguiente). En 1844, se instala en Córdoba, donde ejerce de director del Liceo Artístico y Literario y donde fue también artífice de organizar la visita de Franz Liszt a Córdoba, hecho muy reseñado y aplaudido en los ecos de sociedad. El 1849 puso rumbo a Sevilla, donde fue director del Teatro de San Fernando, cargo ofrecido a raíz del éxito de varios estrenos de composiciones propias. En 1850, se mudó a Cádiz para ocupar el puesto de director del Teatro Principal y del Teatro de la Comedia. Poco después se trasladaría a Barcelona, donde es nombrado director del Gran Teatro del Liceo. En 1853 se publica su *Historia de la música árabe española y sus relaciones con la astronomía y la arquitectura*; entre 1855 y 1859 su *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*; y en 1863 publica *El director de orquesta*, traducción de la obra de Berlioz. Fundará el periódico La *Gaceta Musical Barcelonesa*, donde escribirá bajo el pseudónimo de "Roberto". Publicará también entre 1859 y 1860 sus primeros *Calendarios Musicales* y en 1863 *Memorias de Sociedad*. Sus últimos los pasa de nuevo en la capital y allí será donde funda en 1871 su último periódico, *El Heraldo de las Artes, de las Letras y de los Espectáculos*, así como también su último *Calendario Musical* en 1873. Este año es nombrado también miembro de la Comisaría de España en la Exposición Universal de Viena, donde también figuró Arrieta. Lacárcel Fernández, «Soriano Fuertes y la prensa musical española del siglo XIX», 37-88; Joan B. Boïls, *Cuatro palabras para un libro. La «Historia de la Música Española» de Mariano Soriano Fuertes, una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX*, Cuadernos de Bellas Artes. Colección de Música 27 (Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2018); Sara Fuentes Garzón, «El periódico de Joaquín Espín y Guillén: La Iberia musical (Madrid, 1842)», en *Comunicación y Espectáculo. Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación* (Universidade do Porto, 2018), 392-407; Emilio Casares Rodicio, «Soriano Fuertes, Mariano», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 12-16.

[415] Soriano Fuertes, «Marcial del Adalid», 3-4.



Fig. 18. Portada del primer tomo de la *Historia de la música española desde la llegada de los fenicios hasta el año 1850* de Mariano Soriano Fuertes y dedicada expresamente por el autor a Marcial del Adalid [RAG, signaturas RAG-404 a RAG-407] [montaje de Laura Touriñán Morandeira].

Se conserva también la partitura de *La partenza,* una melodía para canto y piano cuyo ejemplar firmado presenta la dedicatoria manuscrita que dice: "A Marcial del Adalid le implica la aceptación y dispensar las faltas, su siempre amigo, el autor". Hay también cinco números de *Los cantares a mi patria. Álbum de 8 canciones españolas con acompañamiento de piano*: *Déjate querer*, *El cantor de Sevilla* y *El banquero,* que están dedicados manuscritamente en portada a Marcial del Adalid, siendo este último ejemplar especialmente ilustrativo de la cercanía entre ambos, pues en él dice con jocosidad "al ermitaño compositor Marcial del Adalid, su admirador y amigo, el autor"; *La serenata* y *La revolucionaria* están dedicadas a Fanny Garrido, también en trato de cercanía, respeto y admiración. La partitura de *El calañés. Canción española* es especial en la biblioteca, pues lleva poema y música por Mariano Soriano Fuertes y está oficialmente dedicada a Fanny Garrido, así como acompañada de una dedicatoria afectuosa en portada: "Un pequeño recuerdo de admiración y respeto a Fanny del Adalid, por un buen amigo" [416].

[416] Ejemplares de obras de Mariano Soriano Fuertes dedicadas a Marcial del Adalid y Fanny Garrido, conservadas en su biblioteca personal:

- *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850.* Tomos I a IV. Por Mariano Soriano Fuertes. Ejemplar con signatura RAG-404 a RAG-407 y nos. de registro 5803 a 5806 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita en el Tomo I (1855): "Al Sr. Don Marcial del Adalid. Homenaje al talento, recuerdo a la amistad, por el autor".
- *El calañés. Canción española.* A la Sra. Doña Fanny del Adalid. Poesía y música de M. Soriano Fuertes. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.61 y n.º de registro 5802 de la Biblioteca de Música del Fondo

A destacar como última partitura de Soriano Fuertes un caso especial: un ejemplar de *Il Ruscelleto. Barcarola*, oficialmente dedicada a Lorenzo Pagáns Llorec (1838-1883), un barítono que en 1859 emprendió camino a París para ampliar sus estudios, capital donde finalmente llegó a hacer una carrera de éxito como maestro de canto y como intérprete en los salones. Lorenzo Pagáns no fue solo conocido de Soriano Fuertes, sino que también lo fue de Juan M.ª Guelbenzu y del Matrimonio Adalid-Garrido: la biblioteca de Marcial del Adalid custodia un ejemplar manuscrito de la canción *Chacha mía*[417], con poesía de Soriano Fuertes y música de Guelbenzu, dedicado a mano a Pagáns y, asimismo, forma parte de la biblioteca también la colección *Échos d'Italie*[418], cuyos bajos cifrados del sexto volumen fueron realizados por el barítono, quien obsequió con uno de los volúmenes a Fanny Garrido: figura firmado en portada "Recuerdo a la S.ª D.ª Fanny del Adalid. Lorenzo Pagans". En correspondencia, Marcial del Adalid obsequia a Pagáns con su melodía *Oh! Quand je dors*, en su versión española *Oh! Como Laura*, editada por Antonio Romero[419].

Otro de las amistades más próximas de Marcial del Adalid forjadas ya a comienzos de la década de los cincuenta es la entablada con Martín Sánchez Allú (1823-1858)[420]. Éste fue un

Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "Un pequeño recuerdo de admiración y respeto a Fanny del Adalid. Por un buen amigo, El autor".

- *Il Ruscelletto. Barcarola.* A Lorenzo Pagans. Por Mariano Soriano Fuertes. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.61 y n.º de registro 5807 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "Al distinguido compositor Sr. D. Marcial del Adalid, recuerdo de amistad sincera, el autor".
- *La partenza. Melodía per canto e piano.* A Marcial del Adalid. Por Mariano Soriano Fuertes. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.61 y n.º de registro 5808 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A Marcial del Adalid le implica la aceptación y dispensar las faltas". Su siempre amigo, El autor".
- *Los cantares de mi patria. Álbum de 8 canciones españolas con acompañamiento de Piano*. Por Mariano Soriano Fuertes. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.61 y nos. de registro 5809 a 5813 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. *N.º 1 Déjate querer.* A Mariano Padilla. Dedicatoria manuscrita: "A Marcial del Adalid, su admirador, El autor"; *N.º 3 El cantor de Sevilla.* A Gustavo Doré. Dedicatoria manuscrita en la primera página de la partitura: "A Marcial del Adalid, un recuerdo de su amigo, el autor"; *N.º 5 La serenata.* A Lorenzo Pagáns. Dedicatoria manuscrita en la primera página de la partitura: "Un recuerdo de afectuoso cariño y amistad a Fanny del Adalid, El autor"; *N.º 6 El Barquero.* A Napoleón Verger. Dedicatoria manuscrita en la primera página de la partitura: "Al ermitaño compositor Marcial del Adalid, su admirador y amigo, el autor"; *N.º 7 La Revolucionaria.* A la Sra. Doña Amalia Ramírez de la Rosa. Dedicatoria manuscrita en la primera página de la partitura: "A la inolvidable Fanny del Adalid, su amigo y admirador de su talento, El autor".

[417] *Chacha mía. Canción española.* Poesía de D. M. Soriano Fuertes y música de J. M. Guelbenzu. Ejemplar perteneciente a la Biblioteca de Música del Fondo Adalid con signatura original E.I.T.I.N.63 y n.º de registro 2616.

[418] *Échos d'Italie. 6me Volume: Les maitres italiens des XVII & XVIII siècles.* Ejemplar perteneciente a la Biblioteca de Música del Fondo Adalid con signatura original E.I.T.I.N.48.

[419] *Oh! Quand je dors*, en su versión española *Oh! Como Laura*, editada por Antonio Romero. Pieza referenciada en el catálogo adjunto de la obra de Adalid con entrada n.º TM.11.001c.

[420] Allú fue discípulo de Lorenzo Pascua, José Borreguero y Miguel Navarrete. Músico activo desde niño en el Liceo de Salamanca tocando el piano en veladas musicales y donde acabaría por convertirse en maestro de instrumento entre 1842 y 1844. Antes de esto, entre 1841 y 1842, con tan solo 18 años, habría dado una gira de conciertos por la geografía española. La relación de Allú con Madrid fue intermitente: con 17 años, en 1840, residió en la ciudad para estudiar; en 1845, regresaría de nuevo, momento en que publicó varias obras en los sellos Carrafa y Lodre; y tras una nueva gira por España y ejercer de director y profesor del Liceo de Valladolid hasta 1848, regresó de nuevo a Madrid y en 1850 estaría asentado, incluso formando parte del equipo de redacción de *El Pasatiempo Musical* de Casimiro Martín. Como dato curioso a colación del círculo madrileño, destacar que Martín Sánchez Allú y Juan M.ª Guelbenzu tuvieron trato y amistad y por ello, en calidad de maestro de piano de la corte, éste presentará al anterior, en 1849, al Rey consorte Francisco de Asís -gran aficionado a la música instrumental en general y a la música para piano en concreto-, a quien dedicará y para quien interpretará su obra *El Peregrino*. Hortensia Lo Cascio Loureiro, *Biografía del compositor salmantino D. Martin Sánchez Allu:*

músico salmantino, de actividad profesional en la capital en distintas temporadas a lo largo de su vida, en las cuales coincide con Marcial del Adalid en las veladas y círculos artístico-musicales madrileños. Los dos fueron músicos emigrados a la capital en busca de contactos, formación, experiencia y suerte y tuvieron un círculo social común al que pertenecieron Saldoni, Monasterio o Guelbenzu o editores como Carrafa, Casimiro Martín o Martín Salazar, entre otros[421].

Ambos entablaron una estrecha amistad y se profesaron admiración mutua, que quedó patente a través de sus respetivas composiciones mediante dedicatorias cruzadas. Adalid dedica públicamente a Allú *El lamento. Balada para piano, Op. 9*[422], distribuida en 1850 en el coleccionable *Pasatiempo Musical*. Del mismo modo, la biblioteca de música de Marcial del Adalid da testimonio de que éste fue conocedor de la obra de su amigo, pues en ella se encuentran numerosos títulos como *Melodías poéticas, 1ª Mazurka de salón, El ciprés, El deseo, Inspiración, La batelera en la noche, La Primavera, El canto del cisne, El peregrino, Siempre amor, El sueño magnético* y *Sierra Morena*. A mayores de estas piezas, en la biblioteca hay varios ejemplares de obras editadas que el propio Martín Sánchez Allú hizo llegar a Adalid, con dedicatoria de su puño y letra: es el caso de *La esperanza. Nocturno para piano, Souvenir de bonheur. Dos melodías para piano, El jitano. Serenata española para piano, Dos poesías musicales para piano, La estrella perdida. Elegía para piano, Segundas melodías árabes, El sauce* y la *Sonata para piano, Op. 1*[423]. Esta última fue, sin duda, la obra más especial de todas

conferencia leída en la Academia de muy Nobles y Bellas Artes de san Eloy, de Salamanca, en el día 5 de enero de 1962, 1965, 17; Soto Viso, «Adalid Gurrea, Marcial del», 61; Celsa Alonso González, «Sánchez Allú, Martín», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 690-92; M.ª Eva García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical» (Oviedo, Universidad de Oviedo, 2010), 155 y 332.

[421] Laura Touriñán Morandeira, «Martín Sánchez Allú y Marcial del Adalid. Una amistad patente a través de sus intercambios pianísticos. Significación de la primera sonata para piano de aquel», en *Actas del II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos* (Oporto (Portugal): Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2014), 367-80.

[422] *El lamento. Balada para piano, Op. 9*. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.03. Pasatiempo Musical o Álbum de los jóvenes pianistas. Periódico de Música, Madrid, 1849 [BGP, Sig. mus-carp-35 (8)].

[423] Obras de Martín Sánchez Allú conservados en la Biblioteca de Música del Fondo Adalid con entradas en el catálogo adjunto con números de registro 5600 a 5637. Ejemplares de obras de Martín Sánchez Allú dedicadas a Marcial del Adalid, conservadas en su biblioteca personal:

- *2 Melodías para piano. N.º 1 Égloga, La melancolía; N.º 2 Barcarola, El canto de la sirena.* Por Martín Sánchez Allú. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y nos. de registro 5602 y 5603 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A su amigo M. del Adalid, El autor".
- *El jitano. Serenata española para piano, Op. 11.* Dedicada a la Sta. Fanny de Mora. Por Martín Sánchez Allú. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 5610 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A su mejor amigo Marcial del Adalid, El autor".
- *El peregrino. Invocación para piano, Op. 10*. Dedicada a S. M. Don F. A. M. de Borbón. Rey de España. Por Martín Sánchez Allú. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 5630 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A M. del Adalid, El autor".
- *El sauce. Melancolía para piano N.º 2*. A mi amigo Marcial del Adalid. Por Martín Sánchez Allú. Ejemplar con signatura original E.I.T.II.-N.131 y n.º de registro 5612 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "recuerdo del autor".
- *La esperanza. Nocturno para piano.* Por Martín Sánchez Allú. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 5615 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A su amigo M. del Adalid, El autor".
- *La estrella perdida. Elegía para piano, Op. 23.* Por Martín Sánchez Allú. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 5616 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A su amigo Marcial del Adalid, El autor".

las que Adalid recibió de su amigo salmantino pues, el manuscrito -firmado el 16 de marzo de 1853- iba acompañado de la dedicatoria más afectuosa e íntima: "A mi buen amigo Marcial del Adalid, le dedica el autor este humilde manuscrito como prueba de admiración a su talento y recuerdo de un artista que le comprende".

1.5.3. Juan Ramón y Juan M.ª Guelbenzu, padre e hijo, maestros y consejeros

Sin duda, la amistad más influyente para su obra que Marcial del Adalid entabla en Madrid es la de Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886)[424]. Además de amigo y admirado colega, fue también un referente o figura de autoridad para él, a la que entregó parte de su obra como agasajo, pero también para revisar; de hecho, Marcial del Adalid es el autor de quien más obras hay en el "Legado Guelbenzu", hoy conservado en la BNE[425].

Dada la mentada ausencia de fuentes, es imposible para nosotros saber cuándo se conocieron o cómo y en qué contexto se entabló esa confianza tan estrecha entre ambos; sin

- *N.º 1 La encantadora. Canción sin palabras; N.º 2 La muerte de las flores. Elegía para piano en forma de estudio.* Por Martín Sánchez Allú. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 5621 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A M. del Adalid, El autor".
- *N.º 1 El amor de la sultana. Balada morisca*. Pertenece a: *Segundas melodías árabes, Op. 28*. Por Martín Sánchez Allú. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 5623 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A M. del Adalid, El autor".
- *Un souvenir de bonheur. Romance sans paroles, Op. 32*. Por Martín Sánchez Allú. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 5637 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A su amigo M. del Adalid, El autor".
- *Sonata para piano, Op. 1*. Por Martín Sánchez Allú. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.63 y n.º de registro 5636 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A mi buen amigo Marcial del Adalid, le dedica el autor este humilde manuscrito como prueba de admiración a su talento, recuerdo de un artista que le comprende. M. Schz. Allú".

[424] Juan M.ª Guelbenzu fue un importante músico pamplonés que triunfó en la capital y cuya carrera se desarrolló principalmente ligado a la actividad musical de la corona. Estudió en el extranjero, al menos desde 1839 en París, como alumno de Èmile Prudent (1817-1863) y en un momento en el que la capital francesa era punto de encuentro de los máximos exponentes del romanticismo musical. En 1841, fue nombrado por la Reina María Cristina maestro de piano de la Corte en París, labor que continuaría en la Corte de Madrid a partir de 1844 y en el marco del reinado de Isabel II en España. Una vez asentado de nuevo en su país natal, Guelbenzu ocupó distintos puestos y estuvo involucrado en los principales movimientos de reflexión ideológica sobre estética musical. Fue organista supernumerario y organista primero de la Capilla Real; nombrado por el Rey consorte, Francisco de Asís, músico de la Real Cámara; fundador de la sociedad "Unión Artístico-Musical" y de *La España Musical*, con el propósito de crear una ópera española; fundador de "El Orfeo Español" junto a su padre y también *La Gaceta Musical*, con el fin de solicitar la revisión de los acuerdos del Concordato; formará parte de los reunidos el 9 de septiembre de 1855 para la creación de la ópera nacional; miembro de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos; vinculado también a la actividad zarzuelística iniciada en el Teatro del Circo en los años cincuenta llevada a cabo por la "Sociedad Lírico-Española"; fundador de la Sociedad de Cuartetos en Madrid junto a Jesús de Monasterio; y académico de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes en 1873. A destacar también su labor concertística en la capital, donde compartió escenario con figuras internacionales de gran prestigio, como Liszt en 1844 y Glinka entre 1845 y 1847. García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical»; M.ª Eva García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu Fernández (1819-1886): Breve estudio biográfico y analítico de su obra musical», en *El piano en España entre 1830 y 1920* (Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2015), 484; Gemma M.ª Salas Villar, «Guelbenzu Fernández, Juan María», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 15-17; Paulo Selvi, «La influencia de Liszt en el panorama musical hispano a raíz de su estancia en la Península Ibérica», 139-42.

[425] García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», 155 y 915-44.

embargo, sin duda alguna se puede afirmar que en torno al comienzo de esa década de los cincuenta al menos un primer contacto ya existía, pues como se ha dicho anteriormente, Adalid le dedica oficialmente su elegía *El último adiós,* publicada en el *Pasatiempo Musical* del segundo semestre de 1850. Ésta no será la única obra: pocos años después, entre 1858 y 1860, Casimiro Martín y Martín Salazar publican en la capital *Souvenirs d'un momento de folie. Love's tales. 3 Pensées pour piano, Op. 45*[426], constituida por piezas tipo romanzas o nocturnos de estilo romántico. Y, como se verá, hacia finales de la década siguiente y especialmente coincidiendo con la estancia que Adalid realiza en París entre 1869 y 1870, éste dedicará más obras a su amigo.

Son muchas las obras propias que Adalid envió a Guelbenzu y que forman parte de su biblioteca: los manuscritos de las melodías para canto y piano *Amour, Berceuse, La Source, Les primesaults, L'heure du mystère, Mignone, Pensée des morts, El pescador, Guitarre, Lágrimas fecundas, Oh! Quand je dors y Rapelle-toi*; seis melodías de *Cantares viejos y nuevos de Galicia*; la romanza *Bluette*; el manuscrito de la pieza para piano sin título encabezada como "Panfare"; la *particella* de violín del *Cuarteto de cuerda, Op. 16*; *Proyecto de un Gran Trío para piano, violín y violonchelo, Op. 36;* la *Sonata para piano y violín;* la *Sonatina para piano a cuatro manos*, también en su edición francesa *Sonata pour le piano à quatre mains;* el motete *Tantum Ergo;* e *Yrurac Bat;y* y el *Valse Brillante pour Piano, Op. 12;* y por otra las ediciones de las *3 Bagatelas, Op. 26;* el *3ème Valse Brillante, Op. 22;* los *4 Scherzos para piano, Op. 24;* el *Ave María para mezzosoprano con acompañamiento de piano u órgano; El lamento. Balada para piano, Op. 9; El último adiós, Op. 10; Galicia. Marcha triunfal; Gratitud. Nocturno para piano, Op. 47; Hermann. Polka para piano; Heures de loisir. 8 Valses à caprice pour le piano, Op. 32; Improvisación fantástica para piano, Op. 17; Los toques de la oración, Op. 5; Minueto y Trío para piano, N.º 11; Scena cantante para piano y violín; Terpsícore. Polka para piano, Op. 6; Un recuerdo, Op. 14; Una noche de estío a la orilla del mar, Op. 16; 3 marches pour le piano à quatre mains;* los cuatro cuadernos de *6 Romances sans paroles pour piano;* y el *Andantino, Minuetto y Trío pour le piano à quatre mains.*

En ellas encontramos dedicatorias manuscritas que manifiestan un gran afecto, admiración y respeto, así como también se puede observar una evolución en el trato personal entre ambos. Ejemplares de partituras como *El lamento, Op. 9,* la *Improvisación fantástica* o *Los toques de la oración, Op. 5*, que presentan una seria anotación manuscrita "A J. M. Guelbenzu. El autor", hacen contrapunto con dedicatorias afectuosas o incluso jocosas e irónicas de obras compuestas y enviadas hacia los años sesenta y setenta: véase por ejemplo el manuscrito sin título encabezado como "Panfare" que indica "Escrita por un piazo de bárbaro"[427]; *Les primesaults*, acompañada de la nota "Para muestra un botón, pero por ser para Juan van 3. Marcial"; las *3 Bagatelas caprichosas, Op. 26*, llevan la dedicatoria en tono de broma "A Juanito. Marcialito"; el *3ème Vals brillante, Op. 22* presenta una nota de halago más larga, "A J. M. Guelbenzu. Pianista de carrera, 1er organista de la Capilla, etc., etc., su amigo Adalid, aspirante composición, propietario, labrador, etc., etc., etc."; *Heures de loisir, Op. 32*, que presenta el texto "A la muy dudosa amistad de J. Guelbenzu, su verdadero y constante amigo. El autor"; o el Proyecto de un *Gran Trío para Piano, Violín y Violonchelo, Op. 36*, firmado "por M. del Adalid, o lo que es lo mismo, Perico de los Palotes". Especial mención merece un legajo que contiene seis melodías para canto y piano (*La source, Berceuse, Les primesaults, L'heure du*

[426] *Souvenirs d'un momento de folie. Love's tales. 3 Pensées pour piano, Op. 45.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.11.

[427] Manuscrito de pieza para piano sin título, encabezada como "Panfare" [BNE, (M.GUELBENZU/1476)].

mystère, *Mignone* y *Pensée des morts*), que lleva la nota de agradecimiento expreso de Marcial del Adalid hacia Guelbenzu por sus correcciones:

> "Mi escrito así lo debo, después de Dios, a mi amigo Guelbenzu, a sus consejos y hasta sus bufidos de cuando en cuando, por eso este pobre Brigadier guarda en su pecho un fervor inagotable de cariño y agradecimiento que llevará sin duda, y a fuerza de las [¿vivencias?] de este mundo hasta la tumba, y aún más allá si como toda alma cristiana debe creer hay algo mejor para los justos y los arrepentidos. Ya te dije que la colección cuenta ya sus 36 [¿melodías?], todos o casi todos a igual altura y como mi fortuna no me permite ya el lujo de hacer público por cuenta propia, creo que vale la pena en pensar en otro [¿modo?], si como creo será un pequeño monumento que deje a mi patria"[428].

Recíprocamente, Juan M.ª Guelbenzu dedicó obras a su amigo Marcial del Adalid, tanto oficialmente en las obras publicadas, como a título particular, de forma manuscrita, en los ejemplares que le hizo llegar y que este último incorporó a su biblioteca personal. Por ejemplo, en *Recuerdo Vascongado*, firmado como "A M. del Adalid" por el autor; las *3 Melodías para piano* van acompañadas de la nota "A Don Marcial del Adalid, en prueba de [¿amistad?]"; relación reiterada en el ejemplar de *Guipúzcoa* con la frase "A Marcial del Adalid, su amigo tardío pero cierto, Juan"; su *Lied y Nocturno para piano* mediante la dedicatoria "A su amigo M. del Adalid, el autor"; o su *Vals melódico para piano*, firmado con "A mi queridísimo amigo y compañero del hotel de la Michodière, recuerdo y prueba de imperecedero cariño, Juanito". Incluso el trato estrecho llega a extenderse a la esposa de Adalid, Fanny Garrido, a quien Guelbenzu dedica oficialmente su *Barcarolle*, acompañada de la nota de cariño "En prueba de buen recuerdo y leal amistad, Juanito", y la habanera *Mamita*, dedicada posiblemente también a ella durante la estancia de ambos en París, con la frase "A mi compañera [¿?], El autor. París, 27 de marzo de 1869". Y también una obra de dedicatoria conjunta para el matrimonio: su *Salve*, acompañada de la nota "Recuerdo a sus amigos de la [¿?], Juanito"[429]. A mayores de

[428] Manuscrito de 6 melodías para canto y piano de Marcial del Adalid custodiado como parte del "Legado Guelbenzu" [BNE, (M.GUELBENZU/1477)].

[429] Ejemplares de obras de Juan M.ª Guelbenzu dedicadas a Marcial del Adalid, conservadas en su biblioteca personal:

- *3 Melodías (romances sans paroles) para piano. N.º 1 [Sol Mayor]. N.º 2 [Fa Mayor]. N.º 3 [Si Mayor].* Por J. M. Guelbenzu. Ejemplar con signatura original E.I.T.II.-N.124 y nos. de registro 2608 a 2610 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A Don Marcial del Adalid, en prueba de [¿amistad?]".
- *Barcarolle.* A Madame F. G: del Adalid. Por J. M. Guelbenzu. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.63 y n.º de registro 2614de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "En prueba de buen recuerdo y leal amistad, Juanito".
- *Guipúzcoa. Dos Zortzicos para piano. N.º 1 [La menor]. N.º 2 [Fa Mayor].* Por J. M. Guelbenzu. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y nos. de registro 2618 y 2619 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A Marcial del Adalid, su amigo tardío pero cierto, Juan".
- *Lied y Nocturno para piano*. A S. M. el Rey. Por J. M. Guelbenzu. Ejemplar con signatura original E.I.T.II.-N.131 y n.º de registro 2620 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A su amigo M. del Adalid, el autor".
- *Recuerdo Vascongado para piano.* Por J. M. Guelbenzu. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 2623 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A M. del Adalid".
- *Mamita. Danse Havanaise (Habanera).* A Madame Ange Chabrier. Por J. M. Guelbenzu. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 2621 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A mi compañera [¿?], El autor. París, 27 de marzo de 1869".
- *Vals melódico para piano*. A mi hija. Por J. M. Guelbenzu. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 2631 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A mi

éstas, la biblioteca de Adalid también conserva ejemplares de una colección de tres obras para piano (*N.º 1 Romance sans paroles, N.º 2 Canción Rusa y N.º 3 Souvenir*); las tres melodías *La novicia, Pesar de amor y Una flor*; su *Canción española*; *Chacha mía*; *Fenicia*; o la *Marcha Real nuevamente armonizada por J. M. G.*

La amistad, respeto y admiración de Marcial del Adalid a Juan M.ª Guelbenzu se extiende también al padre de éste, José Ramón Guelbenzu Echeverría (1785-1855)[430], e incluso con anterioridad, pues tal y como se hace constar en la dedicatoria oficial de los *4 Scherzi para piano, Op. 24* -comercializada en 1854 bajo el sello de M. Salazar-, a este músico pamplonés le entregó sus primeras composiciones:

> "Al Sr. Don José Guelbenzu. Recordando la bondadosa solicitud con que V. se ha servido acoger mis primeras producciones musicales, he creído que aceptaríais gustoso la dedicatoria de esta obrita como prueba, aunque débil, de mi agradecimiento"[431].

1.5.4. Emilio Arrieta, José Inzenga, Hilarión Eslava y Jesús de Monasterio: influencias de reconocido prestigio internacional

De esta obra, *4 Scherzi para piano, Op. 24*, se publicó con motivo de su comercialización el 18 de junio de 1854 en un periódico de la capital una crítica que pasaría a la historia, no solo por su tono de halago y favorable, sino por el prestigio del crítico, Emilio Arrieta Corera (1821-1884)[432], quien luego se volvería gran amigo de Adalid:

---

queridísimo amigo y compañero del hotel de la Michodière, recuerdo y prueba de imperecedero cariño, Juanito".

- *Salve*. Por J. M. Guelbenzu. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.63 y n.º de registro 2628 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "Recuerdo a sus amigos de la [¿?]. Juanito".

[430] José Ramón Guelbenzu Echeverría (1785-1855) fue también un músico pamplonés. Fue un reconocido organista de prestigio en Navarra y con reputada fama como profesor de piano, armonía y composición, estando entre sus más célebres alumnos el editor Antonio Romero y Andía y el compositor Joaquín Gaztambide. Como teórico, destaca su traducción del *Tratado de los acordes y modo de acompañar el bajo numerado* de Alexis Adelaide Gabriel Garaudé (1779-1852) y también escribió él mismo el *Tratado de la teoría práctica de la armonía*, pero éste quedó inédito debido a su fallecimiento en 1855. Participó además en la sociedad "El Orfeo Español" y desarrolló actividad docente en Madrid y gracias a la vinculación de su hijo Juan M.ª Guelbenzu con la corte pudo desarrollar vínculos con Barbieri, Inzenga, Mendizábal o Allú, entre otros. García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», 169-216; Ramón Sobrino Sánchez, «Guelbenzu, José», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 15.

[431] *4 Scherzi para piano, Op. 24*. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.07.

[432] Juan Pascual Antonio Emilio Arrieta Corera (1821-1894) fue otro de los más importantes músicos del circuito madrileño del siglo XIX, maestro de otros grandes como Tomás Bretón o Ruperto Chapí. Formado primero en el Conservatorio de Madrid, viajó a Italia donde estudió con el maestro Perrelli de forma particular y también en el Conservatorio de Milán bajo la tutela de Nicola Vaccai. En 1845 se estrena su primera ópera, *Ildegonda*, compuesta en colaboración con el libretista Temistocle Solera, con la que ganó el premio de composición de la Scala de Milán. Al año siguiente regresa a Madrid, donde se asienta como director de la orquesta del Teatro del Circo; poco después conocería en un evento de palacio a la Reina Isabel II, quien lo nombraría al cabo de los años compositor de la corte. En 1853 estrenó su primera zarzuela, *El dominó azul*, género del que se enamoraría y al que llegaría a aportar más de cincuenta títulos. En 1857 fue nombrado profesor de composición de la Escuela Nacional de Música de Madrid y después director, como sucesor de Hilarión Eslava. María Encina Cortizo Rodríguez, «Emilio Arrieta, operista frustado: "Ildegonda y La conquista de Granada"», *Revista de musicología* 20, n.º 1 (1997): 479-504; María Encina Cortizo Rodríguez, *Emilio Arrieta: de la ópera a la zarzuela* (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998); María Encina Cortizo Rodríguez, «Arrieta Corera, Emilio», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 744-57.

> "Nosotros que no conocemos personalmente al señor Adalid y que solo sabemos de fe a que es todo un pianista, elegante y correcto, que se ha educado, según tenemos entendido al lado de un Moscheles nada menos, vamos brevemente a emitir un juicio sobre unos *Scherzi* suyos dedicados al señor don José Guelbenzu, y publicados últimamente en el gran almacén de música y pianos de M. Salazar, calle de Esparteros, núm. 3.
> Los cuatro *scherzi* de que consta la publicación demuestran claramente la educación esmerada de su autor y lo mucho que ha estudiado los clásicos. Las ideas del señor Adalid se distinguen principalmente por una sencillez elegante llena de severidad, que es el sello peculiar de los autores alemanes. El sistema de modular y armonizar que adopta en todas sus obras es rico y variado, aunque algunas veces podría tacharse de oscuro y algo escolástico. El plan de las piezas en general es magistral y de proporciones convenientes. El señor Adalid tiene una facilidad extraordinaria y un gusto delicadísimo para adornar sus composiciones con detalles preciosísimos que a veces suelen superar en bondad e interés a la idea principal.
> Los cuatro *Scherzi* dedicados al señor Guelbenzu, que muy pronto correrán por los salones de la buena sociedad y serán buscados con avidez por las personas de buen gusto, son cuatro joyitas diferentes entre sí en cuanto al género y sumamente iguales en mérito. Nosotros preferimos sin titubear... todos ellos; y apostamos dos contra cinco a que la mayoría de los que los toquen o escuchen opinarán como nosotros.
> Cuando el señor Adalid publique otras obras de mayor importancia que tiene ya compuestas, tendremos el gusto de ocuparnos de ellas con más detención de lo que hoy hemos hecho con sus lindos *Scherzi*, por los cuales le damos nuestro cordial parabién"[433].

Esta crítica de Emilio Arrieta sería de las primeras en ver la luz con halagos hacia la completa formación musical de Adalid y en la que se especifica expresamente su conocimiento del estilo clásico y gusto sencillo y claro. Como dice el autor, en ese momento todavía no se conocían personalmente, pero con el tiempo, se fragua una amistad que tendrá su reflejo también en la obra de Marcial del Adalid: a él compone y dedica oficialmente a mediados de los cincuenta sus *3 Bagatelas caprichosas para piano, Op. 26,* editadas en el sello de Casimiro Martín entre junio de 1858 y febrero de 1860.

Asimismo, la biblioteca personal de Marcial del Adalid deja testimonio de una relación profesional entre músicos que con el tiempo y desde la admiración se torna en amistad. Arrieta hizo llegar a Adalid un ejemplar encuadernado de *Ildegonda* a través de Juan M.ª Guelbenzu -en el volumen figura el texto manuscrito "A D. Marcial del Adalid en nombre del autor. Su amigo, J. Guelbenzu"-. Con el tiempo llegarían también a engrosar la biblioteca de Lóngora las zarzuelas *El dominó azul* y *El grumete*, esta vez enviadas directamente por el propio Arrieta desde Madrid, el 19 de noviembre de 1853 -con las palabras "Al Ilmo. Dn. Marcial del Adalid, de su amigo, el autor"- y también la zarzuela *Azon Visconti*, aunque desconocemos cuándo se incorporó esta obra a la colección por no contener dedicatoria alguna[434].

[433] Emilio Arrieta Corera, «[Los cuatro scherzi de Marcial del Adalid]», *La Nación. Periódico Progresista Constitucional*, 18 de junio de 1854, sec. Revista Musical, 1.

[434] Ejemplares de obras de Emilio Arrieta dedicadas a Marcial del Adalid, conservadas en su biblioteca personal:

- *El dominó azul.* Zarzuela en tres actos de Emilio Arrieta. Reducción por Justo Moré. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 534 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "Al Imo. Dn. Marcial del Adalid, de su amigo. El autor", firmada en Madrid, a 19 de noviembre de 1853.
- *El Grumete.* Zarzuela en un acto. Letra de Antonio García Gutiérrez. Música de Emilio Arrieta. Reducción por Justo Moré. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.63 y n.º de registro 535 de la Biblioteca de Música del

La presencia de Arrieta en la biblioteca de Adalid también está presente en cierto modo a través de las obras de sus dos maestros, Vaccai y Perreli. Marcial del Adalid dispone entre su repertorio de cuatro obras de Genaro Perrelli (1835-1871): *Contradanse du XVIIIme Siècle. La Bizarre pour Piano. Op. 40; Jour de Printemps. Rêverie pour Piano. Op. 37; Palerme. Impromptu Caractéristique pour le Piano. Op. 42*; y *Rondo Fantastique pour Piano. Op. 35*, presentando estas tres últimas la dedicatoria manuscrita "A Monsieur M. del Adalid, hommage de l'auteur, G. Perrelli"[435]. En lo que respecta a Nicola Vaccai (1759-1848), son cinco las obras que forman parte de la biblioteca musical de Adalid, aunque en este caso ninguna presenta dedicatoria personalizada manuscrita, sino que fueron adquiridas por sus antecesores y encuadernadas en la imprenta Arza de A Coruña en 1827: *Come Qual Ceno (Scena)* de la ópera *Pietro il grande*; *Si eh'io t'amo* de la ópera *Villanella Feudataria*; *Deh lascia ch'io respiri* de la ópera *Zadig e Astartea; y* la canzonetta *E vezzosa si la rosa* y la romanza *Ah! Se tu dormi*, como parte de la colección *Échos d'Italie*[436].

Otra amistad importante adquirida en el contexto del circuito madrileño fue la del compositor y folklorista José Inzenga[437]; trato que duró durante décadas y en el que se compartió

Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria en portada manuscrita: "Al Sr. Dn. Marcial del Adalid, de su amigo, El autor. Madrid 19 de noviembre de 1853".

- *Ildegonda*. Melodrama serio en dos actos del Sor. Temistocle Solera. Música por Emilio Arrieta. Dedicado a Isabel II. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.60 y nos. de registro 537 y 538 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A D. Marcial del Adalid en nombre del autor. Su amigo, J. Guelbenzu".

- [435] Ejemplares de obras de Genaro Perrelli dedicadas a Marcial del Adalid, conservadas en su biblioteca personal:

- *Jour de Printemps. Rêverie pour Piano. Op. 37*. A Madame Léopold van Gaver. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 4678 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A Monsieur M. del Adalid, hommage de l'auteur, G. Perrelli".

- *Palerme. Impromptu Caractéristique pour le Piano. Op. 42*. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 4679 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A Monsieur M. del Adalid, hommage de l'auteur, G. Perrelli".

- *Rondo Fantastique pour Piano. Op. 35*. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 4680 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A Monsieur M. del Adalid, hommage de l'auteur, G. Perrelli".

[436] Obras de Nicola Vaccai presentes en la Biblioteca de Música del Fondo Adalid con signaturas: E.I.T.I.-N.14, E.I.T.I.-N.15, E.I.T.III.-N.141, E.I.T.III.-N.142 y E.I.T.III.-N.143.

[437] José Inzenga y Castellanos (1828-1891) fue un compositor madrileño, hijo de Felisa Castellanos y Ángel Inzenga, maestro de canto. Comenzó sus estudios musicales con su propio padre y fueron continuados en el Conservatorio de Madrid, donde recibió clases de solfeo con Lorenzo Zamora, de piano con Pedro Albéniz y de armonía y composición con Antonio Bordalonga; en este periodo colaboró con el Liceo Artístico y Literario de la capital. En 1842 viajó a París gracias a la protección del Duque de Osuna, Mariano Téllez Girón; en la capital francesa recibió instrucción de Caraffa, Elwart y Auber en el *Conservatoire Royal de Musique et de Déclamation*, estudios que culminaría en 1846 con la obtención de dos medallas de plata en los concursos de piano y armonía de dicho centro. En 1847, también en París, fue sustituto de Vauthort como acompañante y maestro de coros de Teatro de la Ópera Cómica. En 1848 regresa a España, asentándose en la capital y vinculando su actividad a las principales instituciones artísticas del momento: Secretario del Teatro Lírico, formó parte de los fundadores de la Sociedad del Teatro del Circo de Madrid, entabló colaboraciones con el Orfeo Español, con la Sociedad Artística-Musical de Socorros Mutuos, con el Teatro de la Zarzuela y con el Ateneo Científico y Literario. Paralelamente, en 1858 José Inzenga se convierte en profesor del Real Conservatorio de Música y Declamación como profesor supernumerario /y numerario desde 1860). El Ministerio le encarga en 1858 un proyecto para el estudio y recopilación de cantos y bailes del país (labor como folklorista que el autor ya había iniciado hacia 1850), que culminaría con la publicación de sus dos cancioneros *Ecos de España* en 1873 y *Cantos y bailes populares de España* en 1888. En 1873 fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Juan Pablo Fernández González, «El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1833-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española.» (Universidad de Granada., 2005), 184 y 173; Inmaculada

la inquietud común por el folklore autóctono, como así demuestra la publicación de *Cantos y bailes populares de España*, en la que Adalid colaboraría, tal y como agradece el autor en el prólogo [438].

En 1856 se publican como coleccionables por partes en la *Gaceta Musical de Madrid* dos nuevas obras de Marcial del Adalid: una pieza breve en tonalidad de Re Mayor bajo el título *Minueto y Trío* (que volvería a ser reeditada por Antonio Romero en la década de los sesenta) y el *Vals a capricho para piano (n.º 11)*, en La b Mayor[439], dedicado a José Inzenga. La *Gaceta Musical de Madrid* fue una revista elaborada por los artistas vinculados a la sociedad "Orfeo Español" que estuvo en el mercado entre los años 1855 y 1856, con pretensiones adoctrinantes, más que con fines didácticos. Impresa por Antonio Andrés Babi, fue fundada y dirigida por Hilarión Eslava[440] y entre cuyos redactores se encontraron Antonio Romero, Francisco de Asís Gil, Mariano Soriano Fuertes, Miguel Agustín Príncipe y el mismo José Inzenga. Cada número solía constar de ocho páginas en las que se presentaba un artículo extenso de carácter doctrinal o histórico sobre música; crónicas y críticas de la actividad musical vigente (ya fuera en la capital o en provincias respectivamente) y la agenda de las principales ciudades de provincias y también de las europeas; una sección biográfica; y la última plana reservada para anuncios comerciales, generalmente de música o de instrumentos musicales. Acompañaba la publicación un conjunto de cuatro láminas al mes con partituras, generalmente de canto y piano, piano solo y música religiosa. De tirada semanal, se publicaron un total de 48 números en el año de 1855 y 52 números en el 1856 - comienzan a circular los suplementos el 4 de febrero de 1855, cada domingo de mes, hasta el 28 de diciembre de 1856- y finalmente fue absorbida por *La zarzuela* (1856-1857) debido a los problemas de financiación[441]. No es de extrañar que la *Gaceta Musical de Madrid* publique el *Vals a capricho para piano* que Adalid dedica a José Inzenga, pues este último fue redactor de la misma.

Una vez más, la amistad entre ambos queda patente además a través de la biblioteca de música de Lóngora: en ella encontramos varias obras compuestas por J. Inzenga: la melodía para canto y piano *Bajo los sauces*, con poesía de Antonio Arnao; el *Estudio para piano N.º 3*, dedicado a Sofía Vela, esposa del anterior, y con la especial dedicatoria manuscrita en portada

Matía Polo, *José Inzenga: la diversidad de acción de un músico español del siglo XIX (1828-1891)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2010); Inmaculada Matía Polo, «De las danzas de salón al Romanticismo de Chopin: la música para piano de José Inzenga (1828-1891)», en *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz : Actas del Symposium FIMTE 2008* (Asociación Cultural LEAL, 2010), 41-52; Inmaculada Matía Polo, «El magisterio de José Inzenga en el Conservatorio de Madrid (1857-1891)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 17 (2009): 79-100; Inmaculada Matía Polo, «La música popular como base para la construcción de una ópera española: los cancioneros de José Inzenga (1828-1891)», *Musiker. Cuadernos de Música*, n.º 17 (2010): 421-46; Ramón Sobrino Sánchez, «Inzenga Castellanos, José», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 441-50.

[438] José Inzenga y Castellanos, *Cantos y bailes populares de España. Galicia* (Madrid: A. Romero (Imp. de José M. Ducazcal), 1888), XXII.

[439] *Minueto y Trío.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.21; *Vals a capricho para piano (n.º 11).* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.22. «[Distribución de la primera sección de la obra "Minueto y Trio" de Marcial del Adalid a los suscriptores de la sección de música]», *Gaceta Musical de Madrid*, 2 de noviembre de 1856, sec. Advertencia, 1; «[Distribución de la segunda sección de la obra "Minueto y Trio" y un vals de Marcial del Adalid a los suscriptores de la sección de música]», *Gaceta Musical de Madrid*, 30 de noviembre de 1856, sec. Advertencia, 1.

[440] Fernando Domingo López, *El indicador de Madrid para el año 1858, o sea Indice General de los principales habitantes, con las señas de sus habitaciones, así como de los contribuyentes y oficinas públicas y particulares, con un breve resumen de noticias de esta capital* (Madrid: Imprenta Nacional, 1857), 226.

[441] María de los Ángeles Pidal Fernández, «Breve reflexión sobre la "Gaceta Musical de Madrid", un modelo de crítica musical en el siglo XIX», en *Miscel·lània Oriol Martorell* (Universitat de Barcelona, 1998), 359-78.

"al distinguido artista y apreciable amigo, D. Marcial del Adalid"; su *Marcha* presentada al certamen de 1870 en procura de un himno nacional sustituto de la *Marcha Real*; y *Pequeño estudio para piano, N.º 4* y *Resignation. Pensée pour le piano*, ambas dedicadas oficialmente a su amigo gallego[442]. Además, el contacto entre ambos perduraría en el tiempo, como así haría constar el mismo Inzenga con motivo de la publicación de *Cantos y Bailes populares de España*, a la que Adalid daría soporte, como tantos otros músicos españoles que colaboraron con su autor[443].

Y a colación de la revista citada -*Gaceta Musical de Madrid*-, Marcial del Adalid también mostraría sus respetos a su fundador, Hilarión Eslava[444]. A él dedica el tema con variaciones para piano solo en Si b Mayor, *Andantino Scherzoso con variaciones a la antigua usanza*[445], también comercializado bajo el sello de M. Salazar. Igual que en casos anteriores, Marcial del Adalid dispuso de algunas obras del maestro Eslava en su biblioteca -concretamente los *Tres motetes compuestos al Santísimo* y *A la amistad. Un pensamiento para piano*[446].

Otro de los más importantes e influyentes contactos que Marcial del Adalid establecería en la capital fue el violinista Jesús de Monasterio y Agüeros (1836-1903)[447]. Fue precisamente en

[442] Ejemplares de obras de José Inzenga dedicadas a Marcial del Adalid, conservadas en su biblioteca personal:
- *Estudio para piano N.º 3*. A la Sta. D.ª Sofía Vela de Aguirre. Por José Inzenga. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.67 y n.º de registro 3320 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "Al distinguido artista y apreciable amigo D. Marcial del Adalid, El Autor".
- *Pequeño estudio para piano N.º 4.* Al Sr. Marcial del Adalid. Por José Inzenga. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.67 y n.º de registro 3322 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG.
- *Resignation. Pensée pour le piano*. A Marcial del Adalid. Por José Inzenga. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.63 y n.º de registro 3323 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG.

[443] Inzenga y Castellanos, *Cantos y bailes populares de España. Galicia*, XXII.

[444] Miguel Hilarión Eslava Elizondo (1807-1878) fue sacerdote, musicólogo y pedagogo. Comenzó sus estudios en el Coro de Infantes de la Catedral de Pamplona, bajo la instrucción de su director, Mateo Jiménez, al mismo tiempo que estudió órgano, piano y violín. Con 17 años fue nombrado violinista de la Capilla de la Catedral y simultáneamente cursó estudios de Humanidades en el seminario. En 1827 se formó durante unos meses en Calahorra con Francisco Secanilla y en marzo de 1828 se presentó al puesto de maestro de capilla de la Catedral de El Burgo de Osma, en la que también se ordenaría como diácono. Poco después, se presentó a la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Sevilla, quedando en segundo puesto, y cargo que ocuparía oficialmente en 1832 y al año siguiente se ordenaría sacerdote. En 1844 ganó la plaza de maestro de la Capilla Real de Madrid, destino definitivo que ocuparía hasta su muerte. Durante sus años madrileños, Eslava se relacionó también con las principales instituciones musicales de la capital. A destacar que el 3 de marzo de 1852 se constituye en Madrid la Asociación de la "Lira Sacro-Hispana" y fruto de todo su trabajo en ella sería la publicación de su monografía de música religiosa del mismo nombre, una de sus obras maestras. Dos años después, en 1854, fue nombrado profesor del Conservatorio de Música -en el que llegaría a ser director de la sección de música en 1866- e Inspector de Enseñanzas. Fueron de entre sus discípulos músicos destacados Gaztambide, Fernández Caballero, Aranguren, Peña y Goñi, Guelbenzu, P. Hernández, Esperanza y Sola y Zubiaurre, entre muchos otros. Leocadio Hernández Ascunce, «Estudio bio-bibliográfico de D. Hilarión Eslava», *Príncipe de Viana* 39, n.º 150 (1978): 111-202; Karmele Saint Martin, *Don Hilarión Eslava* (Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 1973); José Luis Ansorena Miranda, «Eslava Elizondo, Miguel Hilarión», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 748-59.

[445] *Andantino Scherzoso con variaciones a la antigua usanza*. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.14.

[446] Obras pertenecientes a la Biblioteca de Música del Fondo Adalid, con entrada en catálogo adjunto: *Tres motetes compuestos al Santísimo* (Nos. de registro 2375 a 2377) y *A la amistad. Un pensamiento para piano* (n.º de registro 2374).

[447] Jesús de Monasterio y Agüeros (1836-1903), músico cántabro, se inició en la música por voluntad y aliento de su padre. Tras un periodo de formación inicial muy breve en su ciudad natal y con profesores de Palencia y Valladolid, se traslada a Madrid para continuar sus estudios, donde logra el apoyo del Regente Espartero, recibe clases del maestro de la Real Capilla José Isidoro Vega e ingresa como estudiante del Conservatorio de Música de Madrid. Lamentablemente, sus estudios en la capital se vieron abruptamente interrumpidos a causa del repentino

este entorno madrileño de gran ebullición artística donde se consolidó la relación entre Jesús de Monasterio y Juan M.ª Guelbenzu[448] y, gracias a la mediación de este último, Adalid pudo conocer al violinista en persona:

> "Mi querido amigo:
> Con mucho sentimiento mío no puedo encargarme de la lección de la Sra. Baronesa de Ortega (…). Mi amigo Adalid tiene muchos deseos de oír a usted y agradecería a usted mucho si pudiera usted hacer que tuviéramos una pequeña reunión el jueves, después que salga usted de clase. Espero me dirá usted la hora exacta para que pueda avisar a Casella.
> Suyo afectísimo amigo,
> J. M. Guelbenzu"[449].

La carta anterior, sin fecha, es enviada por Juan M.ª Guelbenzu a Jesús Monasterio, a petición de Marcial del Adalid. J. A. Ribó, en su estudio del legado epistolar de Monasterio, ubica esta nota entre otras dos, una de 1863 y otra de 1867. Nada sabemos de este encuentro entre Guelbenzu, Monasterio y Adalid, o incluso si fue el primer contacto entre estos dos últimos, pues no hemos podido localizar testimonio alguno, pero, sin embargo, creemos que podría haber tenido lugar incluso antes de esos años, pues Marcial del Adalid dedica "al simpático y distinguido violinista Jesús de Monasterio" en calidad de "amigo y admirador" su *Scena cantante para piano y violín*[450], publicada por Martín Salazar, entre 1858 y 1860. Dado este marco cronológico y el tono de cercanía de la dedicatoria, es posible que ambos músicos se conociesen previamente a la publicación de la obra; asimismo, la alusión de Guelbenzu a la labor docente de Monasterio en su nota quizá podría encuadrarse en su actividad en el Conservatorio de Madrid desde 1857 como profesor de violín. Además, Guelbenzu indica en

fallecimiento de su padre, en 1845. Poco después sería apoyado por Basilio Montoya en calidad de tutor y mecenas, quien consiguió su ingreso en el Conservatorio de Música de Bruselas, donde se convertiría en discípulo de violín de Charles Bériot, alumno de armonía de Lemmens y de contrapunto de François Joseph Fétis y donde se establece como protegido de Françoise Auguste Gevaert. Una vez concluidos sus estudios con el Premio de Honor de Violín del conservatorio, regresa a España en 1853 y al año siguiente es nombrado violinista de la Real Capilla. Tras una gran gira internacional de conciertos entre 1854 y 1856, regresa de nuevo a España y, en 1857, se confirma su plaza como profesor de violín del Conservatorio. Entre 1861 y 1862, protagoniza una segunda gira internacional, tras la cual regresa de nuevo a Madrid, donde se establecerá definitivamente, previa renuncia a diversas ofertas laborales internacionales -entre ellas la de profesor del Conservatorio de Bruselas, como sustituto de su maestro Bériot-. Como tantos otros músicos españoles del momento, Monasterio estuvo vinculado a distintas instituciones y sociedades a favor del desarrollo de la música, moviéndose en los mismos círculos que Arrieta, Barbieri, Hernando, Inzenga, Mendizábal, Miró, Castellanos, etc. José Subirá, «Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº 35, 2º semestre (1972): 11-43; María Mónica García Velasco, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico» (Oviedo, Universidad de Oviedo, 2003), 91-173; Mónica Velasco García, «Monasterio y Agüeros, Jesús de», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2000), 644-76.

[448] Para M. García Velasco, el origen de la relación entre Juan M.ª Guelbenzu y Jesús de Monasterio se entabla en el contexto madrileño de finales de 1850 y comienzos de los sesenta, concretamente vinculado a las sesiones camerísticas que Guelbenzu organizaba en su domicilio; sin embargo, E. García Fernández afirma que el origen de la relación entre ambos se remonta al año de 1853, momento en Monasterio aún niño, recién llegado a Bruselas, es presentado en Sociedad por Guelbenzu. García Velasco, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico», 39; García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», 158.

[449] La carta alude a Casella; posiblemente Joaquín Casella, violonchelista del Teatro Real. Jesús A. Ribó, «El archivo epistolar de don Jesús de Monasterio», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 5 (1955): 126-27; García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», 1413 y 516.

[450] *Scena cantante para piano y violín*. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.221.1.

su nota que avisará también para el encuentro a Casella, violonchelista que Monasterio también conocía personalmente y con el que incluso llegó a tocar en concierto en varias ocasiones, precisamente ese año de 1857 y en el contexto de su nombramiento como profesor del centro y su reciente implicación en la vida artística de la capital[451].

1.5.5. Otras obras de la década de los cincuenta: música para piano y repertorio vocal para los salones. Inspiración entre Madrid y A Coruña

A mayores del repertorio citado anteriormente, Marcial del Adalid compone otras tantas obras a lo largo de la década de los cincuenta que desvelan a través de sus firmas las intermitentes y alternas estancias entre la capital y su tierra natal y también se hacen públicas otras personalidades que integraron su círculo social a través de las dedicatorias.

Una de las primeras obras atribuibles a este periodo es *Terpsícore, Op. 6*[452]. Marcial del Adalid y su primo Marcial de Torres Adalid tuvieron a lo largo de su vida y desde la infancia una relación muy estrecha. Tal es así, que éste dedicó su única obra publicada, *Seven Waltzes for the Piano Forte, Op. 1* (en 1836), al anterior. De forma recíproca, Marcial del Adalid dedica pocos años después *Terpsícore*, una polca en Mi Mayor para piano solo, a Josefa Krus y Pacheco, esposa de su primo; estimamos que dicha obra fue publicada entre 1844 y 1850, fechas del enlace matrimonial y el momento en que comienzan a salir al mercado obras de Adalid publicadas bajo sellos editoriales españoles de la capital.

En estos años también compone su *Improvisación fantástica para piano, Op. 17*[453], hacia 1849-50. En tonalidad de Sol b Mayor, esta pieza es un homenaje expreso que Adalid hace al compositor Frédéric Chopin ante su reciente fallecimiento y que edita en Madrid en 1852, bajo la casa editorial de Casimiro Martín. La buena acogida pública de esta obra hizo que fuese reeditada, también en Madrid, en 1872, esta vez en la editorial de Antonio Romero.

Fue también en el contexto musical madrileño y gracias especialmente a la moda del piano como instrumento doméstico y al auge de la prensa musical, que la labor docente y compositiva de Marcial del Adalid traspasó las fronteras provinciales. Así, en 1849 algunas de sus más conocidas obras para piano –en mi opinión, de cuidado criterio pedagógico- llegaron a todo el país a través del coleccionable *Pasatiempo Musical*, dándole un lugar entre los más reconocidos maestros de piano nacionales e internacionales del momento: Allú, Guelbenzu, Gabaldá, Inzenga, Mendizábal, Adam, Kontski, Herz, etcétera[454].

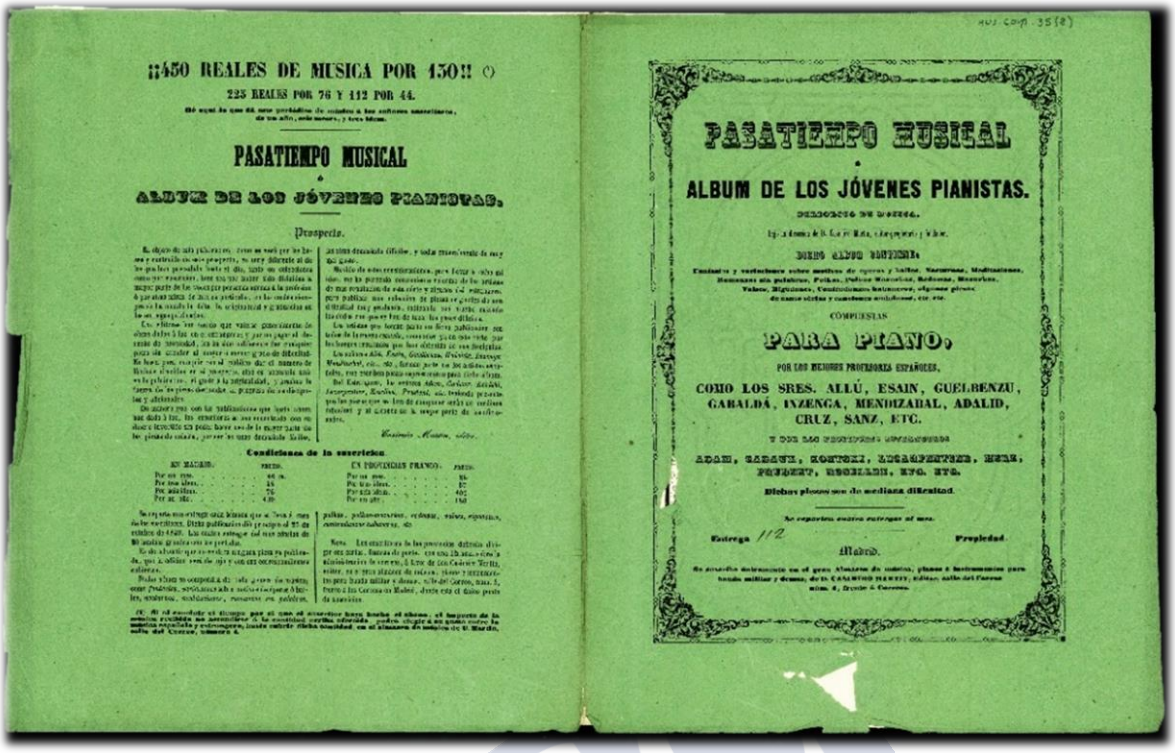
---

[451] García Velasco, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico», 148, 151 y 152.

[452] *Terpsícore. Polka para piano, Op. 6.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.01.

[453] *Improvisación fantástica para piano, Op. 17*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.06.

[454] *Pasatiempo Musical o Álbum de los jóvenes pianistas. Periódico de Música* (Madrid), bajo la dirección de Casimiro Martín, editor, propietario y fundador; Madrid, 1849 [BGP, Sig. mus-carp-35 (8)]. «[Anuncio de venta de obras de Marcial del Adalid en el almacén de Casimiro Martín]», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 14 de julio de 1851, sec. Música. De Madrid a Aranjuez, 4; «[Anuncio de venta de obras de Marcial del Adalid en el almacén de Casimiro Martín]», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 15 de julio de 1851, sec. Música. De Madrid a Aranjuez, 4; «[Anuncio de venta de obras de Marcial del Adalid en el almacén de Casimiro Martín]», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 16 de julio de 1851, sec. Música. De Madrid a Aranjuez, 4; Touriñán Morandeira, «Aproximación biográfica a Marcial del Adalid desde la prensa histórica entre 1847 y 1930», 215.


¡¡450 REALES DE MUSICA POR 150!!

225 REALES POR 76 Y 112 POR 44.

PASATIEMPO MUSICAL

ALBUM DE LOS JÓVENES PIANISTAS.

Prospecto.

Condiciones de la suscricion.

PASATIEMPO MUSICAL

ALBUM DE LOS JÓVENES PIANISTAS.

COMPUESTAS

PARA PIANO,

POR LOS MEJORES PROFESORES ESPAÑOLES,

COMO LOS SRES. ALLÚ, ESAIN, GUELBENZU, GABALDÁ, INZENGA, MENDIZABAL, ADALID, CRUZ, SANZ, ETC.

Y POR LOS PRINCIPALES EXTRANGEROS

ADAM, SARASA, MONTORI, LICHTENTHAL, HERZ, PRUDENT, ROSELLEN, ETC. ETC.

Piezas faciles de mediana dificultad.

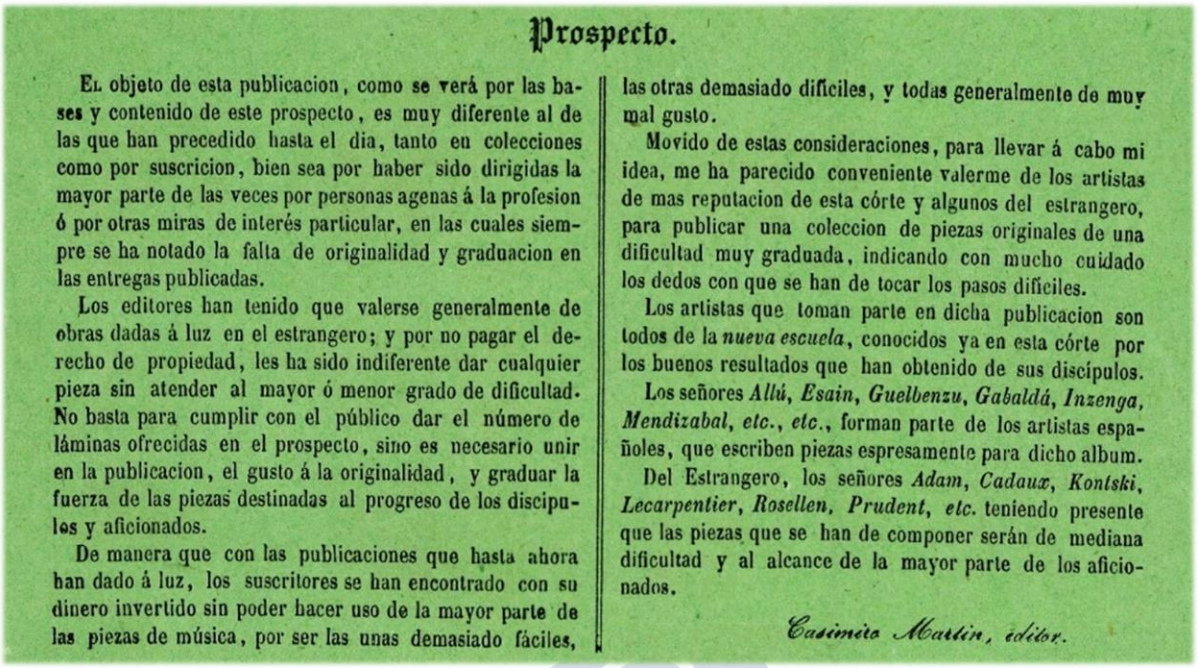
Entrega 112 Propiedad.

Madrid.

Fig. 19. Portada del coleccionable “Pasatiempo Musical” de Casimiro Martín, Año II, 2º Semestre.

El *Pasatiempo Musical ó Álbum de los Jóvenes Pianistas* fue un periódico de música fundado y dirigido desde Madrid por el editor musical Casimiro Martín. Iniciada el 25 de octubre de 1849, la publicación hacía una entrega semanal, acumulando un total de veinte láminas de música al mes. La singularidad de este coleccionable -tal y como se difundía en la contraportada de cada ejemplar- radicaba en tres cuestiones básicas: en primer lugar, las obras publicadas eran nuevas, inéditas, posicionándose así como revista de repertorio exclusivo; en segundo lugar, imperaba un claro espíritu pedagógico, por lo que las obras eran cuidadosamente seleccionadas en función su tipología intencionadamente variada (fantasías, variaciones sobre motivos de óperas, nocturnos, romanzas sin palabras, polcas, mazurcas, valses, etc.) y de su dificultad técnica e interpretativa y en función del nivel de los intérpretes a los que se enfocaba el coleccionable eran proporcionadas de forma gradual; y por último, los autores participantes eran “artistas de más reputación de esta corte y algunos del extranjero”, todos ellos de “nueva escuela” y con discípulos de renombre que avalan su competencia docente[455].

[455] *Pasatiempo Musical o Álbum de los jóvenes pianistas. Periódico de Música* (Madrid), bajo la dirección de Casimiro Martín, editor, propietario y fundador; Madrid, 1849 [BGP, Sig. mus-carp-35 (8)].



Prospecto.

El objeto de esta publicacion, como se verá por las bases y contenido de este prospecto, es muy diferente al de las que han precedido hasta el dia, tanto en colecciones como por suscricion, bien sea por haber sido dirigidas la mayor parte de las veces por personas agenas á la profesion ó por otras miras de interés particular, en las cuales siempre se ha notado la falta de originalidad y graduacion en las entregas publicadas.

Los editores han tenido que valerse generalmente de obras dadas á luz en el estrangero; y por no pagar el derecho de propiedad, les ha sido indiferente dar cualquier pieza sin atender al mayor ó menor grado de dificultad. No basta para cumplir con el público dar el número de láminas ofrecidas en el prospecto, sino es necesario unir en la publicacion, el gusto á la originalidad, y graduar la fuerza de las piezas destinadas al progreso de los discípulos y aficionados.

De manera que con las publicaciones que hasta ahora han dado á luz, los suscritores se han encontrado con su dinero invertido sin poder hacer uso de la mayor parte de las piezas de música, por ser las unas demasiado fáciles, las otras demasiado difíciles, y todas generalmente de muy mal gusto.

Movido de estas consideraciones, para llevar á cabo mi idea, me ha parecido conveniente valerme de los artistas de mas reputacion de esta córte y algunos del estrangero, para publicar una coleccion de piezas originales de una dificultad muy graduada, indicando con mucho cuidado los dedos con que se han de tocar los pasos difíciles.

Los artistas que toman parte en dicha publicacion son todos de la *nueva escuela*, conocidos ya en esta córte por los buenos resultados que han obtenido de sus discípulos.

Los señores *Allú*, *Esain*, *Guelbenzu*, *Gabaldá*, *Inzenga*, *Mendizabal*, *etc.*, *etc.*, forman parte de los artistas españoles, que escriben piezas espresamente para dicho album.

Del Estrangero, los señores *Adam*, *Cadaux*, *Kontski*, *Lecarpentier*, *Rosellen*, *Prudent*, *etc.* teniendo presente que las piezas que se han de componer serán de mediana dificultad y al alcance de la mayor parte de los aficionados.

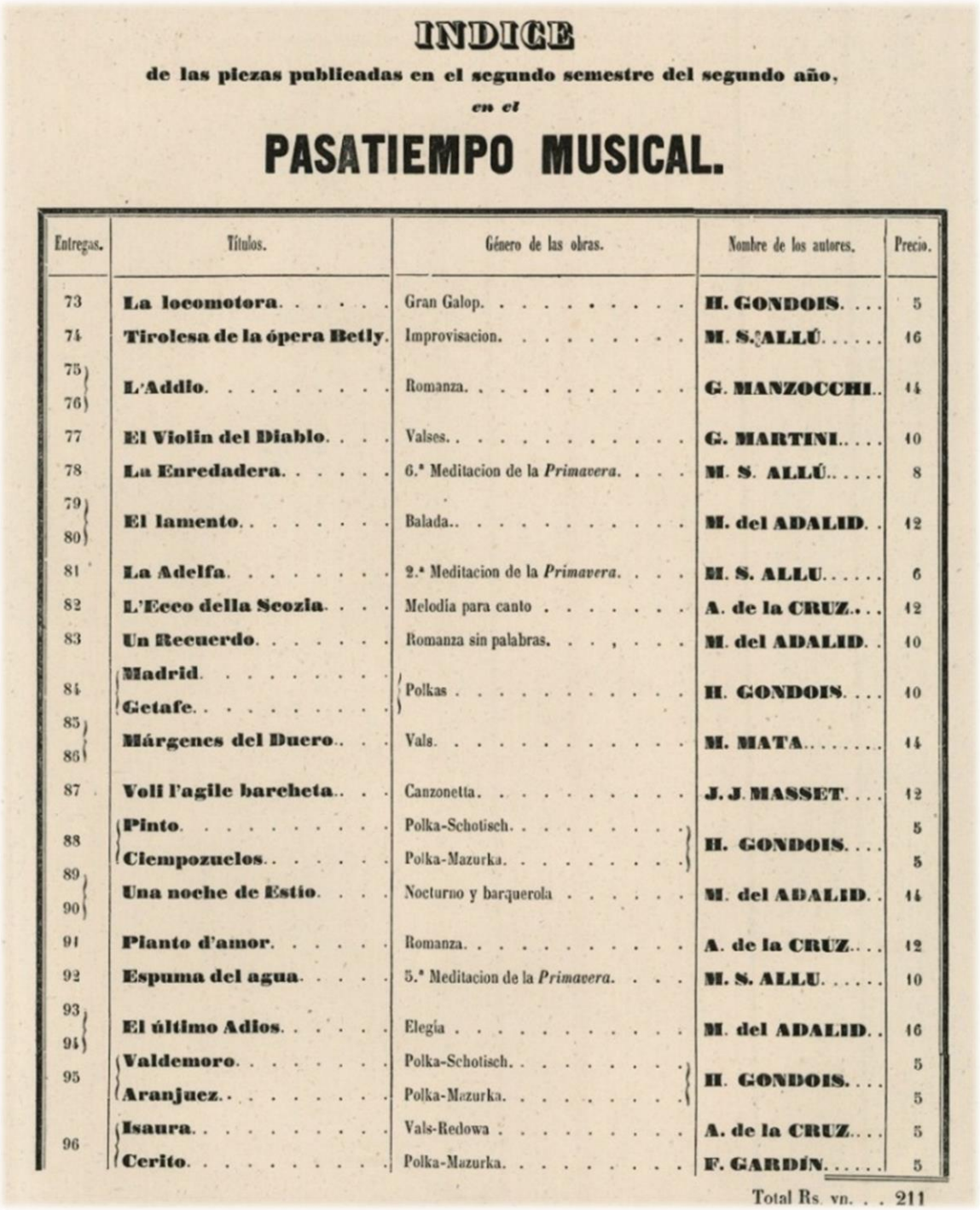
Casimiro Martin, editor.

Fig. 20. Presentación de la publicación *Pasatiempo Musical* firmada por Casimiro Martín ("Prospecto" de la contraportada); Año II, 2º Semestre de la publicación.

Es precisamente este carácter pedagógico el que diferencia esta revista de distribución periódica de sus coetáneas y es el texto de su editor el que nos permite situar a Marcial en la "nueva escuela" del piano decimonónico español. Tal y como expone el texto, parte de este nuevo estilo de enseñanza se reflejaba en detalles como las digitaciones, que los propios autores dejaban escritas en la partitura a disposición de los intérpretes. Y por todo ello, es especialmente significativo para nosotros la presencia del nombre de Adalid entre músicos de tan reconocido prestigio, pero no por el hecho de ser afamados compositores, sino por encontrarse evocada su labor docente entre los principales pedagogos del piano del momento, dato hasta hace bien poco desconocido[456].

En el segundo semestre del segundo año de la publicación (es decir, de 1850), se incluyeron cuatro de las más conocidas obras para piano de Marcial del Adalid, todas ellas de estilo romántico:

[456] Touriñán Morandeira, «Aproximación biográfica a Marcial del Adalid desde la prensa histórica entre 1847 y 1930», 215.



INDICE

de las piezas publicadas en el segundo semestre del segundo año,

en el

PASATIEMPO MUSICAL.

Entregas.	Títulos.	Género de las obras.	Nombre de los autores.	Precio.
73	**La locomotora**	Gran Galop.	**H. GONDOIS**	5
74	**Tirolesa de la ópera Betly**	Improvisacion.	**M. S. ALLÚ**	16
75 76	**L'Addio**	Romanza.	**G. MANZOCCHI**	14
77	**El Violin del Diablo**	Valses.	**G. MARTINI**	10
78	**La Enredadera**	6.ª Meditacion de la *Primavera*.	**M. S. ALLÚ**	8
79 80	**El lamento**	Balada.	**M. del ADALID**	12
81	**La Adelfa**	2.ª Meditacion de la *Primavera*.	**M. S. ALLU**	6
82	**L'Ecco della Scozia**	Melodía para canto	**A. de la CRUZ**	12
83	**Un Recuerdo**	Romanza sin palabras.	**M. del ADALID**	10
84	**Madrid** / **Getafe**	Polkas	**H. GONDOIS**	10
85 86	**Márgenes del Duero**	Vals.	**M. MATA**	14
87	**Voli l'agile barcheta**	Canzonetta.	**J. J. MASSET**	12
88	**Pinto**	Polka-Schotisch.	**H. GONDOIS**	5
	Ciempozuelos	Polka-Mazurka.		5
89 90	**Una noche de Estio**	Nocturno y barquerola	**M. del ADALID**	14
91	**Pianto d'amor**	Romanza.	**A. de la CRUZ**	12
92	**Espuma del agua**	5.ª Meditacion de la *Primavera*.	**M. S. ALLU**	10
93 94	**El último Adios**	Elegía	**M. del ADALID**	16
95	**Valdemoro**	Polka-Schotisch.	**H. GONDOIS**	5
	Aranjuez	Polka-Mazurka.		5
96	**Isaura**	Vals-Redowa	**A. de la CRUZ**	5
	Cerito	Polka-Mazurka.	**F. GARDÍN**	5
			Total Rs. vn. . .	211

Fig. 21. Índice de las obras publicadas en *Pasatiempo Musical*, Año II, 2º Semestre (1850-51).

La ya citada balada para piano en Mi Menor, *El lamento, Op. 9*[457], dedicada a su amigo, el pianista y compositor Martín Sánchez Allú y de especial éxito, que siguió comercializándose

[457] *El lamento. Balada para piano, Op. 9*. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.03.

En el siglo XIX era natural y común encontrar anuncios en prensa publicitando la venta de obras por secciones a modo de coleccionables en otras publicaciones, pues era una forma de consumo en auge. Esta práctica de venta, que tenía el fin de fidelizar suscriptores mediante la entrega fraccionada de obras musicales, fue muy común en el siglo XIX y se mantuvo durante décadas. En el caso concreto de esta obra, gozó de especial éxito, por lo que

durante décadas; la también citada elegía para piano solo en Fa # Mayor, *El último adiós, Op. 10*[458], dedicada a su amigo y maestro Juan M.ª Guelbenzu; *Un Recuerdo, Op. 14*[459], una romanza sin palabras en La mayor, dedicada Sofía Vela[460]; y *Una noche de estío a la orilla del mar, Op. 16*[461], constituida por un nocturno y una barcarola en Mi Mayor y dedicados "A su Majestad, el Rey" (en alusión a Francisco de Asís de Borbón, rey consorte de Isabel II).

Al monarca consorte dedicará también *Gratitud. Nocturno para piano, Op. 47*, obra compuesta en la década de los cincuenta y editada en Madrid entre octubre de 1860 y el año de 1861, con C. Martín y M. Salazar. Y le haría llegar también a finales de la década de los cincuenta un ejemplar de *Bonheur au Ménage. Recueil de 3 Romances (sans paroles), Op. 49*, con la dedicatoria manuscrita en portada: "Para S. M. el Rey (Q. D. G.), respetuosamente, El autor"[462].

También en relación con la realeza, Marcial del Adalid dedicaría composiciones propias a otros miembros de la familia. Así, por ejemplo, *Heures de loisir. 8 Valses à caprice pour piano, Op. 32*, compuesta en la segunda mitad de la década de los cincuenta y publicada con C. Martín y M. Salazar en Madrid entre 1858 y 1860, fue dedicada a "la Princesse Amparo Czartoriska",

continuó comercializándose como coleccionable incluso años después: «[Distribución de las tres primeras páginas de "El Lamento" de Marcial del Adalid con la publicación]», *El Arte. Semanario Musical*, 13 de diciembre de 1874, sec. Advertencia, 1.

[458] *El último adiós. Elegía para piano, Op. 10*. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.04.

[459] *Un Recuerdo. Romanza sin palabras para piano, Op. 14*. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.05.

[460] Sofía Vela y Querol (1828-1909) fue una contralto, pianista y compositora, alumna de Juan M.ª Guelbenzu. Fue muy reconocida en el círculo madrileño por sus funciones en el Liceo Artístico y por su participación en las primeras representaciones operísticas del Teatro Real. Además, su carrera concertística estuvo ligada también a la corte de Isabel II. Fue, asimismo, esposa del poeta Antonio Arnao y Espinosa de los Monteros (1828-1889) desde 1848, quien a su vez fue miembro de la sección de música de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid.

Adalid no sería el único de los amigos de Guelbenzu que entablase relación con su discípula; la biblioteca de música de Adalid también da testimonio de que José Inzenga le dedicó su *Estudio para piano N.º 3*, haciendo constar "A la Sta. D.ª Sofía Vela de Aguirre", con apellido en alusión al padre de ésta, Mariano Vela de Aguirre; por su parte, Mariano Vázquez dedicaría su *Plegaria a la Virgen, para canto con acompañamiento de piano u órgano* a "D.ª Sofía Vela de Arnao", haciendo alusión a su apellido de casada y siendo esta dedicatoria especialmente relevante, pues el poema de esta obra está escrito por su propio esposo, Antonio Arnao y Espinosa de los Monteros, y también dedica a la hija de ambos, Carmen Arnao y Vela, su *Bagatela para piano N.º 1;* y Martín Sánchez Allú dedicó también a Sofía Vela su "canción sin palabras" *La encantadora.*

Las citadas obras dedicadas también formarán parte de la biblioteca longorina del maestro Adalid: *La encantadora*, de Martín Sánchez Allú (con signatura original en la Biblioteca de Música del Fondo Adalid E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 5621); *Estudio para piano N.º 3*, por José Inzenga (signatura original E.I.T:I.-N.67 y n.º de registro 3320); *Plegaria a la Virgen*, por Mariano Vázquez (signatura original E.I.T:I.-N.61 y n.º de registro 6081); y *Bagatela para piano N.º 1*, también por Mariano Vázquez (signatura original E.I.T.I.-N.62 y n.º de registro 6082)

[461] Una noche de estío a la orilla del mar. Nocturno y Barcarola para piano, Op. 16. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.02.

[462] Obras de Marcial del Adalid vinculadas al monarca consorte, Francisco de Asís de Borbón:

- *Una noche de estío a la orilla del mar. Nocturno y Barcarola para piano, Op. 16.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.02. Ejemplar consultado: Pasatiempo Musical o Álbum de los jóvenes pianistas. Periódico de Música (Madrid), Madrid, 1849 [BGP, Sig. mus-carp-35 (8)].
- *Gratitud. Nocturno para piano, Op. 47.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.12.
- *Bonheur au Ménage. Recueil de 3 Romances (sans paroles), Op. 49.* Obra con entrada en catálogo adjunto con n.º TM.232.23. Dedicatoria del ejemplar de la Biblioteca General de Palacio dirigido al Rey consorte Francisco de Asís María de Borbón: "para su Majestad El Rey, que Dios guarde, respetuosamente, el autor" [BGP, Mus.Carp35(13)].

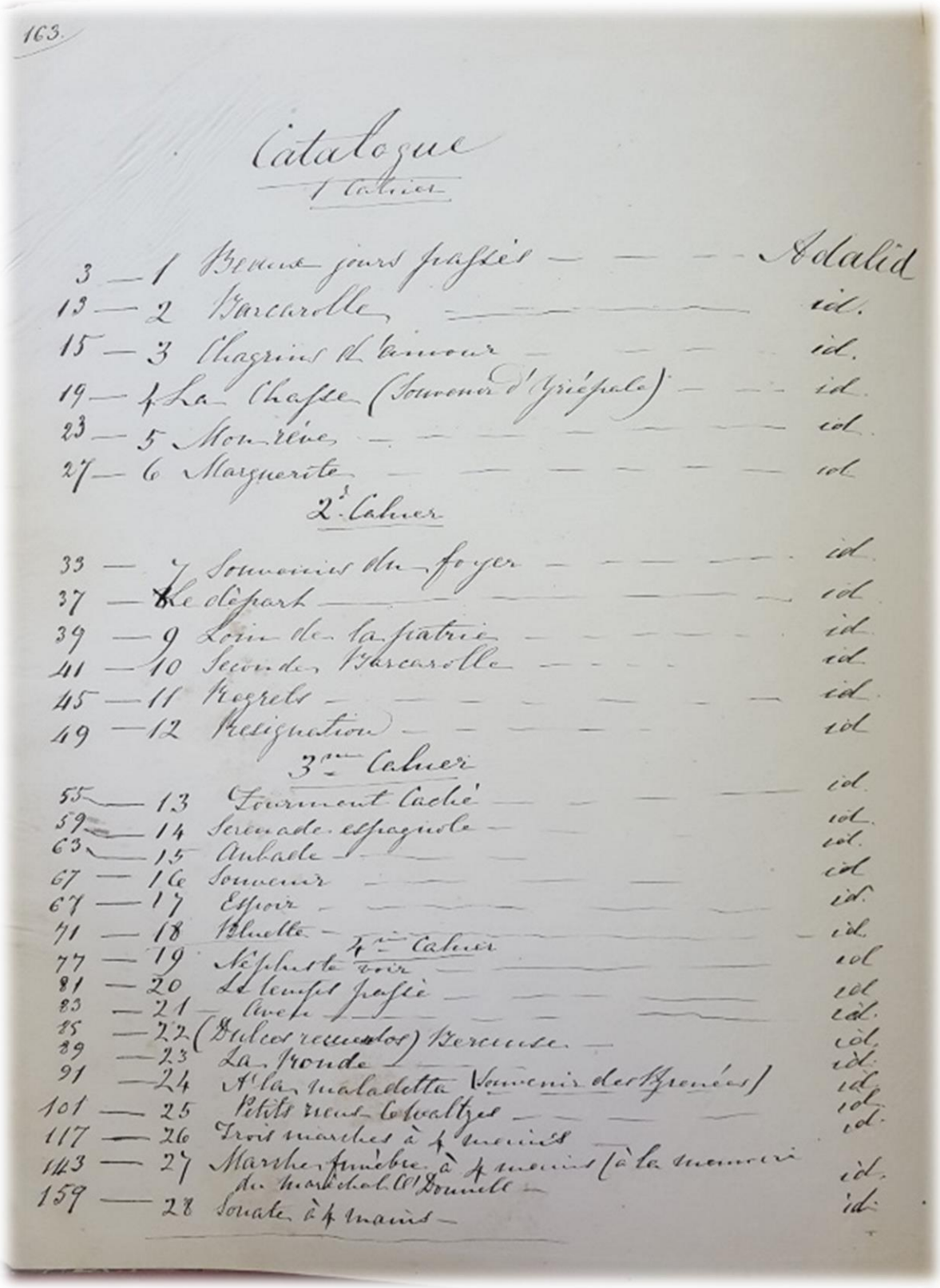
de nacimiento conocida como María Amparo Muñoz y de Borbón (1834-1864)[463]. Asimismo, entre 1857 y 1859, Marcial del Adalid compone y publica *Los toques de la oración. Plegaria para soprano y coro con acompañamiento de orquesta y arpa, Op. 5*, dedicada a la Reina Isabel II; esta obra de carácter religioso y solemne, con poema firmado por D. G. Fernández de la Vega, fue publicada en Madrid por Bernabé Carrafa, impresor real por excelencia. De hecho, en la Biblioteca General de Palacio se conservan un ejemplar que perteneció expresamente a la monarca y presenta el sello identitario de su biblioteca particular, caracterizado por el chagrín verde con plancha dorada[464]. Completa el conjunto de obras de Marcial del Adalid vinculadas a monarquía española su *Himno marítimo* -del que se hablará posteriormente-, que data de 1858 y fue dedicado a Alfonso XII, Príncipe de Asturias, hijo de Isabel II.

El repertorio para piano solo de Adalid llegó a ser bien acogido entre la música escuchada y estudiada por la realeza y testimonio de ello da el libro n.º 163 de la Biblioteca Musical de la Infanta Doña Isabel de Borbón (1851-1931), que contiene cuatro ciclos de romanzas sin palabras. La Infanta Isabel, hija de Isabel II y Francisco de Asís de Borbón, recibió una educación y formación dentro del más estricto protocolo de la realeza, donde los ejes de la misma fueron la religiosidad, los idiomas y la música; y en lo que a ésta se refiere, comenzó sus estudios a los siete años con clases de canto, y más tarde de arpa y también de piano, siendo su maestra María Martín, recibiendo lecciones ocasionalmente de J. M.ª Guelbenzu y de M. Vázquez[465].

[463] María Amparo Muñoz y de Borbón (1834-1864) fue hija de la Reina María Cristina de Borbón-Dos Sicilias con su segundo esposo, Agustín Fernando Muñoz y Sánchez, Duque de Riánsares, y hermana por parte de madre de la Reina Isabel II. Contrajo matrimonio en 1855 con el polaco Ladislao Czartoryski, proveniente de familia aristocrática, con quien se muda a París, donde reside hasta su fallecimiento.

[464] *Los toques de la oración. Plegaria para soprano y coro con acompañamiento de orquesta y arpa, Op. 5*. Obra con entrada en catálogo adjunto con n.º TM.213.1. Ejemplar perteneciente a Isabel II conservado en la Biblioteca General de Palacio [BGP (MUS/891_B)].

[465] María Cáceres Piñuel, «La infanta Isabel de Borbón: mecenazgo, diplomacia y representación», ed. Judith Ortega, *Scherzo*, Música de Corte en Femenino, Año XXXIII, n.º 338 (2018): 90-93; Domingo Malvadi, «La biblioteca de la Infanta María Isabel Francisca de Asís Borbón, "la Chata"»; Martínez Martínez, «La infanta Isabel de Borbón (1851-1931) y la música. Estudio de su biblioteca musical, mecenazgo y recuperación del patrimonio histórico y folklórico»; Martínez Martínez y Domingo Montesinos, *La biblioteca musical particular de la Infanta Isabel de Borbón. Edición crítica y Catálogo*.



163.

Catalogue

1 Cahier

3	1	Trente jours fusillés	Adalid
13	2	Barcarolle	id.
15	3	Chagrins d'amour	id.
19	4	La Chasse (Souvenir d'Yriépale)	id.
23	5	Mon rêve	id.
27	6	Marguerite	id.

2e Cahier

33	7	Souvenirs du foyer	id.
37	8	Le départ	id.
39	9	Loin de la patrie	id.
41	10	Seconde Barcarolle	id.
45	11	Regrets	id.
49	12	Résignation	id.

3me Cahier

55	13	Tourment caché	id.
59	14	Sérénade espagnole	id.
63	15	Aubade	id.
67	16	Souvenir	id.
67	17	Espoir	id.
71	18	Bluette	id.
77	19	Méfiez-vous	id.
81	20	Le temps fusillé	id.
83	21	Ave	id.
85	22	(Dulces recuerdos) Berceuse	id.
89	23	La fronde	id.
91	24	A la maladetta (Souvenir des Pyrénées)	id.
101	25	Petits rien Cavatine	id.
117	26	Trois marches à 4 mains	id.
143	27	Marche funèbre à 4 mains (à la mémoire du Maréchal Cte Donnet)	id.
159	28	Sonate à 4 mains	id.

Fig. 22. Índice de obras de Marcial del Adalid en el Libro n.º 163 de la Biblioteca Musical de la Infanta Doña Isabel de Borbón [RCSMM].

Atribuimos también a la década de los cincuenta la obra *Souvenir. Berceuse*, una piecita breve de salón, a modo de nana, en tonalidad de Do Mayor y tempo *Andante quassi Adagio* que, construida sobre un *ostinato* rítmico de negra-corchea, casi al estilo barcarola, desarrolla una melodía sencilla, larga y ornamentada en estilo lírico[466]. El manuscrito de esta obra se encuentra actualmente desaparecido y la edición de la partitura de la edición de Antonio Romero no presenta fecha alguna, pero el estilo de la obra, romántico, sigue la misma línea que las obras anteriormente citadas, publicadas en *Pasatiempo Musical*.

También de 1852, mes de febrero, data su *Impromptu*[467]; para piano solo. En tempo *Vivace* y tonalidad de Sol Mayor, encabeza el manuscrito de esta pieza la frase "Al distinguido pianista" (de nuevo, se desconoce el dedicando). Esta obra, de espíritu agitado y pasional, recuerda en su escritura a algunos impromptus de Schubert -como por ejemplo el primero de los *Drei Klavierstücke (impromptus) D.946* o la primera variación del *Impromptu Op. 142, n.º 3*- y a romanzas sin palabras de Mendelssohn -como la *Op. 85, n.º 1*, salvando las obvias diferencias de tempo-, donde la melodía fluye en el tiple, secundada por una línea armónica en los bajos y con un patrón arpegiado de relleno armónico.

Al año siguiente, en 1853, Marcial del Adalid acaba su *Sonata Fantástica, Op. 30*[468], para piano solo: el primer movimiento, un *Allegro molto* en Si b Mayor, firmado el 5 de febrero de 1853; el segundo tiempo, un *Adagio ma non troppo lento* en Fa # Menor, el día 20 del mismo mes; y el tercer movimiento, *Presto scherzando* en Si b Mayor, el 2 de marzo.

Ya el 1 de abril de 1854, Adalid firma una de las pocas obras de género religioso que se le conocen: nos referimos a *Salve Regina Mater*[469], obra para canto y piano, en tonalidad de Fa Mayor y tempo *Andantino*, cuyo texto es una de las oraciones más populares de la Iglesia, dedicadas a la Virgen María: "Salve Regina Mater misericordiae, vita dulcedo, et spes nostra...". Esta oración de autor desconocido perteneciente a la polifonía sacra del siglo XI y únicamente se atribuye al monje cisterciense Bernardo de Claraval la invocación final "O clemens. O pia. O dulcis Virgo Maria"[470].

Pertenecen también a este periodo la balada *La noche, Op. 29*[471], dedicada "a la Sta. Dª Ángela Ochoa y Madrazo" y publicada con C. Martín y M. Salazar entre junio de 1858 y febrero de 1860[472]; también *À Lesbia (Poème d'amour). 3ème Valse Brillante pour piano, Op. 22 y Love*

---

[466] *Souvenir. Berceuse pour piano*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.17.

[467] *Impromptu*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.18. Recientemente, en febrero de 2019, hemos publicado este manuscrito, hasta la fecha inédito, dentro de *Obras para piano de compositores galegos* (Coord. Montserrat Capelán Fernández; ISMN: 979-0-69230-256-8).

[468] *Sonata Fantástica, Op. 30*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.19.

[469] *Salve Regina Mater, pur Soprano con accompagnamento di Piano-Forte.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.11.131; melodía n.º 131 del Anexo IV.3.

[470] Dom Jean Leclercq y Miguel Montes González, *Bernardo de Claraval* (Editorial Edicep C.B., 1991); Papa Benedicto XVI, «San Bernardo de Claraval, el "dulce poeta" de la Virgen», *Liturgia y espiritualidad. Revista mensual vinculada al Instituto Superior de Liturgia y al Instituto de Teología Espiritual de Barcelona* 41, n.º 7-8 (2010): 381-85; O. S. A. Gemma de la Trinidad, «El origen de la "Salve Regina"», *Vida sobrenatural: revista de teología mística* 89, n.º 664 (2009): 300-311; Oscar García Sanz, «Un itinerario para la antífona "Salve Regina"», en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. Vol. 3 (Universidad Complutense, 1989), 487-92.

[471] *La noche. Balada sin palabras para piano solo, Op. 29.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.09.

[472] Ángela Ochoa y Madrazo (¿?-1861) fue hija del literato Eugenio de Ochoa y Montel (1815-1872) y Carlota Madrazo y Kuntz. Ésta, a su vez, fue hermana de los también pintores Pedro Madrazo y Kuntz (1816-1898) y Federico Madrazo y Kuntz (1815-1894) y los tres hijos del famoso pintor neoclásico José de Madrazo y Agudo (1781-1859) y de Isabel Kuntz Valentini (ésta, a su vez, hija del también pintor polaco Tadeusz Kuntz. Raquel Sánchez García, «Eugenio de Ochoa Montel (Guipúzcoa, 1815 - Madrid, 1872) [Semblanza]», *Biblioteca Virtual*

and mystery. Romance (sans paroles) para piano, Op. 42, publicadas en Madrid entre 1858 y 1860 por C. Martín y M. Salazar, y *Hermann. Polka para piano,* por los mismos editores en la capital, pero entre 1860 y 1861[473].

Y alternadamente a las estancias en la capital, Marcial del Adalid pasa temporadas en Galicia, entre A Coruña y Lóngora, que dieron como fruto numerosas obras de su repertorio vocal. Escribirá una serie de melodías con acompañamiento pianístico, mayoritariamente basadas en poemas de Alphonse Lamartine (1790-1869). La más temprana de estas melodías conservadas es *Invocation. Scène dramatique, Op. 19, N.º 1*[474]; compuesta por Adalid en Madrid, en julio de 1851, en tonalidad de Do Menor, tempo *Andante maestoso* sobre el poema homónimo de Lamartine, cuyos primeros versos recitan "O toi qui m'apparus dans ce désert du monde!, Habitante du ciel, passagère en ces lieux…". Poco después, en enero de 1852, Adalid concluye en A Coruña tres melodías más: *Apparition. Scène dramatique, Op. 20*[475], en tonalidad de Si Menor, y sobre el poema de Lamartine "Toi qui du jour mourant consoles la nature, Parais, flambeau des nuits, lève-toi dans les cieux..."; *Chansonnette du Pélérinage d'Harold (N.º 15)*[476], posiblemente perteneciente al Op. 20 (no se especifica en el manuscrito), en tonalidad de Sol Mayor y tempo *Allegretto vivo*, presenta como texto el poema n.º XXVII de *Le dernier chant du Pèlèrinage d'Harold* que dice: "Pourquoi pleurer? C'est ton jour le plus beau; Vierge aux yeux noirs, pourquoi pencher ta tête..."; y *Douce brise*[477], la única pieza escrita por Adalid con acompañamiento para piano y corno inglés y sobre poema de autor desconocido, cuyos primeros versos recitan "Si ton aile qui voyage, ne peux tu brise volage, Apporter un doux

de Cervantes. Portal Editores y Editoriales Iberoamericanas (siglos XIX-XXI), 2015; Donald Allen Randolph, *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*, vol. nº 75, University of California Publications in Modern Philology (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1966), 1-29; José Luis Díez, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894 [Catálogo de exposición]* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1994); José Luis Díez, *José de Madrazo (1781-1859)* (Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998); Montserrat Martí Ayxela, ed., *El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid* (Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Deportes, 2016).

Resulta curioso que tanto Pedro Madrazo, como su hermano Federico Madrazo, estuvieron vinculados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución en la que coincidieron en sus cargos con Juan M.ª Guelbenzu en la Sección de Música de dicha institución; esta amistad llevó a este último a pintar un retrato de Juan M.ª Guelbenzu en 1883. Por su parte, la amistad entre Jesús de Monasterio y Federico Madrazo se remonta a su etapa parisina y a través de Masarnau -también residente en aquel momento en la capital francesa, que tenía amistad con el pintor e incluso más especialmente con su padre, José Madrazo-; con motivo de esta amistad también Federico Madrazo retrata a Jesús de Monasterio, con su Stradivarius, y que concluye el 15 de octubre de 1870. García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», 1282,1371 y 1776; García Velasco, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico», 63-64.

En el caso de Marcial del Adalid, no hemos encontrado documentación para desarrollar su vínculo con los Madrazo, más allá de la dedicatoria citada, pero ésta da constancia del nexo de unión existente con la familia, abriéndose la hipótesis de que Adalid pudiese haber conocido a Federico y Pedro Madrazo y a Eugenio Ochoa en el contexto madrileño.

[473] Obras con entrada en catálogo adjunto: *À Lesbia (Poème d'amour). 3ème Valse Brillante pour piano, Op. 22* (TM.232.08); *Love and mystery. Romance (sans paroles) para piano, Op. 42* (TM.232.10); y *Hermann. Polka para piano* (TM.232.15).

[474] *Invocation. Scène dramatique. Melodía para canto y piano, Op. 19, N.º 1.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.11.129; melodía n.º 129 del Anexo IV.3.

[475] *Apparition. Scène dramatique. Melodía para canto y piano, Op. 20, 3ª serie, N.º 14.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.11.127; melodía n.º 127 del Anexo IV.3.

[476] *Chansonnette du Pèlèrinage d'Harold (N.º 15).* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.11.128; melodía n.º 128 del Anexo IV.3.

[477] *Douce brise. Mélodie pour chant avec accompagnement de Cor anglaise et Piano*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.11.132; melodía n.º 132 del Anexo IV.3.

message...". Poco después, el 17 de junio de 1852, firma en A Coruña el manuscrito de *La poesie sacrée, Op. 20*[478], en tonalidad de Do Mayor y tempo *Allegro maestoso*, que discurre de nuevo sobre un poema homónimo de Lamartine, que comienza con "Son front est couronné de palmes et d'étoiles, Son regard immortel, que rien ne peut ternir...". Todas estas obras pertenecen a los Op. 19 y 20 y por las indicaciones numéricas en los manuscritos, el ciclo parece estar incompleto, por lo que es plausible asumir que Adalid compuso un ciclo de melodías más amplio aunque hoy no se conservan.

Otra de las piezas de este género que Adalid compuso en la década de los cincuenta y que creemos que también pertenece al ciclo de melodías Op. 19 u Op. 20 es *La prière de femme (N.º 10)*[479]. Esta melodía para canto y piano, en tonalidad de Si b Mayor y sobre el poema homónimo de Lamartine, cuyo primer verso dice "Quand on se rencontré et qu'on s'aime, que peut-on échanger de mieux", se encuentra actualmente incompleta. El ejemplar conservado abarca los doce primeros versos del poema y se interrumpe con las palabras "Fait prier la…". De conservarse la obra entera, es posible que ésta contuviese el poema completo hasta su final -práctica común en la época y en el autor-; es decir, la partitura continuaría en la segunda parte del duodécimo verso, "…voix d'un mortel", y terminaría la obra con el último verso del poema, "Ont plus de pleurs et plus d'encens!". Resaltamos este hecho porque en la segunda mitad del siglo XX se han publicado dos artículos y una edición de partituras[480] que reproducen la imagen de la última hoja suelta de una partitura manuscrita de una melodía para canto y piano cuyos últimos versos coindicen con el citado poema de Lamartine, *La prière de femme*, así como también concuerdan la tonalidad de la obra en Si b Mayor, el compás, los giros melódicos y el tipo de acompañamiento pianístico. La partitura, firmada por Adalid, indica: "En la mi Granja de Lóngora. Octubre de 1859. Pensando en un amigo querido pero ingrato y contemplando el estrago que el cierzo de Otoño hace en mis pobres flores. Adalid" (desconocemos quién es el dedicando). Creemos que esta partitura, de gran similitud melódica y de plena coincidencia poética, podría ser la conclusión de *La prière de femme* de Marcial del Adalid, aunque dado que falta más de la mitad de la obra, no es posible para nosotros afirmarlo con rotundidad, pues Adalid habituaba a componer sobre la misma melodía y/o poema varias piezas o reelaboraciones de una misma.

[478] *La poesie sacrée. Melodía para canto y piano, Op. 20, 3ª serie, N.º 18.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.11.126; melodía n.º 126 del Anexo IV.3.

[479] *La prière de femme.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.11.130; melodía n.º 130 del Anexo IV.3. Actualmente solo se conserva un ejemplar de la melodía *La priére de femme* de Marcial del Adalid, compuesta sobre el poema homónimo de Alphonse Lamartine y es un manuscrito incompleto conservado en la RAG [signatura CM-2, 2/10].

[480] Marcial del Adalid, *Vals Brillante, Improvisación, Elegía y Andantino con Variaciones*, ed. Antonio Iglesias y Rodrigo A. de Santiago (A Coruña: Real Academia Galega, 1965), 13; Ramiro Cartelle Álvarez, «Marcial del Adalid: un gallego en el piano romántico», *Ritmo*, 1978, 33; Centeno Sanmartín, «Marcial del Adalid (1826-1881)», 95.

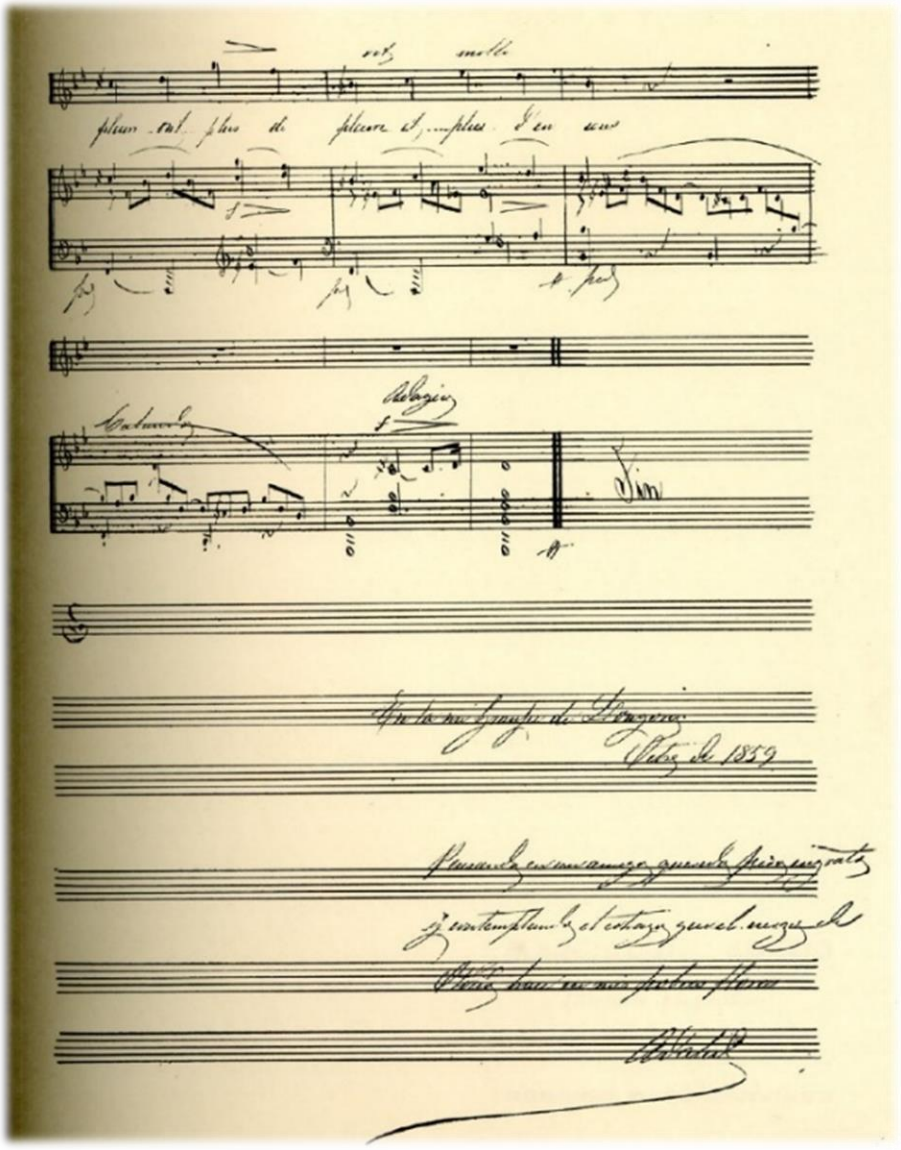


Fig. 23. Fragmento manuscrito de partitura firmada por Marcial del Adalid en octubre de 1859 en Lóngora. Posible final de la melodía *La prière de femme*.

A todo este círculo de amistades y contactos profesionales que giraron en torno a la capital -Inzenga, Guelbenzu, Arrieta, Allú, Monasterio, Eslava, Soriano Fuertes, etcétera-, se añadirán tres importantísimos nombres hacia la década de los sesenta: Francisco Asenjo Barbieri, Mariano Vázquez y el Conde Morphy, quienes también entablarán una estrecha cercanía con Marcial del Adalid, la cual también quedará patente a través de las obras dedicadas cruzadas.

En lo que atañe al ámbito personal, sería también a mediados de la década de los cincuenta y en este contexto de éxito profesional de Marcial del Adalid como músico reconocido a nivel nacional, cuando fallece su padre: Francisco del Adalid y Loredo muere el 14 de agosto de 1855[481], ya viudo y teniendo por único hijo vivo al compositor, a quien habría nombrado tres

[481] Partida de defunción de Francisco del Adalid y Loredo [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 63, folio 299 vto., (P008924)] (Anexo II.3.).

años antes heredero universal[482]. Al poco tiempo, Adalid nombró un administrador con el que gestionar y velar por el patrimonio familiar[483]; entre otras decisiones empresariales tomadas de los años siguientes, se convierte en accionista fundador del "Banco de Emisión" de A Coruña[484] y adquiere diversos terrenos y casas en la Parroquia de Santa Eulalia de Liáns[485].

1.6. UN ANTES Y UN DESPUÉS DE 1860: COMPROMISO MATRIMONIAL ENTRE MARCIAL DEL ADALID Y FANNY GARRIDO

El año de 1860 marcaría un antes y un después en la vida de Marcial del Adalid pues será cuando contraiga matrimonio con la literata gallega Fanny Garrido, quien apenas ha sido investigada hasta la fecha.

Las referencias más tempranas que encontramos de ella en relación con Marcial del Adalid son dos obras para piano solo que éste le compone rondando la fecha del compromiso matrimonial. La primera de ellas es *La pasionaria. Polka para piano*[486], en cuya portada indica "a mi muy querida Fanny". Y la segunda obra es la colección *Bonheur au Ménage. Recueil de 3 Romances sans parole, Op. 49*[487], que indican en su portada "composées et dédiées à sa femme bien aimée" (compuesto y dedicado a su amada esposa). Se trata de un conjunto de tres piezas para piano solo, editadas en Madrid por C. Martín y por M. Salazar entre 1860 y octubre de 1861. La romanza *N.º 1Moderato ma non troppo,* presenta similitud temática con la romanza *N.º 5 Espoir* del tercer cuaderno de romanzas, Op. 7-8; a la *N.º 2 Allegreto vivace*, le sucede lo mismo con *N.º 5 Regrets* del segundo cuaderno de romanzas, Op. 6-7; y la *N.º 3 Allegreto moderato*, muestra coincidencias temáticas con la *N.º 4 2ème Barcarolle*, perteneciente también al segundo cuaderno de romanzas, Op. 6-7. Por supuesto, estas dos obras no serán las únicas que Adalid dedique a su esposa a lo largo de su vida. Lo mismo sucederá con las tres citadas romanzas *Espoir*[488], *Regrets*[489] y *2ème Barcarolle*[490], que parecen ser una reelaboración del Op.

[482] Testamento de Francisco del Adalid y Loredo [AHPN-ICNG, Protocolo notarial 8575, año 1852, folio 265, notario Antonio Manuel Lodeiro] (Anexo II.15.)

[483] Concesión de un poder notarial por parte de Marcial del Adalid a favor de José Otero y Arcas [ARG, Audiencia Territorial (Sig. 46939/4), Pleito de desahucio de bienes por parte de José Otero y Arcas, en representación de Marcial del Adalid y Gurrea, contra Braulio y Carlos García] (Anexo II.16.).

[484] Marcial del Adalid como accionista del "Banco de emisión de La Coruña" con 5 acciones por valor de 10.000 reales. «[Listado nominal de accionistas fundadores del Banco de emisión de La Coruña]», *El Fomento de Galicia*, 17 de marzo de 1858, sec. Sección Mercantil, 4.

[485] Compra de varios terrenos y de una casa, pertenecientes a la Parroquia de Santa Eulalia de Liáns, por valor de 4.500 reales, pagados en monedas de oro y plata y con fecha de 26/02/1859 [AHPN-ICNG, Protocolo notarial 9703, año 1859, folio 192, n.º 82, notario Suárez Ruperto].

[486] *La pasionaria. Polka para piano*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.24.

[487] *Bonheur au Ménage. Recueil de 3 Romances sans parole, Op. 49*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.25.

[488] *N.º 5 Espoir. En 6 Romances sans paroles pour piano (3ème Cahier), Op. 7-8.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.30(5).

[489] *N.º 5 Regrets. En 6 Romances sans paroles pour piano (2ème Cahier), Op. 6-7.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.29(5).

[490] *N.º 4 2ème Barcarolle. En 6 Romances sans paroles pour piano (2ème Cahier), Op. 6-7.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.29(4).

49; también la romanza *N.º 1 Marguerite*, del primer cuaderno, Op. 5-6[491]; y el primer vals, *N.º 1 Vivo*, de los *Petits Riens. 6 Valses à la tudesque*[492].

De ascendencia española-mexicana, Francisca Claudia Josefa Antonia González-Garrido y García, popularmente conocida como Fanny Garrido, nace en A Coruña el 30 de octubre de 1842, fruto de legítimo matrimonio entre Josefa García Cuenca -oriunda de México- y Francisco de Borja González Garrido del Amo -natural de Villafranca de Bierzo-. A los cuatro días de su alumbramiento fue bautizada por el rito católico en la Iglesia Parroquial de Santa María del Campo de esta misma ciudad, acompañada de sus más allegados[493].

Fanny Garrido fue hija de Josefa García Cuenca, nacida en México el 1 de abril de 1807 y nieta por vía materna del coruñés Bruno García y de la mexicana Guadalupe Cuenca. Por línea paterna, fue hija de Francisco Gónzález Garrido, Doctor en Medicina y Cirugía y militar de intachable trayectoria profesional, y nieta de Agustín González Garrido, también médico de profesión, natural de Quintela de Balboa (León) nacido hacia 1772-73 y fallecido hacia 1848-49, y Ana María del Amo, natural de Torremocha del Campo (Castilla La Mancha), nacida hacia 1773-74[494]. La familia González-Garrido al completo –abuelos paternos, padres y sus tres hijas-, residiría al menos desde 1842 en pleno centro de la ciudad, en el portal n.º 2 de la calle de la Amargura y en 1845 en el n.º 28 de la calle de la Franja.

El padre de Fanny Garrido, Francisco de Borja González Garrido del Amo, fue quien realmente posicionó a la familia en una situación privilegiada, de alto *status* social y respeto público. Nacido en Villafranca del Bierzo, Provincia de León, el 9 de octubre de 1807, y bautizado el día 11 de dicho mes en la parroquia de Santa Catalina[495], fue un hombre ilustrado. Estudio primero latinidad en el Convento de Monjes de Vega de Espinareda en León; a continuación, entre 1824 y 1826, cursó tres años de filosofía en el Seminario Conciliar de Santiago de Compostela; es año de 1826 se matriculó en la Universidad de dicha ciudad en Medicina, terminando los estudios el 13 de diciembre de 1833 y obteniendo el título de Bachiller y luego de Licenciatura el 7 de enero de 1834[496]; diez años después, el 16 de agosto de 1844, culminaría su formación obteniendo el título de Doctor en Medicina y Cirugía en la Facultad de Medicina de la Universidad de Madrid, por su "memoria sobre el tratamiento y

[491] *N.º 6 Marguerite. En 6 Romances sans paroles pour piano (1er Cahier), Op. 5-6.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.28(6).

[492] *N.º 1 Vivo*. En *Petits Riens. 6 Valses à la tudesque.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.33(1).

[493] Partida bautismal de Francisca González-Garrido y García (Fanny Garrido), nacida el 30/10/1842 y bautizada el 31/10/1842 [AEET, Libro castrense n.º 2281, folio 148] (Anexo II.17.).

[494] Partida bautismal de Francisca González-Garrido y García (Fanny Garrido), nacida el 30/10/1842 y bautizada el 31/10/1842 [AEET, Libro castrense n.º 2281, folio 148] (Anexo II.17.); Acta bautismal de María Enriqueta Venancia Carmen Josefa González-Garrido y García, nacida el 1/04/1840 y bautizada el 2/04/1840 [AEET, Libro 2028, folio 32 vto.] (Anexo II.18.); Padrón municipal de A Coruña de 1844, Barrios 2º y 3º [AMC (C-1076)] (Anexo II.19.); Padrón municipal de A Coruña, año 1842, Barrio 2º [AMC, C.1103]; Padrón municipal de A Coruña de 1847, Barrio 3º [AMC (C-1215)]; Padrón municipal de A Coruña de 1848, Barrio 3º [AMC (C-1219)]; Padrón municipal de A Coruña de 1849, Barrios 1º y 3º [AMC (C-1130)]; Padrón municipal de A Coruña de 1877, Calle Riego del Agua, n.º 16, piso 2º, dcha. ["España, Provincia de A Coruña, registros municipales, 1648-1941, Familys", *FamilySearch* [(https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:KNFN-T7V), fecha de última consulta, 12/04/2016], Francisco González Garrido, 1877; censos, archivos municipales de A Coruña FHL microfilm 2,015,931].

[495] Partida de Francisco de Borja González Garrido [AGMS, Expediente personal militar de Francisco González Garrido del Amo, n.º 1128] (Anexo II.20.).

[496] Solicitud, concesión y certificación del título de Bachiller en Medicina de Francisco González Garrido del Amo [AHN, Expediente académico universitario de Francisco González Garrido del Amo (UNIVERSIDADES,1210, Exp.156); AGMS, Expediente personal militar de Francisco González Garrido del Amo, n.º 1128] (Anexo II.21.).

curación de heridas de armas de fuego, fundada en hechos observados por él mismo" en su servicio en el campo de batalla en diversas ocasiones[497]. Todos estos estudios le proporcionaron los prestigiosos nombramientos como académico en distintas instituciones nacionales e internacionales: el 5 de octubre de 1841 fue nombrado miembro de la Sociedad de la de Amigos del País de A Coruña; fue nombrado por la Junta Suprema de Sanidad del Reino socio de número de la Academia Nacional de Medicina y Cirugía de Galicia y Asturias el 6 de mayo de 1842; también socio corresponsal de las Academias de Medicina y Cirugía de Madre, Barcelona, Cádiz, Sevilla, Granada, Valencia, Zaragoza, Valladolid y Palma; y también de la Academia de Arqueología de Bélgica[498].

A lo largo de su trayectoria profesional como médico militar, ocupó varios cargos de distinto rango y recibió numerosas distinciones. A comienzos de enero de 1835 fue nombrado Profesor de Medicina en el hospital Militar de la Plaza de Santoña y vinculado al Ejército de Operaciones del Norte y ejerció en dicho hospital entre el 8 de enero de 1835 y el 11 de febrero de 1837. En ese momento ascendió a segundo ayudante de medicina del mismo ejército con servicio en los Hospitales de Logroño y Bilbao; entre 1838 y 1840 sirvió en los Hospitales de Logroño, Santander y San Sebastián y además fue nombrado el 26 de junio de 1838 como Inspector de Medicina lo cual le llevó a ejercer dicho cargo en Madrid y el 20 de diciembre de ese mismo año fue ascendido a primer ayudante del mismo ejército, reincorporándose de nuevo al Ejército del Norte. Permaneció en este cargo hasta el 7 de mayo de 1841, fecha en que sería destinado al Hospital Militar de A Coruña, destino fijo hasta el 23 de octubre de 1859. Por Real Decreto de 11 de mayo de 1840 se le condecoró con la Cruz de Caballero de la Real Cruz Americana de Isabel la Católica, "como recompensa del mérito que contrajo en la organización y asistencia de los Hospitales del Ejército del Norte". En 1842 se le nombró Subinspector del ramo y Jefe de Medicina , cargo que ocupó hasta finales de 1844; y en ese mismo año, por Real Orden de 30 de enero de 1844, también se le concedió la distinción de Viceconsultor de Medicina por los méritos contraídos en el Alzamiento Nacional de A Coruña de 1843.Su servicio en el Hospital Militar de A Coruña se vio interrumpido por un periodo de 6 meses, en que Francisco González Garrido estuvo destinado a la Guerra de África; a su regreso, retomó su puesto en A Coruña hasta el 24 de julio de 1861, fecha en que sería destinado a la Capitanía General de Galicia hasta el 30 de abril de 1862; de nuevo retornaría al Hospital Militar de A Coruña hasta el 25 de noviembre de 1862; los tres años siguientes estuvo a cargo de la Capitanía General de Andalucía, hasta el 27 de julio de 1865; y un último periodo de dos meses en las Islas Canarias[499]. Tras toda esta vida dedicada al servicio militar, la Reina Isabel II le concede, a fecha de 26 de mayo de 1866, su retiro en A Coruña[500].

Durante estos años de servicio, Francisco González Garrido concilia vida profesional y laboral simultáneamente, contrayendo matrimonio con Josefa García Cuenca y formando una familia con tres hijas, de las cuales Fanny Garrido sería la menor. Fue primogénita de la familia Ana, nacida en Madrid, hacia 1838, coincidiendo con el desempeño del cargo de Inspector de

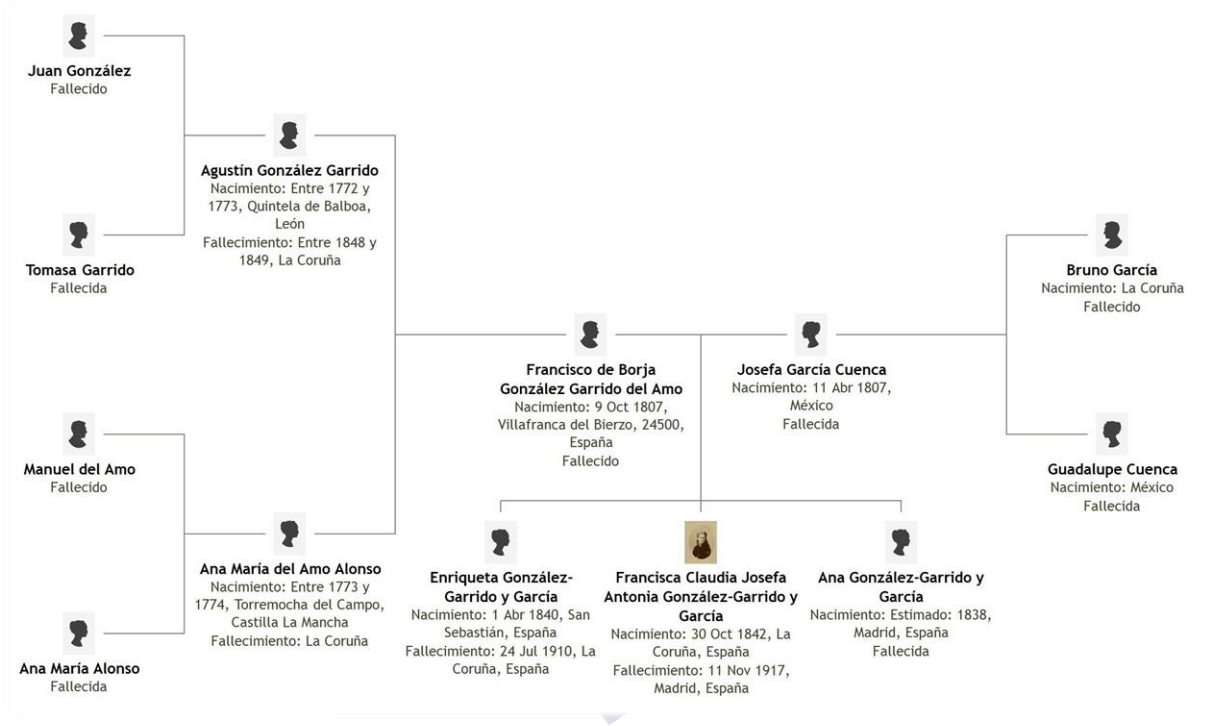
[497] Solicitud, concesión y certificación del título de Doctor en Medicina y Cirugía de Francisco González Garrido del Amo, por su investigación sobre el tratamiento de las heridas por armas de fuego [AHN, Expediente académico universitario de Francisco González Garrido del Amo (UNIVERSIDADES,1210, Exp.156); AGMS, Expediente personal militar de Francisco González Garrido del Amo, n.º 1128]. (Anexo II.22.).

[498] Expediente militar de Francisco González Garrido y del Amo [AGMS, Sección 1ª, Legajo G-3063, folios 1 a 19] (Anexo II.23.).

[499] Expediente militar de Francisco González Garrido y del Amo [AGMS, Sección 1ª, Legajo G-3063, folios 1 a 19] (Anexo II.23.).

[500] Concesión de retiro de Francisco González Garrido del Amo [AGMS, n.º 1128]. (Anexo 0).

Medicina de su padre en la capital[501], y Enriqueta fue la hija mediana, nacida el 1 de abril de 1840 en San Sebastián[502], donde Francisco González Garrido ocupaba cargo en el hospital de la ciudad, simultáneamente al de Logroño y Santander. Fanny Garrido nace, como se dijo, en 1842 en A Coruña, coincidiendo con el desempeño de servicio de su padre en el Hospital Militar de A Coruña. A pesar de los constantes traslados iniciales de la familia a consecuencia de los destinos adjudicados a Francisco González, encontraron estabilidad en Galicia, donde las tres hermanas pudieron disfrutar de una exclusiva educación que les proporcionó una sólida cultura y dominio de varias lenguas, como era propio de la formación de las clases altas y de los hijos de militares de alto rango para poder desenvolverse en sociedad[503].



Cuadro 14. Núcleo familiar de Fanny Garrido [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

Cabe suponer que los episodios más traumáticos para la familia de la trayectoria de Francisco González Garrido fueron sus servicios en campo de batalla. De todos ellos, el más destacable y prolongado fue su participación en la Guerra de África (1859-60). El padre de Fanny Garrido fue destinado el 23 de octubre de 1859 por Real Orden a la 1ª División del 3er. Cuerpo del Ejército de África, al cual se incorporó en Málaga el día 4 de noviembre de dicho año. El 11 de diciembre se embarcó para África; desembarcó al día siguiente en Ceuta; el día 14 se incorpora al Campamento de la Concepción, concurriendo al mando del General Ros de Olano, a las acciones que se dieron en los días 14, 17, 20, 22, 25, 29 y 30 de diciembre, en las cuales prestó sus servicios y asistió a los heridos de los Hospitales de campaña de 1ª y 2ª línea.

[501] Padrón municipal de A Coruña de 1844, Barrios 2º y 3º [AMC (C-1076)] (Anexo II.19.).

[502] Partida bautismal de María Enriqueta Venancia Carmen Josefa González-Garrido y García, nacida el 1/04/1840 y bautizada el 2/04/1840 [AEET, Libro 2028, folio 32 vto.] (Anexo II.18.).

[503] Laura Touriñán Morandeira, «Fanny Garrido, personaxe ilustre da nosa Historia», en *Fanny Garrido. Un percorrido pola súa vida e polos seus versos musicados* (A Coruña: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, 2017), 5.

Por los méritos logrados, fue motivo de ascenso a Subinspector de 2ª clase, el cual le fue concedido oficialmente por Real Orden de 27 de enero de 1860. El 1 de enero de ese año de 1860 emprende camino a Tetuán, donde participó en las en las acciones del 4 de enero en Monte Negrón y en las del 10 y 12 del mismo mes; se le concedió por el mérito que contrajo en ellas otro grado de Subinspector de 2ª clase. Concurrió a las acciones de 14 de enero en Cabo Negro, a las del 23 y 31 del mismo en los Llanos de Tetuán, a la batalla del 4 de febrero también en Llanos de Tetuán y a la del 23 de marzo de Wad-Ras, mandadas por el General O'Donnell. En todas estas acciones prestó sus servicios a los heridos en el Campo de batalla y en los Hospitales de sangre de 1ª y 2ª línea, siendo fundamental su asistencia durante las epidemias del cólera morbo asiático y disentería. El 1 de mayo de 1860 concluyó la campaña, recibiendo su pasaporte para regresar a España. Por su gran servicio, el Instituto Médico Valenciano, a propuesta del Jefe Superior de Sanidad del Ejército de África, le confirió una medalla de plata en señal de gratitud y también obtuvo la medalla general de distinción, por Real Orden de 8 de octubre y concedida por Real Decreto de 10 de mayo de dicho año[504].

El 1 de junio Francisco González Garrido se hizo cargo de nuevo de su puesto en el Hospital Militar de A Coruña y pocos meses después, su hija Fanny Garrido contraería matrimonio con el compositor Marcial del Adalid. Éste dedicaría oficialmente a su suegro la romanza *N.º 4 Berceuse. Dulces recuerdos*, perteneciente al cuarto cuaderno de *6 Romances sans paroles pour piano, Op. 8-9*, hacia 1870 y encabezadas con las afectuosas y no menos respetuosas palabras "À mon cher beau père le Docteur Garrido"[505].

La belleza de Fanny Garrido fue reconocida por cuantos escribieron de ella. Nuestra hemeroteca gallega guarda entre sus tesoros históricos el recuerdo que Isabel Martínez-Barbeito nos dejó de ella y posiblemente la única descripción física que se conozca:

> "Por los retratos que de ella se conservan y las descripciones de personas que la trataban, sabemos que tenía ojos azules, grandes y dulces, fino cutis, un rostro de rasgos armoniosos; el pelo rubio peinado, de adolescente, en bucles y más tarde en bandos sencillamente recogido en la nuca; todo ello aderezado con un aire de gran señora"[506].

También son memorables las palabras del pintor Urbano Lugrís en la revista *Atlántida*, quien destacó lo llamativa que resultó la presencia de Fanny en la ópera de la capital vecina:

> "La aparición de Fanny en el palacio del a Ópera causó una sensación tanto más sorprendente sabiendo que los palcos y lunetas del primer teatro lírico de Francia, y de Europa, eran muestra admirable de la hermosura femenina, que, con sedas, plumas y diamantes, se ofrecía deslumbradora entre los mecheros de gas. ¡Una rosa gallega en la Ópera de París!"[507].

[504] Expediente militar de Francisco González Garrido y del Amo [AGMS, Sección 1ª, Legajo G-3063, folios 1 a 19] (Anexo II.23.).

[505] *N.º 4 Berceuse. Dulces Recuerdos. 6 Romances sans paroles pour piano, Op. 8-9.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.31.

[506] Isabel Martínez-Barbeito y Morás, «La castellana de Lóngora», *La Voz de Galicia*, 4 de agosto de 1953, 8.

[507] Isabel Bugallal Vela, «Una rosa coruñesa en la Ópera de París», *La Opinión*, 29 de febrero de 2008, s. p.



Fig. 24. Retrato fotográfico de Fanny Garrido. Ejemplar donado por Isabel Martínez Barbeito a la RAG. Tomada del artículo "Pequeña historia de un pazo coruñés", por Carlos Martínez-Barbeito, en la revista Paraíso del Turismo (1978).

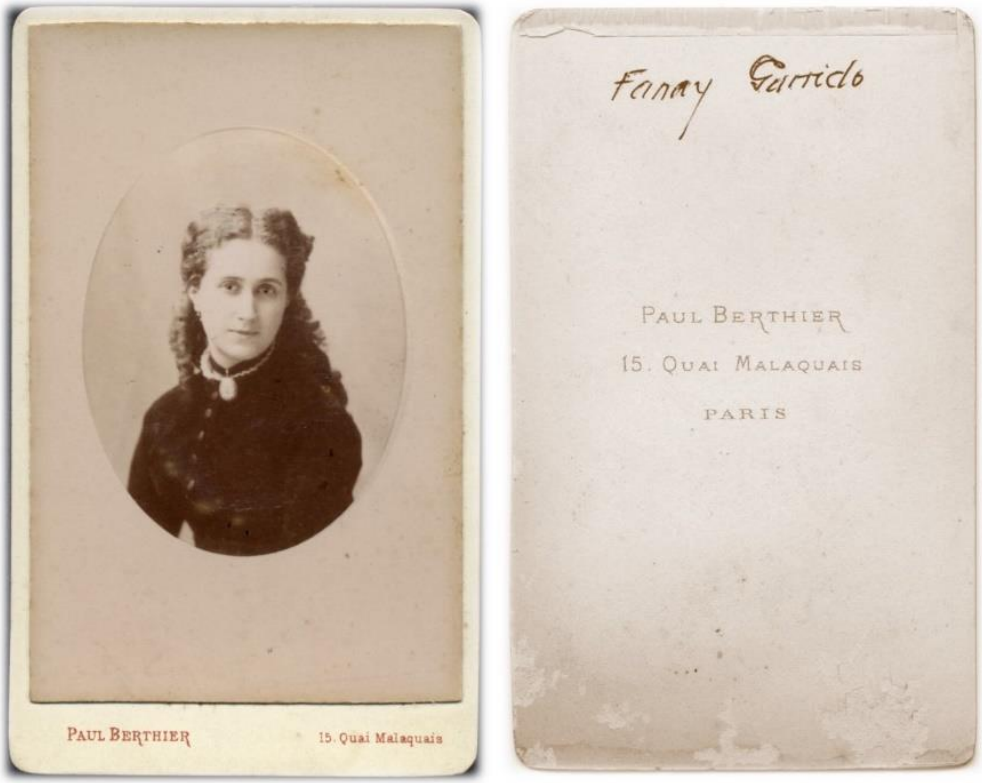


Fig. 25. Retrato fotográfico de Fanny Garrido. Ejemplar donado por Isabel Martínez Barbeito y otro por José Garrido García el 4/10/1962; *carte-de-visite* [RAG, (FS-6-116 y FS-6-123)].

Su hermosura fue tal, que a nuestro tiempo ha llegado como un clásico de la crónica coruñesa la leyenda de que la reina Isabel II, en su viaje a Galicia para la inauguración del ferrocarril que unía la ciudad de A Coruña con Madrid, se cruzó con Fanny -muy joven- e, impactada por su belleza, la mandó llamar y al despedirse se ofreció a ser su madrina de boda[508].

Es cierto que Isabel II visitó Galicia: concretamente entre el 1 y el 14 de septiembre de 1858, días en los que pasó por Ferrol, Santiago de Compostela, Betanzos, Lugo y A Coruña, capitales del Antiguo Reino de Galicia. La razón de esta visita está política e históricamente justificada: el Reinado de Isabel II pasó a la historia por ser un periodo políticamente convulso; durante las regencias de María Cristina (1833-40) y de Espartero (1840-1843) y el reinado de la propia Isabel II (1843-68), se constituyeron en el país 55 equipos de gobierno y se llegaron a nombrar alrededor de 350 ministros. Cuando el General O'Donnell accede al gobierno de España con la Unión Liberal, pone en práctica una serie de medidas que contribuyan a un "lavado de imagen" de la Familia Real. Entre estas medidas, se procedió a una gira de viajes de la Familia Real por la geografía peninsular entre 1858 y 1866, con el fin de acercar la institución al pueblo y difundir la ideología de *nation-building* que iba pareja de la cultura liberal. La finalidad de acercar visualmente a Isabel II al pueblo era motivar la adhesión popular a la monarquía; en estas visitas se buscó potenciar las cualidades de bondad, proximidad, religiosidad y munificencia de la Reina, al mismo tiempo que se presentaba en sociedad al Príncipe Alfonso XII, como futuro de continuidad legítima de la institución[509].

Por tanto, en esos días de septiembre de 1858, Isabel II estuvo en Galicia acompañada del Rey consorte, Francisco de Asís, la infanta María Isabel, que en ese momento contaba con casi siete años, y el Príncipe de Asturias, Alfonso II, con apenas unos meses de vida; se completaba el elenco gubernativo con el Presidente del Gobierno, O'Donnell, y el Ministro de Estado, Calderón Collantes. Y a todos ellos se sumarían en los distintos lugares gobernadores civiles, alcaldes, concejales, obispos, miembros de la industria y del comercio, personalidades del ámbito cultural, etc. La visita fue minuciosamente planificada, haciendo uso intencionado de recursos propagandísticos bien estudiados: ensalzar la historia, la religiosidad, el progreso y la beneficencia; y en lo que atañe al progreso, entran en acción inauguraciones a su paso de ferrocarriles, como el de la ciudad de A Coruña. Se organizaron para la ocasión actos litúrgicos, desfiles, ofrendas de productos locales, cabalgatas, espectáculos, banquetes, besamanos, serenatas, visitas a exposiciones y un sinfín de eventos de carácter festivo teñido de entusiasmo y clamor popular, de los que por supuesto se hizo notable eco la prensa. Los paseos de la reina irían acompañados de aplausos y gritos de ovación, cánticos, himnos y versos recitados en gallego y en castellano al paso de la comitiva, música de gaitas y repiques de campanas, para festejar la visita real[510]. Tal fue el fervor popular del paso de Isabel II por A Coruña que, en la

[508] Manuel Amor Meilán, «Fanny Garrido», *La Voz de Galicia*, 25 de junio de 1931, sec. Biografías Gallegas, 1; Juan Naya Pérez, «Fanny Garrido», *La Voz de Galicia*, 19 de mayo de 1950, sec. Granos de arena, s. p.; Martínez-Barbeito y Morás, «La castellana de Lóngora», 8; Juan Naya Pérez, «Una notable escritora coruñesa. Fanny Garrido», *La Hoja del Lunes*, 7 de marzo de 1966, s. p.; Touriñán Morandeira, «Fanny Garrido, personaxe ilustre da nosa Historia», 5-9.

[509] Isabel Burdiel Bueno, *Isabel II: una biografía (1830-1904)* (Taurus Ediciones, 2010), 579-623; Margarita Barral Martínez, «Isabel II en Galicia (1858): un viaje de estética galdosiana», en *Actas del décimo congreso internacional Galdosiano*, Sección 4. Episodios nacionales. Galdós e Hispanoamérica. Teatro. Biografía (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2013), 386-94.

[510] Margarita Barral Martínez, *A visita de Isabel II a Galicia en 1858: monarquía e provincialismo ao servizo da nacionalización* (Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago de Compostela - Sotelo Blanco Edicións, 2012), 389.

primera edición de los Juegos Florales de la ciudad, en 1862, se recogerían algunas de las poesías y sonetos que habían sido dedicados a la reina y a su hijo en su visita de 1858[511].

Y en este ambiente de festejo y homenaje, Marcial del Adalid compone su *Himno Marítimo*[512], "expresamente escrito para el desembarco en la ciudad de A Coruña de su muy graciosa Majestad Isabel 2ª de Borbón" y dedicada "al Príncipe de Asturias". Compuesto en agosto de 1858 en Lóngora, para orquesta de cuerda, viento y percusión, este himno en La b Mayor presenta un poema de carácter triunfal cantado a dos voces por un coro de niños:

> "Hurra, sin miedo rompen las olas;
> Fuerza a los remos bogad, si bogad;
> El niño egregio las españolas glorias marítimas renovará;
> Glorias marítimas renovará".

Desconocemos si esta obra fue creación espontánea o encargo, aunque por las anotaciones de la partitura, dispuesta en su reducción para piano con indicaciones interpretativas para quien dirija el coro en función de las capacidades de las voces blancas, parece pensada para un evento real. Se desconoce también si llegó a ser estrenada para la recepción de Isabel II a su llegada a Marineda, pues hasta la fecha no hemos podido encontrar noticia en la crónica de sociedad.

Apenas dos años después, literata y compositor se casan apadrinados por la realeza, tornándose verídica la leyenda coruñesa. El 16 de agosto de 1860, Marcial del Adalid, de 34 años de edad, y Fanny Garrido, de 18, contraían matrimonio en la Capilla-Oratorio de Palacio del Excmo. Señor Capitán General en A Coruña (actual Palacio de Capitanía General) y recibiendo la bendición nupcial en la misa del día siguiente, siendo padrinos del enlace el militar Atanasio Alesón y Dolores Bonilla y Valdevia en representación de la monarquía:

> "En la ciudad de La Coruña, Provincia de la misma, Arzobispado de Santiago, yo D. Sebastián Canosa, cura párroco castrense de esta Plaza (…) a las nueve y media de la noche del día diez y seis del sobredicho mes de agosto, en la Capilla Oratorio de Palacio del Excmo. Señor Capitán General de este distrito, previos todos los requisitos de derecho, desposé por palabras de presente que hacen y celebran verdadero y legítimo matrimonio según el orden de Nuestra Santa Madre Iglesia, a D. Marcial del Adalid y Gurrea, (…) con D.ª Francisca González Garrido y García (…), a cuyos desposados di y recibieron el día siguiente en la misma Capilla Oratorio de Palacio la bendición nupcial durante la celebración de la misa; por Real disposición de dos del expresado mes de agosto, su Majestad el Rey, que Dios guarde, determinó ser padrino de este casamiento, nombrado en su representación a los Excmos. Señores condes de la Peña del Moro, Vizcondes de Alesón, D. Atanasio Alesón, Caballero Gran Cruz de las Reales y Militares Órdenes de San Fernando y San Hermenegildo, de la Real Orden Portuguesa de Nuestro Señor Jesucristo y otras muchas, Teniente General de los Ejércitos Nacionales, Senador del Reino y Capitán General de Galicia, y su Señoría Dª Dolores Bonilla y Valdevia, los que asistieron a otras ceremonias (…); y por ser verdad, firmo la presente (…) en la Ciudad de La Coruña, el día diez y siete del referido mes de agosto y año expresado. Sebastián Canosa"[513].

[511] Barral Martínez, 392.

[512] *Himno marítimo*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.213.2.

[513] Partida matrimonial de Marcial del Adalid y Gurrea y Francisca González-Garrido y García, con fecha de 17/08/1860; enlace matrimonial el 16/08/1860 y bendición nupcial el 17/08/1860, en la Capilla Oratorio de Palacio del Excmo. Señor Capitán General [AEET, Libro 1973, folio 77] (Anexo II.25.).



Fig. 26. Retrato de Marcial del Adalid y Fanny Garrido [MBAC, n.º inventario 1978].

A pesar de los dieciséis años que los separaban, este matrimonio bien avenido pasaría su vida entre estancias, generalmente estivales, en la "Granja de Lóngora" -como así llamaba el maestro Adalid a su pazo en Oleiros- y la mayor parte de los inviernos en la capital, con intermitentes viajes al extranjero, especialmente a París. Ambos se rodearon de artistas e intelectuales de lo más selecto y variopinto en sus reuniones sociales -Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova, Germán Taibo, Francisco Lloréns, Pan de Soraluce, Alfredo Tella, Pérez Lugín...[514]-, pues "las tertulias longorinas, seguidas del consabido concierto de piano a cargo de Marcial del Adalid, proseguían una ya arraigada costumbre de los dueños de Lóngora"[515].

Poco se sabe actualmente de lo que fue la vida de Fanny Garrido, especialmente en Liáns. En este sentido, Isabel Martínez-Barbeito es prácticamente la única que nos ofrece un pequeño esbozo de su persona: retrata a una ama de casa disciplinada, amante y atenta esposa, madre dedicada a la educación de su única hija, dueña esmerada en el cuidado del cultivo y en la buena exportación del mismo, mujer culta ducha en artes y literatura, conocedora de idiomas, *amateur* en el arte musical pero con gusto refinado para el canto y el piano, gran anfitriona de amigos

[514] Padín Panizo, «En torno a Marcial del Adalid y Fanny Garrido. Las tertulias musicales y literarias del Pazo de Lóngora en el pasado siglo», s. p.; Padín Panizo, *Pazo de Lóngora*, 43-47; Bugallal Vela, «Tardes de estío en Lóngora»; Martínez-Barbeito y Morás, «La castellana de Lóngora», 8.

[515] Padín Panizo, «En torno a Marcial del Adalid y Fanny Garrido. Las tertulias musicales y literarias del Pazo de Lóngora en el pasado siglo», s.p.

intelectuales, artistas y nobles, y lo más importante, escritora de novelas y poemas bajo el influjo del ambiente rural de Oleiros. Así lo expresaba su biógrafa:

> "Fanny Garrido -en quien todos reconocían grandes dotes de simpatía, señorío y atractiva dulzura- además de una hermosa voz, poseía un fino instinto musical, así que no es difícil imaginarla gran colaboradora de su marido, traduciendo directamente al piano -cuya técnica dominaba- la combinación de notas que aquél iba creando, para lo cual se aislaban en el salón de música, en ocasiones oscuras para mayor concentración del compositor, y a menudo robando horas al sueño.
> (…) podemos situar a Fanny Garrido emborronando cuartillas. Allí escribió sus novelas, que reflejan el ambiente provinciano de la cercana ciudad y describen el paisaje que le rodeaba (…). Su actividad literaria alcanzó también la poesía y muchas de las canciones de Adalid tienen letra original de Eulalia de Liáns [pseudónimo con el que firmaba sus obras] (…).
> Entre la música, los amigos, los libros -propios y ajenos- y su única y tardía hija, transcurrían los días en Lóngora. Las grandes avenidas de camelios y frutales daban ejemplares para la exportación y la misma señora del Pazo se ocupaba de empapelar las gigantescas peras duquesas y las blancas camelias con destino más frecuente a Alemania (…)"[516].

En contrapartida, es bien sabida la labor creativa de Adalid en el Pazo de Lóngora, como si de un retiro de inspiración se tratase; sus manuscritos así lo certifican, pues son cientos de páginas las firmadas por el músico allí. Y estas veladas de composición en la intimidad fueron emuladas en reiteradas ocasiones en la hemeroteca como, por ejemplo, así imaginaba Carlos Martínez-Barbeito:

> "Las largas veladas solitarias en los meses de invierno, eran tensas, vibrantes de vida interior, de creación de arte, de estudio atento. El teclado del Pleyel de cola traído de París, recorrido por los dedos de Marcial del Adalid, traducía en sonidos las partituras (…). Tal vez Fanny, en un rincón, de pie, escuchaba en silencio y miraba a través de los cristales (…). La llama de los quinqués languidecía y temblaba antes de extinguirse su último resplandor, las velas se consumían y el Pleyel de cola seguía sonando incansable bajo los dedos febriles de Marcial del Adalid"[517].

A razón de estas palabras, hay que decir que no queda rastro, que sepamos, de ese piano Pleyel u otro cualquiera que pudiera haber pertenecido al maestro Adalid. Tan solo una carta de Encarnación, viuda de José Baldomir Rodríguez, dirigida a José Mosquera Pérez, con intención de que éste le comprase el piano del que disponía en su casa para así poder subsanar sus problemas económicos; y ese piano no era otro que el que tuvo Baldomir en su domicilio y que parece haber pertenecido previamente a Marcial del Adalid. Encarnación describía el instrumento así en su carta:

> "Las dimensiones de alto, largo y fondo son las corrientes en los pianos antiguos. La marca es de la casa Pleyel de Paris. El estado del mueble muy bueno cuya madera según he oído a mi marido es de –palo santo- desde luego tiene que ser magnífica porque no tiene la menor señal de polilla. El teclado es de auténtico marfil. Siempre tuvo buen sonido. En la actualidad quizá tenga que ser objeto de una afinación y cambio de alguna cuerda, puesto que hace aproximadamente tres años que no se toca. La última vez que puso el maestro [Baldomir] su mano en él fue cuando terminó la composición dedicada a Vd. y a su señora. La fecha en que fue comprado el piano la

[516] Martínez-Barbeito y Morás, «La castellana de Lóngora», 8.
[517] Martínez-Barbeito y Morás, «Pequeña historia de un pazo coruñés», s. p.

> ignoro. Cuando me casé ya estaba dicho piano en poder de mi marido. Sé también que ha pertenecido al ilustre compositor Marcial del Adalid"[518].

Desconocemos también cómo adquirió Marcial del Adalid su piano Pleyel, pues no figura su nombre en los libros de registro de ventas, ni en los de fabricación de la Casa Pleyel; tampoco el nombre de ningún familiar suyo, bien fuese su padre, o alguien de la rama de los Torres Adalid[519]. Sin embargo, no sería de extrañar que lo hubiese comprado por medio de alguna amistad del círculo madrileño o de alguno de sus editores, pues en general estos últimos disponían de negocios de venta de instrumentos; véase por ejemplo Juan M.ª Guelbenzu, Antonio Romero o Martín y Salazar, quienes sí figuran en el archivo de clientes:

[518] Carta de Encarnación, viuda de José Baldomir, a José Mosquera [ADPC, Fondo José Mosquera Pérez (FP4/89)] (Anexo II.26.). Agradezco a Montserrat Capelán Fernández el haberme facilitado el acceso a esta fuente documental.

[519] Para la presente investigación se ha procedido a la revisión de los libros de ventas y libros de fabricación de pianos del Archivo Pleyel (Archives du Musée de la Musique de la Citée de la musique, París, Francia). Fondo disponible online: http://archivesmusee.citedelamusique.fr/pleyel/ (fecha de última consulta, 27/04/2020). Concretamente se han revisado los libros de ventas de 1829-34, 1834-36, 1836-38, 1838-43, 1843-50, 1850-56, 1856-58; y libros de fabricación de 1856-62, 1862-68, 1868-74, 187479, 1879-83. En ninguno de los libros, revisados página a página, hemos localizado el nombre de ningún comprador de apellido Adalid y/o Torres.

Según los libros de ventas y de fabricación de la casa Pleyel, fueron clientes José León (en Madrid), Ettiène, Adam, Farrenc, Lafont, Paer, Bertini, Boisselot, Alary, Berenger, Hiller, Troupenas, Richault, Broadwood, Schlessinger, Onslow, Rossini, Giraud, Zimmermann, Clary, etc. entre 1829 y 1834. Féreol, Richelmi, La Reina de Holanda, Leduc, Mocker, Meloine, Pasquier, el Teatro Italiano y la Ópera de París, figuran entre otros compradores entre 1834 y 36. A destacar la presencia de Moreau, Muller, Gerard (en Inglaterra) y Dumas entre 1836 y 1838.

El primer Pleyel adquirido por Juan M.ª Guelbenzu del que tenemos constancia fue a través de Emile León, servido a Madrid, en el periodo 1838-43 y también dos para el Duque de Osuna; en esos mismos años fueron compradores también Chopin, Probst, Lemoine, La Duquesa de Orleáns, Godefroid, Lefebure, Schonenberger, Rossini, Broadwood (Londres), Kalkbrenner (París), Onslow, Cavalli y Mocker, Schumann (París), etc. El periodo 1843 a 1850 revela como compradores a Halèvy, Ducci, Rossini, Chopin, Prudent o Collard entre tantos otros músicos y comerciantes internacionales; serán compradores españoles, Guelbenzu, de dos pianos, Gaztambide de uno, Vicente Ferrer dos, García (suponemos hijo del famoso intérprete Manuel García y residente en París), Bernabé Carrafa adquiere cuatro, Iradier encarga uno, y la firma comercial Martín y Salazar compra casi una veintena. El periodo entre 1850 y 1856 también fue exitoso entre compradores españoles: de nuevo la casa Martín y Salazar es el comprador mayoritario, Bernabé Carrafa también recibirá alguno, Iradier encargará varios también, y destacan nuevos nombres como, por ejemplo, Juan José Quirel (Cádiz), Salvador de Castro (Sevilla), Eulogio García Pantón (Madrid), Isidro Ortega Salomón (Madrid) o Lorenzo Carrolán (Madrid); y del ámbito internacional llama la atención la exportación a América: por ejemplo José Fernández Cruzado en Santiago de Chile y José Comellas en La Habana. Carrafa, Iradier y Martín y Salazar volverán a ser compradores de pianos Pleyel para Madrid en el periodo 1856-58.

En los libros de fabricación de los años siguientes, donde los pianos están organizados por número de serie y en los que constan las características físicas de cada uno de ellos, se observa una mayor distribución de pianos Pleyel en todo el territorio nacional. Más allá de la imperante mayoría de encargos para la capital, en el periodo 1856-62, figuran como compradores de otros lugares M. E. Andrade en Santander, P. Comellas en Barcelona y Juan Ibarra para Bilbao; por otra parte, a mayores de los ya habituales encargos de Martín y Salazar, comienza a ser cliente de forma voluminosa Antonio Romero y continúan encargos minoritarios como, por ejemplo, de Bonifacio Eslava. En el registro de fabricación del período 1862-68, a los ya clásicos compradores mayoritarios de Martín y Salazar y Antonio Romero, se suma el encargo de pianos de J. J. Santesteban para San Sebastián, J. Rullán para Palma de Mallorca y Pedro Taberner para Sevilla; y como compradores individuales, llama la atención entre los compradores la presencia de Inzenga, entre otros. Los años siguientes son reflejo de una normalización en la venta de pianos Pleyel en España en todo el territorio nacional, especialmente a través de los grandes comerciantes de instrumentos ya citados: Antonio Romero y Martín y Salazar, J. J. Santesteban para San Sebastián, J. Rullán para Palma de Mallorca y Pedro Taberner para Sevilla, y algunos otros que se sumarán al mercado, como Miguel Bedmar en Almería, Valentín de Haas en Málaga, Manuel Navas en Barcelona o M. Samaniego también en la capital.



Fig. 27. Compradores de pianos Pleyel entre 1838 y 1843: Guelbenzu, el Duque de Osuna, Chopin, Rossini, Schumann, etc. [montaje de Laura Touriñán Morandeira].

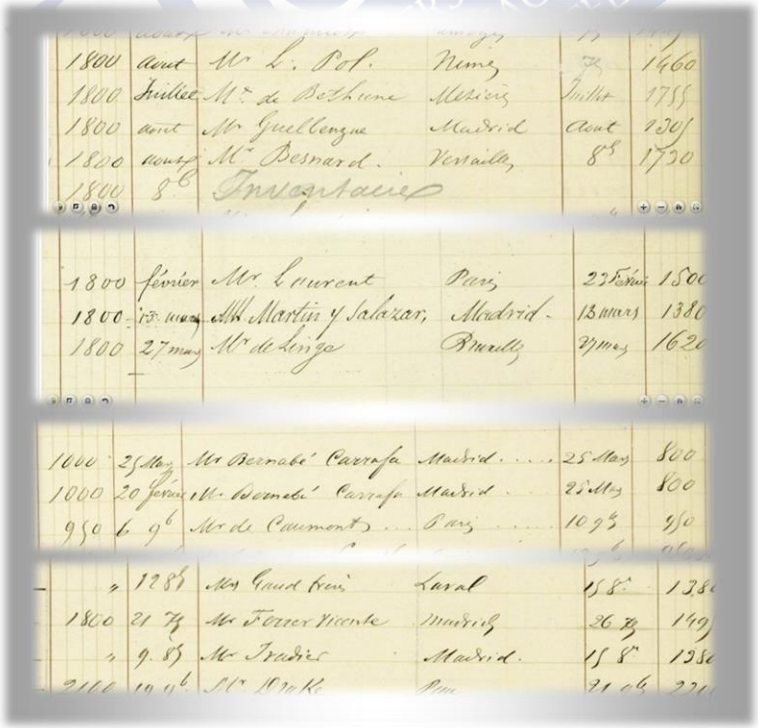


Fig. 28. Compradores de pianos Pleyel entre 1843 y 1850 en España: Guelbenzu, B. Carrafa, Martín y Salazar, Iradier, etc. [montaje de Laura Touriñán Morandeira].

Poco después del enlace matrimonial con Fanny Garrido, a fecha de 2 de julio de 1861, tendría lugar la celebración de los "Juegos Florales" en A Coruña, organizados por Pascual López Cotón y en los que participarían Marcial del Adalid y su primo Marcial de Torres Adalid en calidad de "adjuntos del consistorio de los Juegos Florales"[520]. Estos juegos florales de A Coruña fueron celebrados el Teatro Principal, a solicitud de los escritores Benito Vicetto y Antonio y Francisco M.ª de la Iglesia, con el patrocinio de Juana de Vega y con el mecenazgo de José Pascual López Cortón. Serían organizados emulando los celebrados en Barcelona el primer domingo de mayo de 1859 por iniciativa de Antoni Bofarull y Víctor Balaguer. En estos juegos florales catalanes el lema fue "Patria, Fides, Amor", los tres premios ordinarios: "Englantina de Oro", para la poesía patriótica, "Viola de Oro y Plata", para la poesía religiosa o moral y "Flor Natural" o premio de honor para la poesía amorosa; a mayores había premios ordinarios y quien lograba más de tres era investido con el título de "Mestre en Gai Saber". Importantes intelectuales y políticos catalanes apoyaron estos juegos, dando prestigio a la literatura culta catalana y convirtiéndose en motor de la *Renaixença* literaria catalana. En los juegos florales de A Coruña una de las composiciones premiadas fue en gallego: *A Galicia*, de Francisco Añón. Los trabajos presentados fueron publicados en 1862 bajo el título *Álbum de la Caridad* gracias a la aportación económica de José Pascual López Cotón y cuyos beneficios fueron cedidos al Asilo de A Coruña. Con esta emblemática publicación que reunía los trabajos laureados en prosa y verso en esa edición de los Juegos Florales, acompañados de una antología de poetas gallegos desde comienzos de siglo y con textos en gallego y castellano, se daba comienzo al *Rexurdimento* de la literatura gallega y a la idea de galleguidad[521].

Por otra parte, en páginas precedentes decíamos que Adalid creció en un entorno familiar que cultivaba la afición por la música. Algunos autores afirmaron también de él que aprendió a tocar el violín en su infancia, incluso llegando a tocar una de las partes de violín en los cuartetos que se interpretaban en las veladas musicales domésticas[522]. Pues bien, poco o nada se sabe de esos instrumentos que Adalid tuvo en su propiedad -incluyendo, como se ha visto, sus pianos-, pero en el verano de 1863, una carta dirigida a Canuto Berea nos da cuenta de que Adalid se deshizo de al menos dos instrumentos de cuerda que poseía:

> "Granja de Lóngora. Julio 26 1863
> Muy Sr. mío: apreciaría a Ud servirse [¿?] [¿enviarme?] el afinador pues tengo el piano [¿sensiblemente?] desafinado. Igualmente desearía [¿me dijese?] si le [¿acomodará?] comprar un violín y un violoncello que tengo, pues en los inviernos se me echan a perder y yo para [¿nada?] los necesito aquí.
> Dispense Ud. las molestias y suyo afectísimo S. S. Q. S. M. B.
> M. del Adalid"[523].

Algunos años después, volvería a haber noticia en la crónica social del matrimonio entre Fanny Garrido y Marcial del Adalid: fue motivo de notoriedad su presencia en las fiestas del Apóstol en Santiago de Compostela en el verano de 1865, rodeados de otras importantes personalidades de la alta sociedad:

---

[520] José Pascual López Cortón, *Álbum de la Caridad. Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos* (A Coruña: Imprenta del Hospicio provincial a cargo de D. Mariano M. y Sancho, 1862), XVIII y XXII.

[521] José Domingo Vales Vía, «Juegos Florales de Galicia (I)», *Anuario Brigantino* Nº 32 (2009): 435-39.

[522] Arana Pérez, «Necrología. Marcial de Torres Adalid [Marcial del Adalid]», 2; Soto Viso, «Adalid Gurrea, Marcial del», 60.

[523] Carta de Marcial del Adalid dirigida a Canuto Berea, con fecha de 26 de julio de 1863, desde Lóngora [FCB-BDPC, Caja 30].

> "Las fiestas del apóstol Santiago en la ciudad del mismo nombre han estado este año sumamente animadas por los muchos forasteros que han asistido (…). Entre las familias notables que han presenciado dichas fiestas se citan a la del conocido diplomático Sr. Sandoval, a los condes de San Juan y de la Almina, a los marqueses de San Martín, de Santa Cruz, de Montesacro y de Monroy, y a los Sres. de Adalid. Todas estas familias han salido al día siguiente para sus posesiones, donde se hallan pasando el verano"[524].

1.7. Marcial del Adalid en torno a la Sociedad de Cuartetos y a la Sociedad de Conciertos de Madrid: estrenos y más amistades en la capital durante la década de 1860 y comienzos de la de 1870

La notoriedad de Marcial del Adalid en los círculos artísticos madrileños, consolidada especialmente en la década de los cincuenta, se verá especialmente potenciada en las décadas de 1860 y 1870 a partir de su vinculación con dos importantísimas instituciones de la capital: la Sociedad de Conciertos y la Sociedad de Cuartetos. En torno a estos centros, se interpretarán en concierto o en veladas privadas obras especialmente importantes de la producción de Adalid. Así mismo, el círculo de amistades y contactos asentados en los cincuenta en Madrid -los Soriano Fuertes, Allú, los Guelbenzu, Arrieta, Inzenga, Eslava, Monasterio, etcétera- se ve progresivamente incrementado en la década de los sesenta, en la que estarán muy presentes el Conde Morphy, Mariano Vázquez, Francisco Asenjo Barbieri y José M.ª Goizueta, entre otras personalidades distinguidas.

1.7.1. Mariano Vázquez y Francisco A. Barbieri, camarilla de amigos con Guelbenzu y Adalid

Una de las amistades más presentes en la vida de Adalid en la década de los sesenta será la de Mariano Vázquez Gómez (1831-1898)[525]. Fruto de esta buena relación, el músico gallego le

[524] «[Las fiestas del apóstol Santiago en la ciudad del mismo nombre]», *La Época. Periódico político diario*, 28 de julio de 1865, sec. Noticias Generales, 3.

[525] Mariano Vázquez Gómez (1831-1898), músico granadino que inició su instrucción musical con Baltasar Mira, organista de la Catedral de Granada, formó parte de la "Cuerda Granadina" (1850-54) -de la que formaron parte también el barítono Giorgio Ronconi (1810-1890), el literato Pedro Antonio Alarcón (1833-1891), el crítico José de Castro y Serrano (1829-1896) y el poeta Manuel del Palacio (1831-1906), entre otros-. Paralelamente, en 1851, Mariano Vázquez ya habría empezado a colaborar como pianista y compositor en el Liceo Artístico de Granada. En 1856, se traslada a Madrid, y desde entonces y hasta 1866, desarrollará su labor como director del Teatro de la Zarzuela. Entre 1866 y 1879, su actividad profesional girará en torno al Teatro Real, los primeros siete años en calidad de maestro concertador y los seis siguientes como director musical. Paralelamente, se incorpora como pianista a la Sociedad de Cuartetos. En 1873 ingresaría también en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y al año siguiente, en 1874, ocuparía el cargo de director de la Sociedad de Conciertos de Madrid, en sucesión de sus predecesores Monasterio y Barbieri. En 1882, renuncia a su cargo de director de la Sociedad de Conciertos a consecuencia de la controversia generada por sus programaciones; este hecho coincide en el tiempo con la convocatoria de la cátedra de conjunto coral, a la que se presenta, convirtiéndose así en profesor del Conservatorio de Madrid. Ocupará este puesto los últimos años de su vida y desde 1884 lo conciliará con el de Maestro de Cámara de la Reina María Cristina. María Belén Vargas Liñán, «La Sociedad de Cuartetos Clásicos de Eduardo Guervós del Castillo, pionera en la difusión de la música clásico-romántica en Granada», *Música Oral del Sur*, n.º 13 (2016): 129; Emilio Casares Rodicio, «Mariano Vázquez Gómez», en *Diccionario de la Zarzuela* (Madrid: ICCMU, 2003), 928-29; Ramón García Avello, «Vázquez Gómez, Mariano», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 766-67; Cristina Viñes Millet, «Mariano Vázquez Gómez (1831-1894)», en *Figuras granadinas* (Granada: El legado Andalusí, 1995), 286-89; José Requena Espinar, «Recuerdos de antaño. Con motivo de la muerte de Mariano Vázquez. IV», *La Alhambra.*

dedica su *4ème Valse Brillante pour Piano, Op. 48*[526], obra que se publica hacia 1860-61. También la biblioteca musical de Adalid guarda varias obras de Vázquez: los *3 Motetes al Stmo. Sacramento a 2 voces con acompañamiento de piano u órgano*; su *Ave María a solo*; o la ya citada *Plegaria a la Virgen*; y especialmente la melodía *Rayon et ombres*, dedicada manuscritamente "A son amie Fanny" (Fanny Garrido) y sus *3 Bagatelas para piano*, de las cuales la primera también lleva unas palabras de cariño escritas a mano y dirigidas a Adalid[527].

Y junto con Mariano Vázquez y Juan M.ª Guelbenzu, otra de las más influyentes amistades y referentes para Marcial del Adalid en la capital, sería la de Francisco Asenjo Barbieri[528]; dada

Revista quincenal de Artes y Letras, 31 de diciembre de 1923, 345-48; María Belén Vargas Liñán, *La música en la guasona Cuerda Granadina: una singular tertulia de mediados del XIX* (Granada: Universidad de Granada, 2015); Francisco de Paula Valladar Serrano, «De la música de Granada. II: En casa de Mariano Vázquez», *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, 31 de marzo de 1898, 11-14; Sobrino Sánchez, «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional», 125-47; María Mónica García Velasco, «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 8-9 (Sociedades Musicales en España, siglos XIX-XX) (2001): 149-94.

[526] *4ème Valse Brillante pour Piano, Op. 48.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.13.

[527] Obras pertenecientes a la Biblioteca de Música del Fondo Adalid, con entrada en catálogo adjunto:

- *3 Motetes al Stmo. Sacramento a 2 voces con acompañamiento de piano u órgano* (n.º de registro 6077 a 6079);
- *Ave María a solo* (n.º de registro 6080); Plegaria a la Virgen (n.º de registro 6081);
- *3 Bagatelas para piano solo* (n.º de registro 6082 a 6084), con dedicatoria manuscrita "A Marcial del Adalid, recuerdo de su [¿?] amigo, El Autor";
- y *Rayons et ombres* (n.º de registro 6076), con dedicatoria manuscrita "A son amie Fanny" [Fanny Garrido, esposa de Marcial del Adalid].

[528] Francisco de Asís Esteban Asenjo Barbieri (1823-1894) fue uno de los principales protagonistas del panorama artístico del siglo XIX español. Como musicólogo, se ubica en la línea de Friedrich Chrysander, Robert Einer, F. X. Halberl, Spitta o Riemann y de los españoles Eslava, Soriano Fuertes, Saldoni y Pedrell; una generación de estudiosos con un interés romántico por el pasado histórico como fuente de las esencias identitarias de la patria y que condujo a la explosión de la musicología como ciencia histórica y el medio para descubrir los modelos conductores de la nueva música. Y en este contexto ideológico, para Barbieri y sus colegas de lucha -Oudrid, Gaztambide, Arrieta, Fernández Caballero, Hernando e Inzenga fundamentalmente- la zarzuela será el máximo exponente de la encarnación del sentimiento popular español y la manifestación artística más pura, genuina y autóctona.

Recibió formación musical en el Conservatorio Superior de Música de María Cristina desde 1837, como alumno de clarinete de Ramón Broca y de composición con Ramón Carnicer. Desde 1840 figura en diversos escenarios como director de orquesta. En 1843 realizará su primera gira por el norte de España. En 1845 es contratado en Salamanca como maestro de música de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy y maestro director del Liceo Salmantino. En 1846, de regreso a Madrid, se implica en una iniciativa asociacionista con otros músicos a favor de la música española y que dará lugar a la creación de dos sociedades, el Teatro del Circo y el Teatro de la Zarzuela. En el año 1850 fue secretario de la Sección de Música del Liceo, apuntador de óperas del Teatro de Palacio, componía para los bailes de Palacio, daba clases particulares, tocaba y dirigía en el Teatro de Variedades y escribía artículos en periódicos. En 1852, tras su juicio contra el editor Casimiro Martín por defraudación de propiedad musical, tras haber comercializado éste varios números de *Jugar con fuego*, Barbieri inicia un movimiento en defensa de los derechos de los músicos, el cual tendrá su culmen con su nombramiento en 1879 como "Individuo de la comisión para redactar los reglamentos de la ley de propiedad intelectual y de teatros". En 1862 fue uno de los promotores de la creación de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos y que sería uno de los antecedentes a la fundación de la Sociedad de Conciertos cuatro años después, en 1866. En 1873 es nombrado miembro de la sección de música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al año siguiente, Barbieri da comienzo al su gran estudio musicológico del *Cancionero de Palacio*, publicado en 1890, en el que demostró la existencia de un renacimiento musical hispano, llevando a lo más alto la defensa de la Edad de Oro de la música española. Además, fue miembro de la Real Academia Española y fundador también de la Sociedad Española de Bibliófilos. Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri, perfiles de un genio*, Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid [programa de mano] 12 (Madrid, s. f.), 7, 11-12, 43-47, 56; Emilio Casares Rodicio, «Francisco Asenjo Barbieri. Pensando en España», en *Barbieri. Música, fuego, diamantes [Catálogo de la exposición celebrada en la BNE, entre el 24 de febrero y el 28 de mayo de 2017]* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017), 17-18, 25, 32-35, 51, 63, 65; Emilio Casares Rodicio,

su activísima trayectoria vital y profesional, sin duda fue uno de los personajes más interesante y enriquecedores de su entorno. La amistad de Barbieri ha quedado presente también en la biblioteca de música de Marcial del Adalid y, además, a través de una obra muy especial: *Gloria y peluca*[529]. Esta zarzuela, con libreto de José de la Villa del Valle, trama sencilla en un solo acto y con dos personajes y tributo a Rossini, fue estrenada el 9 de marzo de 1850 en el Teatro Supernumerario de la Comedia (antiguo Teatro de Variedades) y se convirtió en el primer gran éxito del autor y con el que comienza a encauzarse la nueva zarzuela como género[530]. El ejemplar que Barbieri regala a Marcial del Adalid lleva presente una sencilla dedicatoria protocolaria –"A Don M. del Adalid, el autor"-, reflejo de una amistad todavía naciente.

La evolución de esta amistad a lo largo de los años, así como la proximidad en forma de camarilla establecida también con Vázquez y Guelbenzu queda patente en las cinco cartas remitidas por Adalid a Barbieri, que han quedado conservadas en su legado custodiado por la BNE y que hoy se han convertido en un preciado tesoro, pues son escasos los testimonios epistolares que se conocen de él actualmente. Dichas cartas dejan entrever que al menos en 1859 ya habían coincidido personalmente y que la amistad entre ambos en 1860 era de plena cercanía y confianza.

El 16 de abril de 1860, Marcial del Adalid escribe al maestro Barbieri desde A Coruña las siguientes líneas, en contestación a su carta anterior, con fecha de cuatro días antes:

> "Coruña, 16 de abril de 1860
> Mi muy apreciable amigo:
> He recibido los gratos renglones de Vd., su fecha 12 del corriente. Siento, amigo mío, la desgracia de familia, enfermedades, etc. que en ella me participa. Recibí igualmente la Marcha gallega, arreglada para banda por Gabaldá. Creo, en efecto, que estará bien, puesto que Vd. así lo cree, pero juzgo oportuno, en efecto, que antes de dar el exequátur la ojee Vd. o el amigo Juanito (alias el "Corregidor"), y llamole así, porque últimamente ha dado en la manía de corregirlo todo.
> No tengo inconveniente alguno en que se toque por las calles, ni tampoco en que Gabaldá reparta, si quiere, la partitura de banda a sus suscriptores. Me reservo sin embargo la propiedad de la partitura para piano, y no por otra razón, sino porque la hice grabar por [¿?] y tiré, creo, 100 ejemplares. Posible es no se venda ni una sola, pero si se vendiese alguno, tomo esta precaución porque Vd. convendrá conmigo, amigo mío, en que es triste cosa "parir y pagar el bautizo".
> Esta ciudad es un destierro artístico. Aquí no hay nada, nada, laboriosos artesanos y nada más.
> No me olvido, no, de que prometí a Vd. dedicarle alguna cosilla de mi pobre pluma. Cumpliré mi palabra, mas no por ahora, pues estoy haciendo el oso animal antisuelo

«Barbieri, Francisco Asenjo», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 200-215; Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri*, vol. Vol. 1. El hombre y el creador, Música hispana. Textos. Biografías (Madrid: ICCMU, 1994), 20-31, 74; Emilio Casares Rodicio, «Pedrell, Barbieri y la restauración musical española», *Recerca Musicológica* XI-XII (1992 de 1991): 259-71; M.ª Cruz Gómez-Elegido Ruizolalla, «La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri», *Recerca musicològica*, n.º 4 (1984): 62; Maravillas -Cortés Núñez Contreras y María Antonia Herradón Figueroa, «La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la vida musical española del siglo XIX», *Revista de musicología* 14, n.º 1 (1991): 85-92.

[529] *Gloria y Peluca*. Zarzuela en un acto. Seguidillas cantadas por la Sta. Latorre y el Sr. Salas. Por F. A. Barbieri. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.61 y n.º de registro 658 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A Don M. del Adalid, El autor".

[530] Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri*, Vol. 1. El hombre y el creador:94; Casares Rodicio, «Francisco Asenjo Barbieri. Pensando en España», 43.

> odioso por excelencia. Concluyo pues, amigo mío, manifestando a Vd. que artística y no artísticamente tiene Vd. aquí un amigo dispuesto a servirle y complacerle en, Marcial del Adalid"[531].

Las líneas anteriores evidencian, de entrada, la muy buena relación existente entre Marcial del Adalid y Barbieri, pero especialmente con Juan M.ª Guelbenzu, a quien llama "Juanito, el Corregidor", como apelativo cariñoso por sus labores de supervisión de las composiciones de Adalid. Alude esta carta también a una "marcha gallega" para piano solo, compuesta por el maestro Adalid y que él mismo habría encargado publicar recientemente y por cuenta propia, en una tirada de unos cien ejemplares. Por esta descripción, creemos que se refiere la pieza *Galicia. Marcha triunfal*[532], instrumentada para piano solo, compuesta por el autor sobre motivos autóctonos gallegos: basados sus dos motivos principales en "dos aires populares del Reino de Galicia, si bien con la variación de tempo consiguiente a su nueva forma", tal y como hace constar él mismo en la misma partitura. Coincide también el hecho de que esta obra fue publicada entre 1859 y febrero de 1860 en Madrid, con C. Martín y M. Salazar, y con el número de plancha "M.A.9", iniciales que aluden a su nombre y primer apellido y representativas de que se trata de una tirada por cuenta propia. Nace esta obra en honor a los combatientes del ejército español -referidos como "a los bravos de África"- en la denominada Guerra de África o Primera Guerra de Marruecos (1859-60), que finalizaría el 26 de abril de 1860 mediante la firma del Tratado de Wad-Ras[533] y en la que, como ya se ha dicho, participó el que sería suegro de Marcial del Adalid, Francisco González Garrido.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[531] Entrada 584 de Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, vol. 2 (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988), 329. Fuente original [BNE, Legado Barbieri, (MS.14.020.13)].

Menciona Adalid en su carta que se reserva para sí la propiedad de la partitura para piano. En relación a esto y haciendo propias las palabras de J. J. Carreras, cabe recordar que, en el siglo XIX en España, "para un músico con formación y talento, el futuro más prometedor ya no estaba por fuerza ligado a la consecución de un puesto en una institución pública o privada, sino en la adecuada gestión de los derechos de representación y edición de su obra". Carreras López, «El siglo XIX musical», 97.

Tomando esto en cuenta, no es posible afirmar que Marcial del Adalid convirtiese su actividad como compositor en su modo de sustento económico mediante la gestión de derechos de propiedad intelectual. Sin embargo, el registro de obras para adquirir derechos de propiedad intelectual fue práctica común en el siglo XIX en España -véase el caso de Barbieri o Allú- y, por tanto, esto tampoco fue ajeno a Marcial del Adalid. Tal y como se muestra en el Anexo IV.6, éste registró 24 obras de su autoría y, entre ellas, *Galicia. Marcha triunfal para piano*.

[532] *Galicia. Marcha triunfal.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.26. Para más información sobre el tratamiento de lo gallego en Adalid, remitimos al Capítulo 3 y, en lo que atañe directamente a esta obra, al epígrafe 3.2.1.

[533] Ioan Serrallonga Urquidi, «La guerra de África (1859-1860). Una revisión», ed. Isabel Burdiel Bueno, *Ayer*, n.º 29 (1998): 139-60.
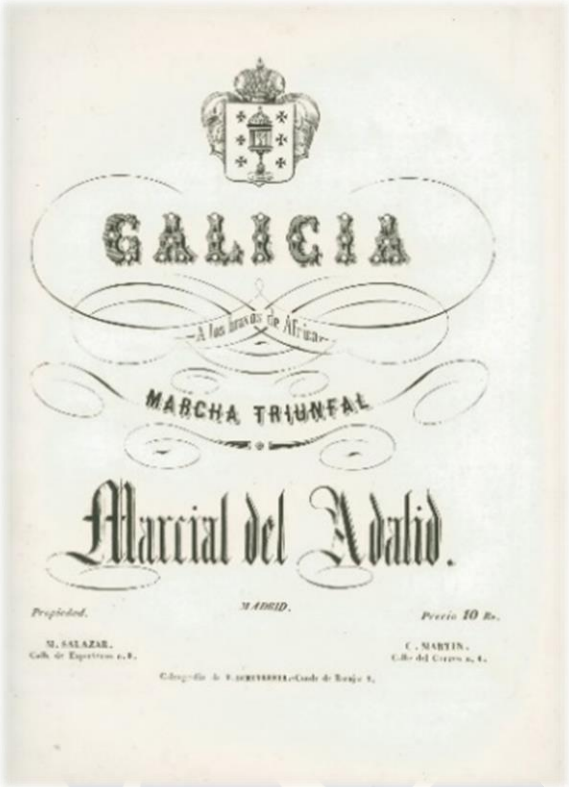


Fig. 29. Portada de *Galicia. Marcha Triunfal*, compuesta por Marcial del Adalid y dedicada a los combatientes en la Guerra de África (1859-60).

Si observamos las fechas de la carta a Barbieri y el marco cronológico de la Guerra de África, la obra de Adalid es de enorme actualidad, pues diez días antes de dar por terminada la guerra, la marcha gallega de Adalid ya estaba en el mercado, comercializada para piano y había suscitado al menos el suficiente interés en José Gabaldá Bel (1818-1890)[534] como para ser susceptible de ser arreglada para banda y difundirla entre "sus suscriptores", que posiblemente no sean otros que los de *Eco de Marte*[535]. Al respecto del ejemplar que Adalid afirma haber

[534] José Gabaldá Bel (Vinaroz, Castellón, 2/10/1818 – 21/04/1890) fue un compositor y organista, principalmente de repertorio para banda y especialmente de marchas. Desarrolló su carrera vinculado al ejército y a la iglesia. Estudió con el Maestro de Capilla J. A. Nin en la Catedral de Tortosa (Tarragona), donde fue infante; en esta misma ciudad, actuó como organista en la Iglesia de San Blas. Posteriormente, se trasladó a Morella (Castellón), donde organizó una banda militar al servicio del general carlista Cabrera y en la que figuró como músico mayor. Tras la caída de Morella ante los liberales, José Gabaldá fue indultado y pasó a ser miembro de la Banda Real, también en calidad de músico mayor. En 1843, José Gabaldá se traslada al regimiento en Galicia y, hacia finales de esta misma década fue nombrado director del Colegio Militar de Toledo. En 1856 se localiza en Madrid, donde ha quedado constancia de su labor como fundador y responsable de la publicación *Eco de Marte*, una revista de música militar para banda; dicha publicación y los derechos de las obras en ella publicadas hasta la fecha fue adquirida por Antonio Romero y Andía en 1867. Emilio Casares Rodicio, «Gabaldá Bel, José», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 297.

José Gabaldá Bel es hermano de Daniel Sebastián Gabaldá Bel (Vinaroz, Castellón, 4/03/1823 – Madrid, ¿?), también músico. Estudió en el conservatorio de Tortosa (Tarragona). En 1842 figura como alumno de composición en la clase de Carnicer del Conservatorio de Madrid. En 1844 adquiere la plaza de copista de la Real Capilla. En 1847 figura como profesor de solfeo y piano del Colegio Santa Isabel de Madrid. Emilio Casares Rodicio, «Gabaldá Bel, Daniel Sebastián», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 297.

[535] *Eco de Marte* fue una revista especializada en repertorio para agrupaciones militares y nuevas agrupaciones civiles de similar plantilla instrumental - bandas militares, bandas de cornetas y tambores, charangas y fanfarrias-

recibido de Gabaldá a través de Barbieri, desconocemos qué pudo haber sido de él, pues a día de hoy no se encuentra en su legado en la RAG y tampoco lo hemos podido localizar entre otros fondos de la institución; y lamentablemente, tampoco hemos podido localizar ninguna marcha gallega para banda arreglada por Gabaldá en los ejemplares del *Eco de Marte* consultados[536].

Como últimos datos a destacar de la carta citada, resulta interesante la queja que Marcial del Adalid hace de la ciudad de A Coruña, calificándola de "destierro artístico", en alusión a la escasa actividad y consumo musical en comparación con la capital, pues es de las pocas opiniones personales y de primera mano que de él se conservan. Por último, promete Marcial del Adalid componer en un futuro próximo, tras su descanso, una obra para Barbieri de su "pobre pluma", haciendo uso de esa acusada modestia que todos sus biógrafos -e incluso los críticos musicales coetáneos- acusaban en él.

Pocos días después de la misiva anterior, el 5 de mayo de 1860, Marcial del Adalid responde a otra carta recibida de Barbieri y resulta especialmente llamativa por el tono jocoso, bromista e incluso, irónico en que se expresa. Recoge esta breve nota los pseudónimos o motes con los que se denominaban en confianza los cuatro miembros de esta pandilla de amigos: "Maestro Bandurria" para Barbieri, "Corregidor" Guelbenzu, "Traganotas" o "Fuma-puros" Vázquez y "Maestro Entretelas" el mismo Adalid.

> "En la mi granja de Lóngora, a 5 de mayo del año matrimonial de 1860.
> Nos. D. Marcial Francisco Juan Bartolomé de Adalid y Gurrea, Loredo y Carbonell, caballero de varias órdenes desconocidas y electo gran cruz de la europea del matrimonio, primer gaitero del Reino de Galicia, declaramos haber recibido la… ¿laqué?... la encíclica del maestro Bandurria y sus acólitos, el corregidor y el traga-notas (alias "fuma-puros"), encíclica que llenó de placer nuestro tierno y artístico corazón. Próximo, sin embargo, este corazón a pasar extrañas manos, exhala un quejumbroso alarido en si menor y dice: Adiós, amigo, hasta el Valle de Josafat. Adiós, oh tú, gran Bandurria, flor y nata de la inspiración macarena. Adiós, oh tú, traga-notas, quinta-esencia de los repentistas. Y adiós, oh tú, niño no-corregido, sino mimado por la fortuna, festejado por los monarcas y adorado por las bellas, solterón empedernido, …, adiós.
> El *maestro entretelas.
> Adalid.
> *Perdóneme este maestro, que era necesario para redondear la frase" [537].

con el fin de dotarlas de repertorio nuevo, actual y de calidad; de distribución mensual, fue fundada por Mariano Rodríguez, músico mayor de Real Cuerpo de Alabarderos, con el nombre de *Música Militar* y en su origen recogía composiciones del propio fundador y de otros autores de prestigio del género, entre los que se encontraba el mismo José Gabaldá. En 1856, éste adquiere la revista y será quien le dé el nuevo nombre de *Eco de Marte.* Generalmente, los ejemplares publicados bajo la dirección de Gabaldá presentan su nombre en primera página en calidad de editor y en última página los datos del impresor, la Calcografía de E. Abad y Gil. En 1866 Antonio Romero compra esta revista a José Gabaldá, con unas 300 obras, repertorio que incrementaría hasta alcanzar más de 2000. Posteriormente la revista fue adquirida por Casa Dotesio hasta 1914. Alberto Veintimilla Bonet, «El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-86)» (Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002), 199-208; Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936*, 172.

[536] Actualmente, la BNE pone a disposición de los usuarios virtualmente los ejemplos que custodia de la publicación *Eco de Marte* a través de la BDH. Para la presente investigación se han revisado 52 ejemplares de la revista, incluyendo la sección de títulos en catálogo que acompañaba a las obras a modo de contraportada y no se ha localizado mención alguna a la marcha gallega de Adalid, arreglada para banda por Gabaldá, en ninguno de ellos.

[537] Entrada 585 de Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, 2:329. Fuente original [BNE, Legado Barbieri, (MS.14.020.14)].

Esta carta también resulta importante porque nos permite afirmar que a fecha de 5 de mayo de 1860 ya existía un compromiso matrimonial firme y oficial entre Marcial del Adalid y Fanny Garrido, el cual este músico no dudó en hacer público para sus amigos con felicidad.

Un año después, Adalid escribía a su amigo Barbieri para saldar esa deuda que tenía pendiente: regalarle una composición para piano.

> "Lóngora, octubre, 1861.
> Mi dueño y amigo:
> Hace creo dos años, al salir una noche de nuestro común amigo Guelbenzu, me manifestó Vd. deseo de que le hiciese algún juguete musical, como otros muchos que Vd. oyó en casa de nuestro dicho amigo y que, gracias a la mucha benevolencia y buena voluntad, juzgó bonitos.
> Ahí van, pues, unas cuántas páginas escritas durante largas veladas que el otoño ofrece en una granja solitaria. Si no son buenas, me consolaré con la idea de que otras habrá peores. De cualquier modo me servirán para probarle no solo mi buena memoria sino la amistad y buen afecto de este su siempre afmo. Amigo.
> Adalid.
> Aunque no acostumbro a leer lo que escribo, veo que al principio de esta carta digo muy naturalmente que salimos los dos, es decir, Vd. y yo, de nuestro común amigo Guelbenzu, obsequio de su buen nombre y reputación debo rectificar y decir que nuestro dicho amigo no estaba nunca en estado interesante" [538].

Atendiendo a esta nota, en 1859, Barbieri y Adalid coincidieron en una velada musical en casa de Guelbenzu, en la que éste parece haber tocado composiciones propias para sus amigos; obras que fueron del gusto de Barbieri, pues se comprometió a obsequiarle con alguna de sus creaciones en un futuro próximo. Como decíamos, en esta carta Adalid salda su deuda con el "Maestro Bandurria", pues la acompaña de una partitura dedicada, compuesta expresamente para él: *Soirées d'automne à la ferme, Op. 51*[539], una de sus obras más especiales y hasta hace poco, de las menos conocidas. Efectivamente, un auténtico "juguete musical" de seis romanzas de salón para piano solo, firmadas el 18 de octubre de 1861 en su Granja de Lóngora -de ahí lo bucólico y nostálgico del título: tanto como el espacio en el que vinieron a la inspiración de Adalid-.

[538] Entrada 586 de Casares Rodicio, 2:329-30. Fuente original [BNE, Legado Barbieri, (MS.14.020.15)].

[539] Aunque la carta no especifica el título de la obra, ésta es la única pieza de Adalid conservada dedicada a Barbieri, así como es la única perteneciente al legado de éste en la BNE. Actualmente, el Legado Barbieri se encuentra distribuido entre los distintos fondos y salas de la BNE, por lo que carta y partitura no se conservan conjuntamente. Por la descripción que Marcial del Adalid hace de la obra en su carta, creemos firmemente que se trata de *Soirées d'automne à la ferme, Op. 51*, pues alude el autor a un "juguete musical", que metafóricamente se refiere a piecitas de salón, "escritas durante largas veladas que el otoño ofrece en una granja solitaria", que no es otro que el Pazo de Lóngora, o como se llamaba en la época, Granja de Lóngora.

Soirées d'automne à la ferme. 6 Romances (sans paroles) pour piano, Op. 51. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.27.

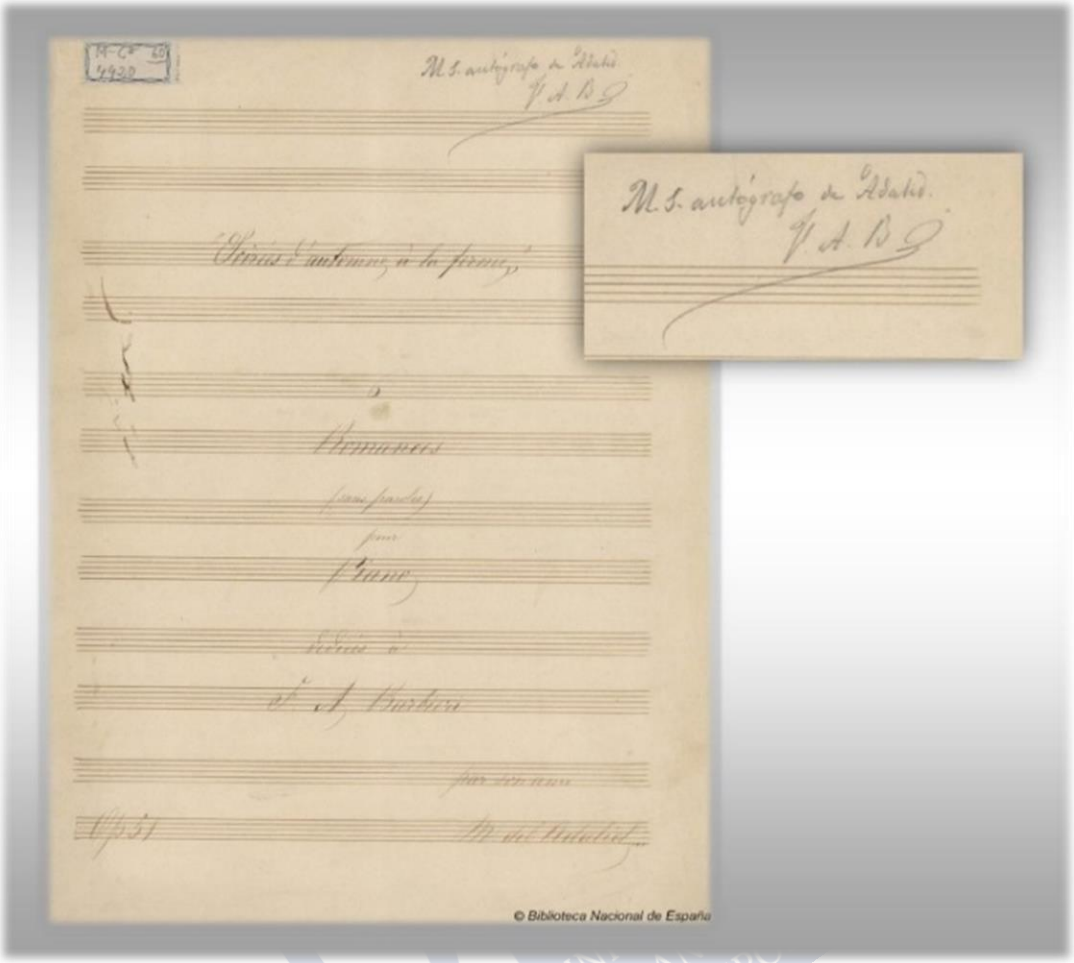


Fig. 30. Portada de *Soirées d'automne à la ferme. 6 Romances (sans paroles) pour Piano, Op. 51.* Manuscrito de Marcial del Adalid, con rúbrica de F. A. Barbieri.

Sin embargo, este manuscrito de 18 de octubre de 1861 no sería la versión definitiva de la obra. Un año y unos meses después, Marcial del Adalid responde a otra carta de su amigo Barbieri y adjunta una rectificación a la primera romanza de la colección:

> "11 de enero de 1863
> Mi apreciable amigo y dueño:
> He recibido su grata de ayer 10. Estoy ya tan acostumbrado a las distracciones y olvidos de mi muy querido amigo Juan Guelbenzu, que ciertamente no me extraña hubiese tardado veinte y cinco meses en entregarle las melodías para piano que a su dicha carta se refiere, lo que sí me extraña es que por fin se las haya entregado a Vd. Preciso es, sin embargo, perdonarle este humor, en cambio de otras muchas y buenas cualidades que le adornan, y por lo que a mi toca, en cambio de la muy interesante y leal amistad que nos profesamos. Así pues, y por más que extrañase el silencio de ellos, nunca lo achaque a la falta de cortesía.
> No juzgo dignas a mis pobres melodías de ser colocadas entre los clásicos de su biblioteca, sin que por esto las juzgue tampoco dignas de ser mezcladas con otras muchas [ilegible] de ser [ilegible] que hoy vea la luz pública por Europa.
> Vd. conoce el prurito del amigo Juan para corregir, aumentar y disminuir, de modo que para presentarle una obra cualquiera, preciso es hacerlo colgándola de un cordelito para subirla y bajarla a su capricho. Confieso, sin embargo, que, aunque no

> siempre, algunas veces tiene razón. Por esa razón he variado el menor de la 1ª, que te adjunto en su nuevo ropaje.
> Creo inútil decir a Vd. que tiene estas humildes moradas a su disposición para hacerla cuando y como guste.
> Mi esposa agradece su atención y yo quedo afectísimo y muy suyo s. s.
> Marcial del Adalid" [540].

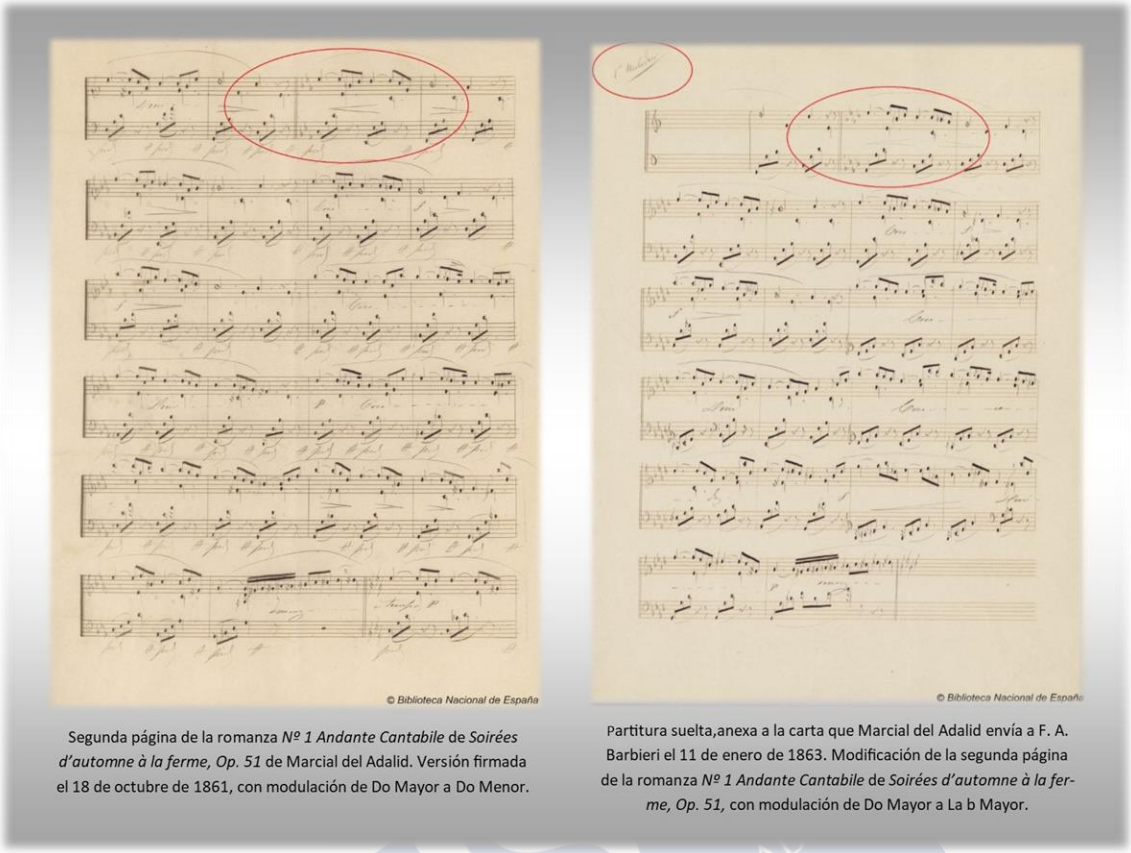
La carta anterior revela que Adalid hizo llegar la partitura de sus romanzas para Barbieri a través de Guelbenzu, quien se demoró en la entrega al destinatario. Más de un año después, a fecha de 10 de enero de 1863, Barbieri escribía agradecido a Marcial del Adalid por su composición. Sin duda, es una lástima que la correspondencia que Barbieri envió a Adalid no se conserve y muy especialmente esta carta de agradecimiento en concreto, pues sería un testimonio de gran valor conocer la opinión de Barbieri sobre esta obra en concreto y sobre Adalid como compositor, así como escuchar de primera mano las muestras de afecto dedicadas. Por la respuesta de Adalid, la carta recibida parecía ser muy elogiosa, pues éste se muestra agradecido, e incluso ruborizado -una vez más debido a esa modestia y humildad que parece haberle caracterizado-, de que su obra fuese a ser incorporada a la gran colección del bibliófilo Barbieri.

Aprovecha la carta Adalid para hacerle llegar una rectificación al manuscrito original de *Soirées d'automne à la ferme* enviado un año antes. Por consejo de su "corregidor", Guelbenzu, Adalid modifica la "1ª melodía", es decir, la primera romanza, variando la modulación armónica intermedia: en la versión de 1861, esta primera romanza modulaba de Do Mayor a Do Menor, y en la versión final de 1863, modula de Do Mayor a La b Mayor. Esta versión sería la definitiva, por lo que cabe afirmar que *Soirées d'automne à la ferme, Op. 51* concluida en su versión final hacia enero de 1863[541].

[540] Entrada 587 de Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, 2:330. Fuente original [BNE, Legado Barbieri, (MS.14.020.16)].

[541] El manuscrito original de *Soirées d'automne à la ferme, Op. 51* que se encuentra en la BNE dispone de veinte páginas: una portada, diecinueve páginas de música que contienen la primera versión de las seis romanzas -que sería el envío de 18 de octubre de 1861- y una página extra de partitura, que contiene esa modificación de la primera romanza sin palabras de la colección, en enero de 1863.

Cabe anotar también que esta obra fue grabada en 2015 por Universal Music Spain y con interpretación del pianista Mario Prisuelos, como parte del disco *Adalid. El piano romántico*. Esta grabación responde al manuscrito de la versión de 1861 de *Soirées d'automne à la ferme, Op. 51,* con modulación de Do Mayor a Do Menor, y no a la versión final de Marcial del Adalid de enero de 1863, con modulación de Do Mayor a La b Mayor.



Segunda página de la romanza *Nº 1 Andante Cantabile* de *Soirées d'automne à la ferme, Op. 51* de Marcial del Adalid. Versión firmada el 18 de octubre de 1861, con modulación de Do Mayor a Do Menor.

Partitura suelta,anexa a la carta que Marcial del Adalid envía a F. A. Barbieri el 11 de enero de 1863. Modificación de la segunda página de la romanza *Nº 1 Andante Cantabile* de *Soirées d'automne à la ferme, Op. 51,* con modulación de Do Mayor a La b Mayor.

Fig. 31. Versiones de 1861 y 1863 de la romanza *N.º 1 Andante Cantabile* de *Soirées d'automne à la ferme, Op. 51* de Marcial del Adalid [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

El "Legado Barbieri" nos deja una carta más que Marcial del Adalid enviaría a su amigo de la capital:

> "Mi apreciable amigo:
> El año pasado, mi amigo el Sr. Vázquez entregó a Vd. un manuscrito de una obrita mía para cuerda. Habiendo hecho en ella algunas enmiendas, que, aunque ligeras, no dejan de tener su importancia, espero merecer de su amabilidad, se sirva devolverme dicho manuscrito, si, como espero, obra en poder de Vd.
> Con este motivo, se ofrece de Vd. afmo. Amigo y s. s. q. s. m. b.
> Marcial del Adalid" [542].

Esta nota pone de manifiesto que, además del mencionado ciclo de romanzas, enviaría más obras a Barbieri. Dada la ausencia de fecha en la carta, así como del título de la obra en cuestión, es imposible para nosotros saber de qué composición se trata. A destacar también que en esta ocasión el envío de obra se hace a través de Mariano Vázquez, también miembro fundamental de la camarilla de amigos.

La aportación de Barbieri en la vida de Adalid va más allá del círculo privado y de la amistad. En calidad de director de la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid, F. A. Barbieri hará sonar públicamente en concierto diversas obras de Marcial del Adalid.

[542] Entrada 588 de Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, 2:330. Fuente original [BNE, Legado Barbieri, (MS.14.020.17)].

1.7.2. La Sociedad de Conciertos de Madrid. *Ave María* en el Teatro Príncipe Alfonso

La Sociedad de Conciertos de Madrid fue la primera orquesta estable del país, con una actividad constante durante treinta y ocho años y que surge por iniciativa de F. A. Barbieri, auténtico artífice de la institución. Nace en abril de 1866 -bajo un modelo sinfónico-coral que evoluciona hacia un modelo puramente instrumental- y no será hasta 1907 que cese por completo su actividad. El sinfonismo fue un hecho en la España de la 2ª mitad del siglo XIX y el surgimiento de entidades orquestales autónomas será uno de los rasgos identitarios del Romanticismo musical, aunque en el caso español, esto tiene lugar unos sesenta años después que en el resto de Europa. La Sociedad de Conciertos supuso una novedad en el panorama musical español, no por su carácter asociativo-cooperativista, sino porque sus casi cien músicos profesionales se convirtieron voluntariamente en promotores de su propia actividad, con el propósito de la difusión de la música sinfónica europea y española bajo un espíritu de servicio a la nación. Así, en 1866, la Sociedad de Conciertos se convierte en la entidad más importante en la difusión de repertorio sinfónico europeo con bastante contemporaneidad -que era en ese momento prácticamente desconocido para el público español en general- y especialmente en generar un repertorio sinfónico de autores españoles[543].

[543] Como antecedentes a la Sociedad de Conciertos, hubo en Madrid cuatro tentativas de agrupaciones de profesores: en 1848 la orquesta y conciertos sinfónicos organizados por Antonio Romero y Pedro Sarmiento; la sociedad de profesores constituida por Juan Mollberg y que dio lugar a conciertos orquestales en los cincuenta; la agrupación de 93 voces y 96 instrumentistas reunidos por Barbieri en 1859 para hacer una temporada de seis conciertos en el Teatro de la Zarzuela; y los conciertos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, de estructura semi-mutual creada en 1860.

A lo largo de los años la Sociedad de Conciertos fue cambiando periódicamente de director, determinando cada uno de ellos una etapa en su historia: Francisco Asenjo Barbieri (1866-1868), Joaquín Gaztambide (1868), Jesús de Monasterio (1869-1876), Mariano Vázquez (1877-1884), Tomás Bretón (1885-1890), Luigi Macinelli (1891-1893) y directores invitados varios con Gerónimo Giménez como segundo director (1894-1903). Tomará el relevo de Barbieri el violinista Jesús de Monasterio, quien invitará a directores extranjeros en los veranos. Los años discurridos entre 1877 y 1891 corresponden a las direcciones de Mariano Vázquez y Tomás Bretón y la presidencia sería ocupada primero por el Marqués de Bogaraya y después por el Conde Morphy. El año de 1884 también será determinante, pues dará lugar al sufragismo del público para la elección del repertorio de algunos conciertos y también dará comienzo el wagnerianismo. Los últimos años, entre 1891 y 1903, se iniciarán con Mancinelli, el primer director no español, y será el comienzo de un periodo de directores extranjeros, con Giménez como segundo director desde 1893. La decisión de contratar al Teatro Lírico como empresarios lleva a la quiebra a la Sociedad de Conciertos, iniciando su última etapa, de desintegración, entre 1903 y 1906. Toda esta evolución de la institución en dirección, repertorio y estructura tendrá su reflejo en los reglamentos consensuados por sus propios socios. La Sociedad de Conciertos dará lugar a 3 reglamentos y varias modificaciones a lo largo de su historia: el primero en 1867; en 1868 y en 1873 se elaboran un segundo y un tercer reglamento; también se aprueban dos modificaciones en 1881 y 1884; y un proyecto de reforma en el periodo 1895-1899. Todos ellos ponen de manifiesto la organización jurídica y los derechos y deberes de los socios, así como la problemática que tuvo la institución.

A lo largo de su existencia, la Sociedad de Conciertos fue incorporando nuevas obras a su repertorio, tanto de autores consagrados, como Thomas, Auber, Meyerbeer o Mehul -aunque lamentablemente no los que luego han pasado a la Historia como los verdaderos desarrolladores del sinfonismo europeo, como Haydn, Mozart, Beethoven o Berlioz-, además de autores españoles, para preservar la función de patrocinio de música sinfónica española. Sin embargo, durante los años 70 y 80, la Sociedad de Conciertos modifica su repertorio, más tendente a obras wagnerianas y de salón, relegando en cierta medida el cultivo de la música española; paralelamente, surge en este momento en Madrid La Unión Artístico Musical (1878-84) quizá como reacción a este cambio, con el propósito específico de la difusión de la música sinfónica española. En 1899 la Sociedad de Conciertos retomaría su enfoque inicial hacia el repertorio sinfónico nacional. Sobrino Sánchez, «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional», 125-38; Ramón Sobrino Sánchez, «El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid» (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992); Sobrino Sánchez, «La música sinfónica del siglo XIX», 279, 312-16 y 323; Ramón Sobrino Sánchez, «Catálogo de las obras españolas del

La primera etapa, de 1866 a 1868, "de formación", estaría liderada fundamentalmente por Barbieri como director de orquesta y se caracteriza por repertorio sinfónico con masas corales y obras españolas. En este primer momento, se conformó una orquesta de noventa y tres músicos, un director y tres auxiliares y los conciertos se organizaron en dos grandes ciclos: el de primavera, Cuaresma y Semana Santa y el de verano, siendo este último el de mayor número de eventos y el que proporcionaba más ingresos. En 1868, los socios deciden prescindir del elemento coral (hecho que se materializa en la creación de un nuevo reglamento para la sociedad), uno de los motivos que impulsa la dimisión de su fundador: el modelo de conciertos promovido por Barbieri no coincidía con el europeo, puramente instrumental, sino que tendía más al de conciertos populares, vocales e instrumentales con elemento coral.

En cualquier caso, el nacimiento de la Sociedad de Conciertos fue un revulsivo para la creación de música sinfónica española, fomentada por el nacionalismo de Barbieri y Monasterio. El cometido patrocinador de repertorio sinfónico español que tenía presente esta institución queda patente a través de su archivo, el cual estaba constituido por 182 obras de autores españoles (159 hoy todavía conservadas en él)[544] y éstas no fueron las únicas que la Sociedad de Conciertos llevó al escenario, sino tan solo algunas de las partituras que tuvieron en propiedad. A este conjunto de partituras habría que añadir todas las obras de tantos otros autores nacionales -como, por ejemplo, Marcial del Adalid- que no figuran en su archivo musical, que fueron llevadas a concierto y de cuya interpretación la crítica dejó testimonio.

En el caso concreto de Adalid, la Sociedad de Conciertos interpretó durante su primera etapa y bajo la batuta de Barbieri al menos una de sus obras: su *Ave María*, en 1867, en dos conciertos de la segunda temporada. Entre la literatura manejada sobre el autor, se recoge que existe otra obra -una *Gran Obertura* compuesta por el maestro gallego para la inauguración de la Exposición Universal de Londres- que habría sido interpretada un año antes, durante la primera temporada[545]; sin embargo, ponemos en duda la existencia de esta obra en base a varios hechos:

Efectivamente, en el fondo archivístico de la Sociedad de Conciertos de Madrid se conservan dos programas manuscritos de los dos primeros conciertos de la primera temporada

Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid», *Anuario Musical. Revista de musicología del CSIC*, n.º 45 (1990): 1-10, 304-12; Juan José Carreras López, «Música sabia: la recepción de Beethoven», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, ed. Juan José Carreras López, vol. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), 497-507.

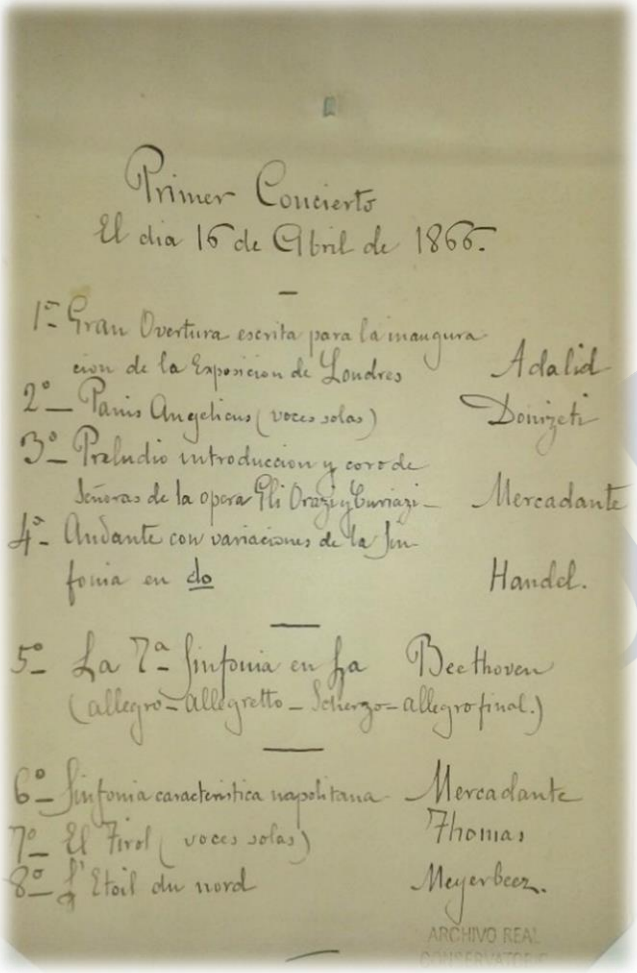
[544] Conforman el catálogo del archivo de la Sociedad de Conciertos los siguientes autores españoles: J. C. Arriaga, V. Arregui, F. A. Barbieri, Gabriel Balart, José M.ª Benaiges, Soledad Bengoechea, Tomás Bretón, Apolinar Brull, Julián Calvo, Conrado del Campo, Miguel Carreras, Juan Cantó y Francés, Juan Casamitjana, Ruperto Chapí, A. de la Cruz, José M.ª Echeverría, José Espí Ulrich, Casimiro Espino, Felipe Espino, Gaspar Espinosa, Fernández Arbos, Manuel Fernández Caballero, L. Font, Blas García, Manuel García, Francisco García Vilamala, Salvador Giner, Anselmo González del Valle, Felipe Gorriti, Guervós, J. Pablo Hernández, José Hurtado, José Inzenga, Gerónimo Jiménez, Román Jimeno, Joaquín Larregla, Ledesma, Antonio López Almagro, Eduardo López Jurranz, Manrique de Lara, Luis Mariani, Pedro Miguel Marqués, Claudio Martínez Rücker, Miguel Mir, Jesús de Monasterio, B. de Monfort, Ramón Noguera, Mariano Obiols, Eduardo Ocón, Cándido Orense, Cristóbal Oudrid, Felipe Pedrell, Rafel Pérez, Bartolomé Pérez Casas, Teobaldo Power, Ángel de las Pozas, Adolfo de Quesada, F. de la Riva, Ramón Roig, Bernabé Ruiz de Henares y Vela, Nicolás Ruiz Espadero, Arturo Saco del Valle, C. Santamarina, Santoja, Sepúlveda, Emilio Serrano Ruiz, Nicolás Toledo, Ricardo Villa, Cleto Zabala, Dámaso Zabalza, Valentín M.ª Zubiaurre y Vicente Zurrón. Sobrino Sánchez, «Catálogo de las obras españolas del Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid», 16-61.

[545] Sobrino Sánchez, «El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid», 484-85; Soto Viso, «La "Sérénade pour instruments à cordes" de Marcial del Adalid», 258; Soto Viso, «Adalid Gurrea, Marcial del», 61; Soto Viso, «Marcial del Adalid: 180 anos de música galega», 103; Soto Viso, «Adalid y Gurrea, Marcial Francisco Juan Bartolomé del», 452.

dados por la orquesta en el Circo Príncipe Alfonso y con la dirección de Barbieri. Según estos dos documentos, el primero de los conciertos tuvo lugar el 16 de abril de 1866; en él consta que la orquesta habría interpretado como primera obra la *Gran Obertura* de Marcial del Adalid, "escrita para la exposición de Londres" y, a continuación, repertorio sinfónico europeo: *Panis Angelicus* de Donizetti, el preludio, introducción y coro de *Gil Orazi y Curiazi* de Mercadante, el Andante con variaciones de la *Sinfonía en Do* de Haendel, la *7ª Sinfonía* de Beethoven, la *Sinfonía característica napolitana* de Mercadante, *El Tirol* de Thomas y *L'Etoile du Nord* de Meyerbeer. El segundo de los conciertos fue a la semana siguiente, 22 de abril de 1866, y en el que se habría interpretado de nuevo casi íntegramente el mismo repertorio: la orquesta abrió el concierto con la *Gran Obertura* de Marcial del Adalid y a continuación el repertorio internacional, pero con la sustitución de la sinfonía de Mercadante por la *Sinfonía de Guillermo Tell* de Rossini y la adición de *Los trineos* de Thomas[546].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[546] Programas de los conciertos de los días 16 y 22 de abril de 1866 de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigidos por el maestro Barbieri en el Circo del Príncipe Alfonso [RCSMM] (Fig. 32 y Fig. 33). Provanza y Fernández de Rojas, *Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid, antes del Príncipe Alfonso. Crónica de los ejecutados desde la creación de la Sociedad en el año 1866*.



Primer Concierto
El dia 16 de Abril de 1866.

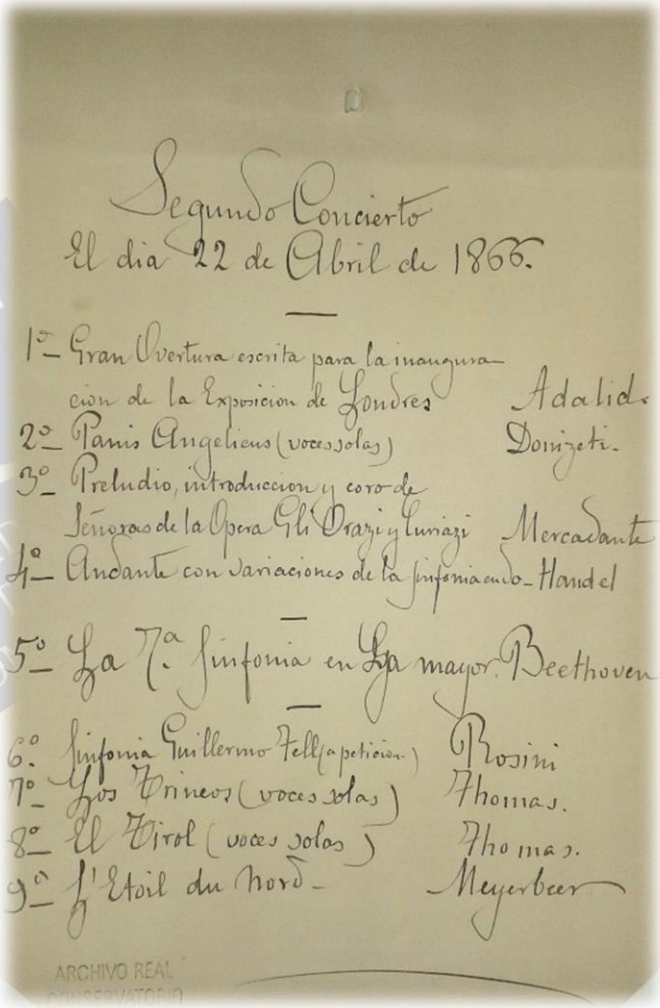
1º Gran Overtura escrita para la inaugura-
cion de la Exposicion de Londres — Adalid
2º Paris Angelicus (voces solas) — Donizeti
3º Preludio introduccion y coro de
Señoras de la opera Gli Orazi y Curiazi — Mercadante
4º Andante con variaciones de la Sin-
fonia en do — Handel.

5º La 7ª Sinfonia en fa — Beethoven
(allegro – allegretto – Scherzo – allegro final.)

6º Sinfonia caracteristica napolitana — Mercadante
7º El Tirol (voces solas) — Thomas
8º L'Etoil du nord — Meyerbeer.

ARCHIVO REAL CONSERVATORIO

Fig. 32. Programa del primer concierto de la Sociedad de Conciertos de Madrid, el 16 de abril de 1866, en el que se interpretó la *Gran obertura para orquesta* de Adalid compuesta para la Exposición Universal de Londres de 1862 [Madrid, RCSMM].



Segundo Concierto
El dia 22 de Abril de 1866.

1º Gran Overtura escrita para la inaugura-
cion de la Exposicion de Londres — Adalid.
2º Paris Angelicus (voces solas) — Donizeti.
3º Preludio, introduccion y coro de
Señoras de la Opera Gli Orazi y Curiazi — Mercadante
4º Andante con variaciones de la Sinfonia en do – Handel

5º La 7ª Sinfonia en La mayor. Beethoven

6º Sinfonia Guillermo Tell (a peticion) — Rossini
7º Los Marineros (voces solas) — Thomas.
8º El Tirol (voces solas) — Thomas.
9º L'Etoil du Nord — Meyerbeer

ARCHIVO REAL CONSERVATORIO

Fig. 33. Programa del segundo concierto de la Sociedad de Conciertos de Madrid, el 22 de abril de 1866, en el que se interpretó la *Gran obertura para orquesta* de Adalid compuesta para la Exposición Universal de Londres de 1862 [Madrid, RCSMM].

Hay tres factores que hacen plausible la posibilidad de que hubiese podido existir esta *Gran Obertura* y que se hubiese tocado en concierto los días 16 y 22 de abril de 1866: 1) la estrecha amistad entre Barbieri y Adalid; 2) el hecho de que la Sociedad de Conciertos tocaría al año siguiente su *Ave María* y que uno de sus cometidos era el patrocinio del repertorio sinfónico español; y 3) que posteriormente, en 1892, sí se llegaron a enviar a la Exposición Universal de Viena ejemplares de otra obra del maestro gallego, *Cantares viejos y nuevos de Galicia*[547]. En caso de ser cierto que esta obra existió, sería interesante saber si fue una composición por encargo, si llegó a ser interpretada durante la exposición de 1862 y si estos dos primeros conciertos de 1866 de la Sociedad de Conciertos fueron su estreno español.

Sin embargo, a pesar de estos dos programas de concierto manuscritos, nada se sabe de la *Gran Obertura* que aparentemente Marcial del Adalid habría compuesto para la Exposición Universal de Londres de 1862. Son las únicas pruebas documentales de las que tenemos constancia de la existencia de esta obra sinfónica de Adalid, pues hasta la fecha: 1) no hay constancia de los documentos originales y 2) no hemos encontrado documentación en relación con la citada exposición universal en la que se haga mención de la participación de Adalid o la presencia de esa composición. A ello se suma la ausencia de fuentes primarias como correspondencia o diarios de Adalid, que nos priva de constatar la existencia de esta obra.

En contrapartida, la prensa de la época nos lleva a dudar de la existencia de esta obra porque, no sólo no hablan de Adalid en relación con esos conciertos, sino que mencionan la obra homónima de Auber. Los ejemplares de los días 15 de abril y 21 de abril de 1866 del *Diario Oficial de Avisos de Madrid*[548] anuncian en su sección de "Diversiones" los programas de los conciertos que tendrían lugar los días consecutivos a la fecha y en ellos se recoge un repertorio casi igual al citado anteriormente, a excepción de tres cambios: el *Andante con variaciones de la sinfonía en Do* lo atribuye a Haydn, no a Haendel; el *Panis Angelicus* a Hilarión Eslava, no a Donizetti; y en lugar de la *Gran Obertura* de Adalid figura la *Grande ouverture pour l'inauguration de l'Exposition à Londres* (1862) de Daniel François-Espirit Auber (1782-1871), obra cuya existencia sí se puede constatar y que fue publicada en 1863 en París por el sello Brandus et S. Dufour[549].

[547] «[Envío a la Exposición lírico-dramática de Viena varios ejemplares de cantos del país, originales del inspirado maestro D. Marcial del Adalid]», *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*, 24 de abril de 1892, sec. Cartera del reportero, 3; «[Envío a Madrid de obras de Marcial del Adalid para la Exposición lírico-dramática de Viena]», *El Regional. Diario de Lugo*, 26 de abril de 1892, sec. Crónica Regional, 2; «[Se han remitido a Madrid por la sección de Fomento de esta provincia varios ejemplares de las principales obras musicales del malogrado maestro compositor gallego D. Marcial del Adalid, que han de figurar en el certamen lírico-dramático que ha de celebrarse en la Corte]», *La Voz de Galicia*, 24 de abril de 1892, sec. De Sol a Sol, s. p.

[548] «[Anuncio del concierto dirigido por Barbieri en el Circo Príncipe Alfonso el 16 de abril de 1866]», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 15 de abril de 1866, sec. Diversiones. Circo del Príncipe Alfonso, 4; «[Anuncio del concierto dirigido por Barbieri en el Circo Príncipe Alfonso el 22 de abril de 1866]», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 21 de abril de 1866, sec. Diversiones. Circo del Príncipe Alfonso, 4.

La misma cabecera de prensa publica las respectivas críticas musicales de las interpretaciones de los conciertos de los días 16 y 22 de abril, en los diarios de 18 y 24 de abril de 1866 respectivamente, en la sección de "Variedades", aunque el cronista no hace mención ni a la obra de Auber, ni a la de Adalid y además también alude una de ellas a una sinfonía de Mozart que no consta en el programa. «[Reseña del concierto dirigido por Barbieri en el Circo Príncipe Alfonso el 16 de abril de 1866]», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 18 de abril de 1866, sec. Variedades. Circo del Príncipe Alfonso, 4; «[Reseña del concierto dirigido por Barbieri en el Circo Príncipe Alfonso el 22 de abril de 1866]», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 24 de abril de 1866, sec. Variedades. Circo del Príncipe Alfonso, 4.

[549] En lo que respecta a la *Grande ouverture pour l'inauguration de l'Exposition à Londres* de Auber, *La Iberia* nos da testimonio en el mismo año 1862 de la ceremonia de apertura de la Exposición Universal de Londres. En



Fig. 34. Programas en prensa de los dos primeros conciertos de la Sociedad de Conciertos en el Circo del Príncipe Alfonso en abril de 1866.

Por todo lo anterior y en base a la documentación de que disponemos actualmente, no es posible para nosotros constatar la existencia de la *Gran Obertura para la Exposición universal de Londres de 1862* compuesta por Marcial del Adalid y, por el contrario, parece más plausible suponer un error tipográfico en la transcripción de los programas de mano manuscritos del fondo documental de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sin duda sería un hecho celebrable la aparición de la partitura, no solo por la recuperación de una obra más de este autor, sino porque pondría de manifiesto su inquietud por el género sinfónico al estilo centroeuropeo, en consonancia ideológica con sus colegas Barbieri y Monasterio, y su aportación al sinfonismo español decimonónico.

De lo que no cabe duda es que en la segunda temporada de la Sociedad de Conciertos, concretamente en el cuarto concierto, a 24 de marzo de 1867, se interpretó en el Teatro Príncipe

ella efectivamente se interpretó una obra sinfónica de Auber, aunque no una obertura, sino una marcha para orquesta:

"Terminado este discurso, el conde Graville entregó las llaves del edificio al duque de Cambridge, en una bolsa de terciopelo carmesí poniéndose de nuevo en camino la procesión para oír el concierto bajo la cúpula del Oriente. La primera pieza que se ejecutó fue la obertura de Meyerbeer (…). La marcha de Auber causó infinito placer y nos trajo a la memoria las bellísimas óperas de este inspirado compositor (…). El concierto terminó, en fin, con una Aleluya, un Amen y el majestuoso himno nacional God sabe the Queen, cantado en unísono por el coro más poderoso y mejor organizado que se ha parapetado jamás detrás de una orquesta. Otra vez volvió la procesión a la cúpula occidental bajo la cual oró el obispo de Londres y declaró abierta la Exposición el dique de Cambridge; con lo cual terminó la ceremonia inaugural". J. S. Bazán, «Exposición Universal de 1862. Su inauguración VI», *La Iberia. Diario Liberal*, 8 de mayo de 1862, Año IX, Núm. 2889 edición, 2-3.

Alfonso y de nuevo bajo la batuta de Barbieri, un *Ave María* de Marcial del Adalid. El repertorio fue el siguiente: *Le Jeune Henry* de Méhul como obra de apertura, Adalid como segundo autor, el andante de la *Sinfonía en Do* de Haydn, *Gli Orazi e Curiazi* de Mercadante, la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, *L'Etoil du Nord* de Meyerbeer, y *El Tirol* y *El sueño de una noche de verano* de Thomas[550]; un repertorio semejante al de los conciertos anteriores. Diversas cabeceras de prensa de la capital se harían eco del concierto, publicando reseñas con las impresiones suscitadas por la pluma de reconocidos cronistas, como Bonifacio Eslava, entre otros[551].

Una de las reseñas más elogiosas y detalladas fue escrita por José María Goizueta (1820-1884), un reconocido escritor guipuzcoano que terminó por ser amigo de Marcial del Adalid. Autor de *Leyendas Vascongadas* (1851) y *Aventuras de Damián, el monaguillo* (1856) entre otras obras, fue colaborador de revistas como *Semana, Euskal-Erria*, *Lirio*, *América*, etc. y cronista musical durante casi veinte años de la revista *La Época*. Fueron sus reseñas de estilo característico por su amabilidad, sutileza en las apreciaciones negativas[552]. Su juicio sobre el *Ave María* de Adalid fue el siguiente:

> "La pieza que siguió excitaba nuestra curiosidad por ser de un autor español, con cuya amistad nos honramos y cuyas eminentes dotes como compositor de obras serias nos son muy conocidas. Aludimos a la *Ave María* del Sr. D. Marcial del Adalid, cantada por el coro y acompañada por el órgano.
> Nosotros, que acostumbramos a ser tanto más severos en nuestras críticas, más estrechos son los lazos que nos unen con los maestros compositores, cantantes o artistas de cualquier género que sean, no hemos encontrado en el *Ave María* del Sr. Adalid nada que censurar. Nos hemos ocupado más de una vez de la índole especial de esta clase de composiciones, que se distinguen por una sencillez severa en que para nada entra el relumbrón de una frase corta y candente adornada de acompañamiento sonoro. Una beatífica tranquilidad debe ser lo que caracterice esta clase de obras, y por cierto que el *Ave María* de que nos ocupamos tiene todas las buenas condiciones que pudieran desearse en este sentido. Su estructura es perfecta, y la manera con que está tratada la idea dominante, el motivo no puede ser más correcto, ni más sujeta a las reglas del más severo clasicismo.
> El efecto que produjo en el público fue el que naturalmente había de producir: efecto tranquilo, si nos es lícito expresarnos así, como era de esperar de aquella melodía, sobre todo viniendo tras la estrepitosa obertura de Méhul. Mucho celebramos haber oído el *Ave María* del Señor Adalid, que, guiado del amor al arte, estudia y escribe piezas de mérito incontestable, entre otras las marchas que hemos oído y que nos han llamado extraordinariamente la atención por su belleza y originalidad.
> La modestia, que es una condición inherente al verdadero saber, cuando traspasa ciertos límites, suele estar sujeta a interpretaciones malévolas entre gentes de aviesa índole y no muy sana intención: se lo advertimos al Sr. Adalid, que peca por demasiado modesto [553]

[550] «[Anuncio de concierto dirigido por Barbieri en el Circo Príncipe Alfonso]», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 24 de marzo de 1867, sec. Diversiones. Circo del Príncipe Alfonso, 4.

[551] «[Crónica del cuarto concierto dirigido por F. A. Barbieri en el Circo del Príncipe Alfonso]», *Revista de Bellas Artes. Crítica teatral, pintura, música, escultura, arquitectura*, 31 de marzo de 1867, sec. Conciertos de música clásica, bajo la dirección del Sr. Barbieri, 7; Bonifacio Sanmartín Eslava, «[Crónica del cuarto concierto dirigido por el Sr. Barbieri en el Circo del Príncipe Alfonso]», *Revista y Gaceta Musical. Semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, 31 de marzo de 1867, 3.

[552] Emilio Casares Rodicio, «Goizueta, José M.ª», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 675.

[553] José M.ª de Goizueta, «Cuarto concierto de Barbieri», *La Época. Periódico político diario*, 28 de marzo de 1867, sec. Revista Musical, 1.

Son varios los motivos que hacen especial esta crítica. En primer lugar, es de los propios casos en los que un coetáneo de Adalid deja un testimonio directo que confirme la amistad entre ambos; esta relación queda patente también a través de la obra de Adalid, quien dedica a su amigo Goizueta *La ronde*, la quinta romanza sin palabras de su cuarto cuaderno, Op. 8-9[554]. En segundo lugar, es la única obra de Adalid de la que realmente tenemos constancia que existe y que fue interpretada en concierto por la Sociedad de Conciertos y bajo la dirección de Barbieri. Y por último y más importante, esta crítica ubica a Marcial del Adalid como compositor español influido por los clásicos centroeuropeos.

La reseña alude a un *Ave María* "para coro y órgano" que posiblemente se corresponda con la obra *Ave María a solo para mezzosoprano con acompañamiento de piano u órgano* de Marcial del Adalid[555], que poco después sería publicada por Antonio Romero y también comercializada en coleccionables de "bibliotecas musicales"[556]. Dado que la interpretación en el concierto de Barbieri fue para coro, cabe plantearse que quizá Marcial del Adalid pudo haber adaptado la obra para el conjunto vocal, o viceversa, ante la buena acogida pública de la obra, que se diese la posibilidad de adaptarla para voz solista para su comercialización en sociedad.

1.7.3. La Sociedad de Cuartetos de Madrid. El éxito de la *Sonatina en sol para piano a cuatro manos* y ensayos de un cuarteto de cuerda

Otra de las principales instituciones madrileñas a las que estaría ligado Marcial del Adalid fue la Sociedad de Cuartetos. Vigente durante treinta y un años, fue fundada en 1863 por iniciativa de Jesús de Monasterio, junto con el también violinista Rafael Pérez[557], el violista

[554] *N.º 5 La Ronde. 6 Romances sans paroles pour piano, Op. 8-9 (4e Cahier).* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.31(5).

[555] *Ave María a solo para mezzosoprano con acompañamiento de piano u órgano.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.11.133.

[556] «[Distribución de la primera sección del "Ave María a solo para mezzo soprano con acompañamiento de piano u órgano" de Marcial del Adalid con la publicación]», *El Artista. Música, teatros, salones*, 7 de abril de 1867, sec. Advertencia. Otra, 1.

[557] Rafael Pérez, fue concertino de la orquesta del Teatro Real. Formó parte también de Sociedad de Cuartetos, de la que sería segundo director y en 1846 fue también concertino de la orquesta del Teatro del Circo. Ocupó también varios cargos en la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. El 19 de febrero de 1874 toma posesión del puesto de Profesor Auxiliar de Violín en la Escuela Nacional de Música, que ocuparía hasta su fallecimiento, el 11 de marzo de 1884. García Velasco, «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)», 154; García Velasco, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico», 434; Carreras López, «Música sabia: la recepción de Beethoven», 491-93.

Tomás Lestán[558], el violonchelista Ramón Rodríguez Castellanos[559] y como pianista Juan M.ª Guelbenzu. Desde su sesión inaugural, el 1 de febrero de 1863, hasta su última el 5 de enero de 1894, el objetivo central de esta institución fue el acercamiento del repertorio camerístico al público madrileño, pues durante casi dos tercios del siglo XIX este género se interpretaba casi exclusivamente en salones aislados y en casas de músicos -por ejemplo Juan Gualberto González, José de Aranalde, Basilio Montoya o el mismo Juan M.ª Guelbenzu-, normalmente en veladas también privadas para público minoritario, que constituían una excepción dentro de la tónica general musical. La Sociedad de Cuartetos surge en un momento histórico en el que la sociedad española estaba embebida por la ópera italiana y francesa, por la música de salón y por el virtuosismo, en cierto modo potenciado por el gusto musical de la aristocracia. La práctica de música instrumental en España habría tenido su máximo esplendor a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, a imitación de lo que sucedía en Europa y vinculado a la burguesía. La llegada de Fernando VII influyó en el decaimiento de la música de cámara y dio paso al auge del género operístico y especialmente de la lírica italiana; y esta afición por este repertorio sería secundado por la Reina María Cristina y continuado por Francisco de Asís de Borbón e Isabel II, generando una gran influencia en toda la sociedad.

En este contexto, el repertorio camerístico alternativo propuesto por la Sociedad de Cuartetos -la llamada "música culta" o "música sabia"-, centrado en repertorio instrumental de autores centroeuropeos y también españoles, era considerado generalmente por el público aficionado como erudito, complejo, serio, distante e incluso desactualizado y frente a ello, la crítica lo consideraba el referente estético de calidad. Sin embargo, los conciertos de la Sociedad de Cuartetos -que tuvieron lugar en el salón pequeño del Conservatorio de Música de Madrid y, tras un breve periodo de pausa, se trasladaron en 1884 al Salón Romero-, dieron lugar a

[558] Tomás Lestán González, nace el Valencia el 7 de marzo de 1827. Conocido por "Pló", apellido de su padrastro. Estudia violín en Valladolid con Fontanellas y con Courtier en Santiago de Compostela. Ingresa en 1838 en la clase de violín de Juan Eusebio Díez en el Conservatorio de Madrid. Llegó a ser director de la orquesta de numerosas compañías de A Coruña, Gijón y Salamanca, entre otras ciudades. Fue primer viola de la Sociedad de Conciertos de Madrid, violín segundo en las orquestas del Teatro del Príncipe, del Circo y del Teatro Real y en 1879 ingresa como viola en la Capilla Real. Creador de música de baile, arreglos de óperas para viola y para orquesta y de dos obras didácticas también para viola. Profesor en la Escuela Nacional de Música y Declamación, donde fue nombrado Profesor Honorario de violín el 3 de diciembre de 1875, Profesor Sustituto el 22 de diciembre de 1878, Profesor Auxiliar el 17 de noviembre de 1884 y Profesor Supernumerario de violín y de viola el 12 de diciembre de 1896. Se jubila de este último puesto en el año 1900, ocho años antes de su fallecimiento. Fue nombrado también Caballero de la Real Orden de Carlos III. García Velasco, «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)», 154-55; García Velasco, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico», 434.

[559] Ramón Rodríguez Castellanos, violonchelista de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, miembro de la orquesta del Teatro Real y también de la Real Capilla. Discípulo de Juan Antonio Rivas, con quien estudio en el Real Conservatorio de María Cristina, al menos entre 1831 y 1832. Designado Profesor Auxiliar de violonchelo en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid el 8 de enero de 1870, hasta la incorporación de Víctor Mirecki como Profesor Numerario en 1874. Fallece a comienzos de septiembre de 1883. García Velasco, «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)», 155; García Velasco, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico», 180-81; García Velasco, 436.

Realizó también estudios de canto en el conservatorio, iniciando carrera artística como tenor ligero en el Teatro Real de Madrid en 1850, camino que abandonó pronto para la dedicación al instrumento exclusivamente; como violonchelista realizaría también una trayectoria exitosa, llegando a ser nombrado primer solista de la orquesta del Teatro Real en 1859. Así mismo, su inquietud por el desarrollo de la música le llevó a colaborar con Monasterio y Guelbenzu en los conciertos clásico-religiosos de la Sociedad Artística de Socorros Mutuos, participó también en las veladas privadas de música de cámara organizadas por Basilio Montoya en su domicilio y formó parte del grupo de artistas que firmaron el manifiesto presentado al Congreso de los Diputados en 1855 en el que se solicitaba la creación de una Ópera Nacional. García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», 518-19.

numerosas reseñas en prensa, de importantes cronistas, tales como Esperanza y Sola o Peña y Goñi, entre muchos otros, que hoy dan testimonio de lo que supusieron para el público madrileño; a lo largo de esas treinta y una temporadas de actividad el repertorio fue volviéndose progresivamente más familiar para el público y tal fue el impacto de la Sociedad de Cuartetos a nivel nacional, que surgieron iniciativas análogas a lo largo de la geografía española: en Valencia, Cádiz, Bilbao, Barcelona, etc., aunque ninguna llegó a superar el potencia y la envergadura de la originaria de la capital[560]. Es más, a pesar del escepticismo general de la sociedad por el gusto a este repertorio, la actividad de la Sociedad de Cuartetos fue debidamente anunciada en prensa, de tal modo que generó expectación y el primer concierto contaría con unas cien personas de público, entre las que se encontraban dignatarios como el príncipe Alberto de Baviera o el embajador de Rusia, numerosos estudiantes, y miembros del mundo de la música y la cultura, como Hilarión Eslava, Nicomedes Fraile, Sánchez Allú, Basilio Montoya, Barbieri, Adolfo de Quesada, Rafael Ferraz, José Castro y Serrano, José Inzenga, Antonio Arnao, Luis Navarro, Sofía Vela, Mariano Vázquez, Alonso Sanjurjo, Guillermo de Morphi y Marcial del Adalid[561].

El repertorio elegido por la Sociedad de Cuartetos era música de cámara en todas sus agrupaciones (dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, etc.) y también repertorio para piano solo. Los autores inicialmente promovidos fueron los llamados "grandes maestros clásicos"; concretamente, Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn, aunque progresivamente fueron ampliando la lista de compositores a otros veintinueve. Como maestros extranjeros, incorporaron obras de Schumann, Schubert, A. Rubinstein, Brahms, J. Raff, Chopin, J. Svendsen, Saint-Saëns, Grieg, Scarlatti, Godard, Weber, Onslow, Spohr, Giuseppe Tartini, Verdi, Mayseder, Dvorák, Delsart, K. Nawratil, B. Asioli y Tchaikovsky; y de los maestros españoles se hicieron sonar el *Cuarteto de cuerda n.º 1 en Re Menor* de Juan Crisóstomo Arriaga, la *Sonatina para violín y piano en Re* de Martín Sánchez Allú, *Minuetto, Trío y Andante de la Sonata para piano en Mi b* de Nicolás Ruiz Espadero, *Trío para violín, violonchelo y piano en Mi Mayor* de Tomás Bretón, *Adiós a la Alhambra para violín (cantiga morisca)* de Jesús de Monasterio, *Cuarteto de cuerda en Mi b Mayor* de Rafael Pérez y la *Sonatina para piano a cuatro manos en Sol Mayor* de Marcial del Adalid[562]. Un total de 173 obras de 33 compositores, en el que se aprecia que la presencia de maestros hispanos fue comparativamente escasa, con un total de seis y uno cubano, y un total de diez obras interpretadas, en general solo una o dos veces (a excepción de las doce que se repite el cuarteto de Arriaga)[563]. Adalid llegaría a ser reconocido en prensa como uno de los autores españoles más interpretados en la Sociedad de Cuartetos y también fuera de ella[564].

[560] José De Castro y Serrano, *Los Cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica* (Madrid: Centro General de Administración, 1866); José María Provanza y Fernández de Rojas, *Cuadros sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década* (Madrid: Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1872); Mariano Soriano Fuertes, «Sociedad de Cuartetos», *Calendario Histórico Musical*, 1873; García Velasco, «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)»; Aguado Sánchez, «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)»; García Velasco, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico», 393-638; García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», 502-73 y 604-736.

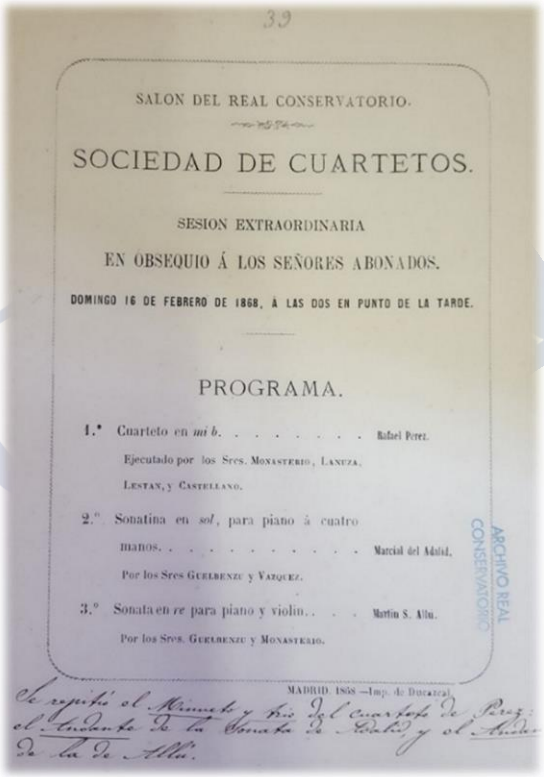
[561] García Velasco, «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)», 157; García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», 524.

[562] Aguado Sánchez, «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)», 103-6.

[563] García Velasco, «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)», 164.

[564] Luis Navarro, «Roberto Schumann», *La Ilustración Española y Americana*, 1 de febrero de 1872, 14-15; Soriano Fuertes, «Sociedad de Cuartetos», 58.

La *Sonatina en sol para piano a cuatro manos* de Marcial del Adalid, también conocida como *Sonate pour le piano à quatre mains*[565], fue compuesta hacia 1867 o 1868, expresamente para sus amigos los pianistas Juan M.ª Guelbenzu y Mariano Vázquez. Se trata de una sonata para piano a cuatro manos en Sol Mayor y estructurada en cuatro tiempos: *Allegro moderato*, *Andante-Arietta*, *Scherzo capriccioso-Presto assai* y *Rondó*. Y precisamente fueron ellos quienes la estrenaron en la Sociedad de Cuartetos el 16 de febrero de 1868 en sesión extraordinaria; este concierto sería una velada especial en beneficio de los abonados de la Sociedad de Cuartetos, quienes podrían asistir gratis, y en la que se optó por un repertorio íntegramente español, conformado por el *Cuarteto en mi bemol* de Rafael Pérez -ejecutado por Monasterio, Lanza, Lestán y Castellano- y la *Sonata en re para piano y violín* de Martín Sánchez Allú -también a cargo de Guelbenzu y Monasterio-, además de la obra de Adalid[566]. El repertorio resultó de tal agrado, que se repitieron el minueto y trío del cuarteto de R. Pérez, el andante de la sonata de Adalid y de la de Allú, tal y como testimonian las anotaciones manuscritas del propio Monasterio en el programa conservado en el archivo de la Sociedad:



39

SALON DEL REAL CONSERVATORIO.

SOCIEDAD DE CUARTETOS.

SESION EXTRAORDINARIA

EN OBSEQUIO Á LOS SEÑORES ABONADOS.

DOMINGO 16 DE FEBRERO DE 1868, Á LAS DOS EN PUNTO DE LA TARDE.

PROGRAMA.

1.° Cuarteto en *mi b.* . . . . . Rafael Perez.
Ejecutado por los Sres. Monasterio, Lanuza, Lestan, y Castellano.

2.° Sonatina en *sol*, para piano á cuatro manos. . . . . Marcial del Adalid.
Por los Sres Guelbenzu y Vazquez.

3.° Sonata en *re* para piano y violin. . . . Martin S. Allu.
Por los Sres. Guelbenzu y Monasterio.

MADRID. 1868.—Imp. de Ducazcal.

Se repitió el Minuet y Trio del cuarteto de Perez, el Andante de la Sonata de Adalid, y el Andante de la de Allu.

ARCHIVO REAL CONSERVATORIO

Fig. 35. Programa del concierto del Domingo 16 de febrero de 1868 de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, en el que se estrena la *Sonatina en sol para piano a cuatro manos* de Marcial del Adalid por Juan M.ª Guelbenzu y Mariano Vázquez [Madrid, RCSMM].

[565] *Sonatina en sol para piano a cuatro manos*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.231.2.

Sonate pour le piano à quatre mains, [BMVE, (Q239)]; posteriormente fue editado en París por dos casas editoriales, posiblemente hacia 1869-70 en ambos casos, atendiendo a la fecha de depósito legal: en G. Flaxland y en S. Richault; asimismo, esta obra fue publicada en España bajo el título *Sonatina en sol para piano a cuatro manos*, editada en Madrid por Antonio Romero, con el número de plancha "A.R.17" y hacia los años 1868-70, según consta en el Boletín de la Propiedad Intelectual. *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915*.

[566] Programa del concierto de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, de la sesión del domingo 16 de febrero de 1868 [RCSMM, Fondo de la Sociedad de Cuartetos, Caja 5-6] (Fig. 35).

El concierto fue anunciado con antelación, como era habitual, en distintas cabeceras de prensa escrita[567]. Y posteriormente se publicaron merecidas críticas del repertorio interpretado, donde la obra de Adalid salió repetidamente elogiada. Vicente Cuenta, por ejemplo, enfatizó la sencillez y claridad del segundo tiempo de la sonata de Adalid:

> "La segunda composición que se ejecutó fue la Sonatita en sol, por D. Marcial del Adalid y la cual, como su antecesora, fue extremadamente aplaudida, mereciendo igualmente el honor de que se hiciera repetir el andante, verdadera joya artística, en extremo graciosa, de una sencillez y de una claridad tal, que arroba el alma por su encanto y belleza melódica"[568].

Por su parte, José María Goizueta, gran admirador de la obra de Adalid, elogió con entusiasmo esta nueva obra, recreándose en una precisa descripción estilística y posicionándose claramente a favor de la escuela centroeuropea, frente a las tendencias de moda del estilo lírico italiano y francés y del virtuosismo del Biedermeier:

> "Lo que desde luego se descubre en esta pieza es la sencillez y claridad tan recomendables en toda obra musical, y sobre todo en las del género de las que nos ocupamos (…). Las ideas fundamentales de todas las partes de la sonata respiran tanta frescura, son tan espontáneas, tan originales, tan sentidas unas, tan agradables otras, que producen realmente un placer oírlas. La manera de tratarlas no puede ser mejor: sujetándose siempre a las severísimas prescripciones del arte, no hay allí esos conatos a emanciparse del clasicismo puro para caer en el drama (…).
> En esta pieza, toda persona inteligente conoce desde luego el profundo y detenido estudio que el maestro ha hecho de los verdaderos modelos del género clásico. Si hay sencillez, inspiración, originalidad y hasta elegancia, si puede decirse así, en las ideas fundamentales, hay una claridad pasmosa en la armonía, que diáfana y natural siempre, en lugar de oscurecer el motivo, lo embellece haciéndole destacarse sobre el delicado tejido armónico y aumentar su belleza incontestable. No es esta cualidad la que brilla en las composiciones modernas (…). La falta de genio e inspiración se quiere suplir hoy con el arte que, sacado de quicio, se convierte en una cosa ridícula que tiene mucho de gongorina y churrigueresca. La sonata brotó de un golpe en la imaginación del señor Adalid y de ahí esa unidad de pensamiento esa armonía perfecta entre las partes y el todo, que es lo que constituye la verdadera belleza de todas las obras de arte. Nuestra muy cordial enhorabuena al maestro Adalid.
> La ejecución de la sonata, confiada a los Sres. Guelbenzu y Vázquez, fue perfecta. Los dos ejecutantes la tocaron con amor y el público aplaudió con mucho entusiasmo y no menos justicia todas las partes de la sonatina"[569].

Bonifacio Eslava[570], posicionándose ideológicamente en la misma línea que Goizueta, tendría a bien destacar lo inusual de componer música para cuatro manos en la época y, por tanto, lo valiente de su autor:

---

[567] José M.ª de Goizueta, «Sociedad de cuartetos: última sesión», *La Época. Periódico político diario*, 13 de febrero de 1868, sec. Revista Musical, 1; «[Anuncio de la sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos]», *La Sociedad. Crónica semanal de teatros, salones y literatura*, 15 de febrero de 1868, sec. Noticias Generales, 8.

[568] Vicente Cuenta, «[Crónica de concierto en la Sociedad de Cuartetos]», *El Artista. Música, teatros, salones*, 22 de febrero de 1868, sec. Sociedad de Cuartetos, 3.

[569] Goizueta, «Sociedad de cuartetos: última sesión».

[570] Bonifacio San Martín Eslava, sobrino del maestro Hilarión Eslava e hijo de la hermana de éste, de nombra Catalina. Bonifacio Eslava inició sus estudios musicales tutorizado por su tío, llegando incluso a mudarse con éste a Madrid en 1844. Estudió violonchelo y piano, composición y armonía. Ingresó como violonchelista de la orquesta del Teatro Real y también ocupó plaza como maestro de la Real Capilla. Fue creador de la "Editorial Eslava" en 1871, de contenido exclusivamente musical, donde recogió obras religiosas, teatrales y de baile, así como la

> "La sonatina de Adalid, ejecutada al piano por los Sres. Guelbenzu y Vázquez, es de una gran belleza por la variedad y el colorido de una armonía clara y sonora, llena de rasgos difíciles y complicados, pero que no desvirtúan, ni oscurecen en nada, la pureza y la corrección de todo el conjunto. El señor Guelbenzu mostró una vez más sus altas dotes de pianista de gran talento, traduciendo con la maestría y la soltura y limpieza de ejecución que caracterizan a su manera especial, todos los pasajes y detalles más delicados de la sonatina, en la que fue admirablemente secundado por el Sr. Vázquez.
> (…) felicitar al mismo tiempo a los Sres. Pérez y Adalid por el gran éxito alcanzado en un género de música hasta ahora poco conocido y atendido en nuestro país, alentándolos a que prosigan por tan buen camino, seguros de que alcanzarán gloria inaccesible con ser los primeros que en España abran la senda que ha de conducirnos tarde o temprano a hacer ver que en nuestro suelo hay aptitudes y capacidades, lo mismo para la música intrincada y difícil del estilo clásico-alemán, como para la música dramática de mayor extensión y desarrollo, cual la que aparecería indudablemente el día en que se instalase la ópera nacional"[571].

Tal fue el éxito de la *Sonatina en sol para piano a cuatro manos*, que tan solo tres meses después del concierto se anunciaría en prensa la venta al público de la partitura editada bajo el sello de Antonio Romero en España y poco después, entre 1869 y 1870, se publicaría en la casa francesa Flaxland junto a otras de sus composiciones, cuando Marcial del Adalid ya se encontraba residiendo temporalmente en París[572].

> "El Sr. Adalid, con cuya amistad nos honramos, se ha decidido en fin a publicar la sonatina que se ejecutó en una de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos. Los lectores de *La Época* recordarán nuestro juicio crítico a cerca de esta pieza para piano a cuatro manos, joya de inestimable valor, alegría de los amigos del autor, alborozo de cuantos se interesan por la buena música y por la honra y prez de nuestra patria (…). El Sr. Adalid ha franqueado la valla que una modestia mal entendida le había impuesto: ya no puede ni debe guardar para sí los frutos que produce su privilegiado talento: se debe antes que a sí mismo al arte, a sus compatriotas y a su patria, en la cual se reconcentran las glorias de todos sus hijos, constituyendo así la gloria de la nación. Si obrase de otro modo su modestia proverbial podría tomar todos los caracteres del egoísmo o de la soberbia. La sonatina en cuestión, perfectamente grabada por el editor Romero, se halla a la venta en su almacén de música de la calle Preciados"[573].

Así mismo, la buena acogida de la sonata también se aprecia en la demanda de reinterpretaciones en concierto en los años siguientes. El 13 de febrero de 1870, la sonatina fue

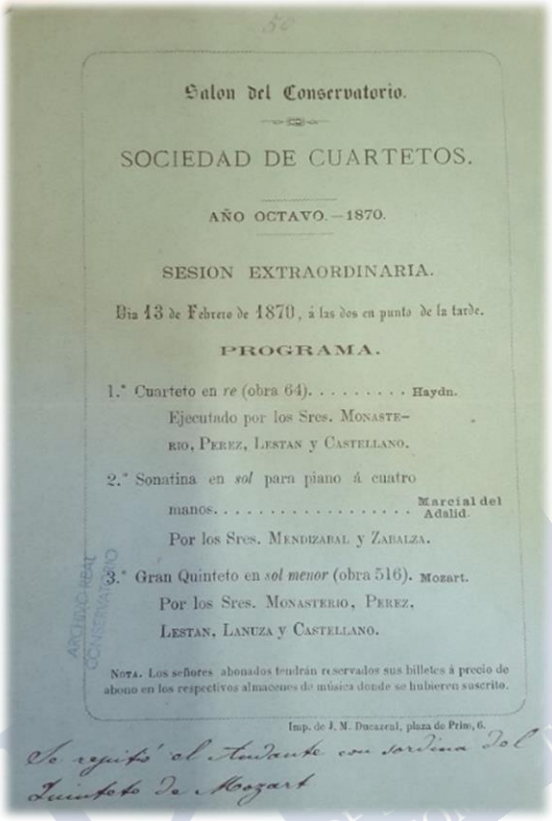
popular colección "Museo clásico de los pianistas". Paralelamente fundó el "Salón Eslava" (hoy día Teatro Eslava), inaugurado el 30 de septiembre de ese mismo año de 1871. Y también creó una constructora de pianos. José Luis Ansorena Miranda, «San Martín Eslava, Bonifacio», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 759.

[571] Bonifacio Sanmartín Eslava, «Sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos, celebrada en el salón del Real Conservatorio el 16 de febrero de 1868», *Revista y Gaceta Musical. Semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, 24 de febrero de 1868, 2-3.

[572] José M.ª de Goizueta, «[Sobre la "Sonatina para piano a cuatro manos" de Marcial del Adalid]», *La Época. Periódico político diario*, 2 de mayo de 1868, sec. Revista Musical, 1; José M.ª de Goizueta, «[Anuncio de la publicación en París de la "Sonatina para piano a cuatro manos" de Marcial del Adalid]», *La Época. Periódico político diario*, 24 de diciembre de 1869, sec. Revista Musical, 1; José M.ª de Goizueta, «[Tres obras del Sr. Murphy]», *La Época. Periódico político diario*, 24 de abril de 1870, sec. Revista Musical, 4.

[573] Goizueta, «[Sobre la "Sonatina para piano a cuatro manos" de Marcial del Adalid]», 1.

ejecutada por los pianistas Mendizábal[574] y Zabalza como parte de un programa compuesto además por el *Cuarteto en re* de Haydn -a cargo de la agrupación camerística formada por Monasterio, Pérez, Lestán y Castellanos- y el *Gran quinteto en sol menor* de Mozart –sumándose el violista Juan Lanuza a los intérpretes anteriores-[575].



Salon del Conservatorio.

SOCIEDAD DE CUARTETOS.

AÑO OCTAVO.—1870.

SESION EXTRAORDINARIA.

Dia 13 de Febrero de 1870, á las dos en punto de la tarde.

PROGRAMA.

1.° Cuarteto en *re* (obra 64). . . . . Haydn.
Ejecutado por los Sres. Monasterio, Perez, Lestan y Castellano.

2.° Sonatina en *sol* para piano á cuatro manos. . . . . Marcial del Adalid.
Por los Sres. Mendizabal y Zabalza.

3.° Gran Quinteto en *sol menor* (obra 516). Mozart.
Por los Sres. Monasterio, Perez, Lestan, Lanuza y Castellano.

Nota. Los señores abonados tendrán reservados sus billetes á precio de abono en los respectivos almacenes de música donde se hubieren suscrito.

Imp. de J. M. Ducazcal, plaza de Prim, 6.

Se repitió el Andante con sordina del Quinteto de Mozart

Fig. 36. Programa del concierto del 13 de febrero de 1870 de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, en el que se estrena la *Sonatina en sol para piano a cuatro manos* de Marcial del Adalid por Mendizábal y Zabalza.

Una vez más, la velada fue debidamente anunciada en prensa[576] y se publicó después la posterior valoración de la interpretación:

> "La sesión extraordinaria que ha celebrado hoy la sociedad de cuartetos ha sido una solemnidad artística. Los amantes de la música clásica llenaban por completo el salón del Conservatorio. La primera obra interpretada fue el cuarteto en re (obra 64) de Haydn, que como siempre, fue muy aplaudida. Siguió a esta obra la preciosa sonatina de don Marcial del Adalid, escrita para piano, a cuatro manos,

[574] Manuel Mendizábal y Sagastume, nacido en Almería, el 9 de septiembre de 1817. Recibe sus primeras lecciones de música en Elgoibar y Tolosa, donde también ejerció de organista y maestro de capilla. Posteriormente estudia en Madrid como alumno de Pedro Albéniz en el Conservatorio de Música. Entre 1854 y 1857 fue Maestro interino de piano en el Conservatorio; el 9 de marzo de ese año, es nombrado Maestro Numerario, puesto en el que permanecerá cincuenta y dos años. Tras el fallecimiento de Emilio Arrieta, fue Director Interino del Conservatorio. Fallece el 28 de agosto de 1896. García Velasco, «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)», 159.

[575] Programa del concierto de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, de la sesión del 13 de febrero de 1870 [RCSMM, Fondo de la Sociedad de Cuartetos, Caja 5-8] (Fig. 36).

[576] «[Anuncio de la sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos]», *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa*, 12 de febrero de 1870, sec. Tercera edición. Despachos telegráficos, 4.

> perfectamente interpretada por los Sres. Mendizábal y Zabalza. El público aplaudió tanto la belleza de la obra como su correcta ejecución. El gran quinteto en sol (obra 516) de Mozart, terminó la sesión. Con verdadero entusiasmo ha sido acogida esta obra prodigiosa, la más inspirada sin duda del célebre maestro alemán. La interpretación inmejorable. El Sr. Monasterio ha tocado las melodías del quinteto como seguro no hay quien las toque hoy día; los Sres. Pérez, Lestán, Castellanos y Lanuza, cual pudieran desear los más exigentes"[577].

El 11 de diciembre de ese mismo año un nuevo concierto correría a cargo de estos mismos intérpretes[578], aunque esta vez dando lugar a controversia en la crítica musical, pues la ejecución no fue del agrado de todos. *La Correspondencia de España* publicaba una escueta, pero concisa crítica favorable, que aplaudía la interpretación de todos los ejecutantes, incluyendo los pianistas de la sonata a cuatro manos de Adalid:

> "El escogido público que asiste a las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, en el cual figuran los más distinguidos profesores y aficionados a la buena música, ha tenido ocasión de aplaudir con entusiasmo ayer tarde a los señores Monasterio, Pérez, Lestán y Castellanos en los cuartetos en fa de Beethoven y en si b de Haydn, admirablemente interpretados, haciendo repetir el segundo tiempo del último.
> También han obtenido numerosos y justísimos aplausos los pianistas señores Mendizábal y Zabalza en la interpretación de la sonatina de D. Marcial del Adalid, que es una verdadera joya musical y cuyo andante tuvieron que repetir (…)"[579].

Sin embargo, J. M.ª Goizueta fue más crítico con la ejecución de Mendizábal y Zabalza, que juzgaba un tanto apresurada y no lo suficientemente limpia:

> "(…) Conocidos como son del público los intérpretes de las piezas del programa, poco tengo que decir respecto a la ejecución de las mismas (…). En la sonatina para piano a cuatro manos del señor Adalid, noté algunos lunares: el primero y el último tiempo se llevaron demasiado presto, y por esta causa hubo algunos tropiezos en los bajos y confusión en ciertos pasajes (…)"[580].

La repercusión mediática de la buena acogida que suscitó en el público la *Sonata en sol a cuatro manos* de Adalid fue tal que su interpretación llegó a escenarios diversos de la geografía española. Por ejemplo, en 1872 se programó en el Teatro Principal de Santiago de Compostela -donde sería ejecutada por Antonio Valle e Hilario Courtier-, junto con otra obra del maestro, hoy desaparecida, su *1ª Sinfonía para dos violines* -en este caso por Courtier y Daniel Penela-:

> "Gran concierto para el domingo 29 de diciembre. Los acreditados artistas Señores D. Antonio Valle, D. Hilario Courtier y D. Daniel Penela, instigados por numerosas personas aficionadas al arte musical, han determinado dar una amena función compuesta de las mejores piezas que gozan de la reputación europea, cuyos títulos y orden es el siguiente: Primera Parte: 1º. Sinfonía por la orquesta La Mutta di Porticci;

[577] «[Crónica de la sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos]», *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa*, 13 de febrero de 1870, sec. Tercera edición. Despachos telegráficos, 3.

[578] «[Anuncio de la primera sesión de la temporada de la Sociedad de Cuartetos]», *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa*, 9 de diciembre de 1870, sec. Tercera edición. Despachos telegráficos, 3; «[Anuncio del concierto del 11 de diciembre de 1870 de la Sociedad de Cuartetos]», *La Iberia. Diario Liberal*, 11 de diciembre de 1870, sec. Crónica General - Gacetilla, 3.

[579] «[Crónica de la sesión de la Sociedad de Cuartetos]», *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa*, 12 de diciembre de 1870, sec. Primera edición. Despachos telegráficos, 1.

[580] José M.ª de Goizueta, «[Concierto inaugural de la novena temporada de la Sociedad de Cuartetos]», *La Época. Periódico político diario*, 14 de diciembre de 1870, sec. Revista Musical, 4.

> 2º. Gran Sonata al piano a cuatro manos por los Sres. Valle y Courtier (M. del Adalid); (…) Tercera Parte: 1º Sinfonía a dos violines, por los Sres. Penela y Courtier (Adalid)…"[581].

La obra llegó a ser incluida incluso dentro del repertorio de la programación docente de diversos conservatorios nacionales[582] y también se hizo sonar en salones privados, donde se interpretaba en veladas musicales como, por ejemplo, las celebradas por Guelbenzu en su casa:

> "Otro concierto de familia, digamos así, se celebró sin preparación alguna en casa de mi querido amigo Guelbenzu para celebrar los días del santo de su señora, que hizo los honores de la casa con la exquisita amabilidad que la distingue (…). Hubo momentos en que la señorita [Patilla] en cuestión luchaba ventajosamente con el célebre pianista [Guelbenzu] y cuando después de interpretada admirablemente la sonata de Mozart tocaron ambos la ya renombrada sonatina de Adalid, creía que era su autor el que tocaba la parte principal: tal era la perfección con que la señorita de la Patilla interpretó su parte (…)"[583].

Más allá de la presencia de Adalid en el concierto inaugural de la Sociedad de Cuartetos y de la interpretación pública por dos veces de su *Sonatina en sol para piano a cuatro manos*, es posible establecer una tercera conexión del maestro con la institución: el ensayo de uno de sus cuartetos de cuerda por parte la agrupación camerística. En la BNE se conserva una carta que Juan M.ª Guelbenzu dirige aparentemente al pintor Manuel Castellanos, según figura catalogada como parte de su legado. Sin embargo, la carta pertenece a un legajo encabezado como "Ramón Castellanos" y dice lo siguiente:

> "Sr. D. Ramón Castellanos
> Mi estimado amigo: anoche vi a Pló y Bonetti vio a Pérez. Están conformes en venir mañana a las tres de la tarde con objeto de probar el cuarteto de Adalid. Monasterio vendrá también. No falta más q. V. y cuento con que no faltará.
> Se lo agradecerá a V. su affmo. Amigo.
> Guelbenzu.
> 2 de mayo"[584].

[581] «Teatro. Gran concierto para el Domingo 29 de Diciembre», *La Gacetilla de Santiago. Diario de noticias y anuncios*, 28 de diciembre de 1872, sec. Crónica Local, 2.

Hilario Francisco Juan María Courtier Vázquez (14/01/1832-20/03/1883), fue el segundo de los ocho hijos del matrimonio entre Juan Courtier -también músico- y Rosa Vázquez. Recibió formación musical de violín desde muy temprana edad, y pronto se incorporó a la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela. En 1852 reside en Madrid , donde perfeccionará sus estudios y participando en veladas del Teatro Real. Tras un breve regreso a la capilla, en 1855 solicita una nueva excedencia para residir en A Coruña, momento en que fragua amistad con Canuto Berea. Será un personaje clave en la música de Compostela durante la segunda mitad del siglo XIX, no solo en la Catedral, sino también como director de orquesta e intérprete del Teatro Principal durante varias temporadas. También serían músicos dos de sus hermanos, José y Juan Nepomucen. Beatriz Cancela Montes y Alberto Cancela Montes, *La saga Courtier en Galicia* (Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago de Compostela - Alvarellos, 2013), 35-63.

[582] A. L. y B., «Ejercicios por los alumnos de la Escuela Nacional de Música», *El Arte. Semanario Musical*, 25 de enero de 1874; «[Crónica de un concierto en el Conservatorio de Valencia con obras de Adalid]», *Crónica de la Música. Revista semanal y biblioteca musical*, 15 de marzo de 1882, sec. Correo de España. Valencia, 5; «Los alumnos del Conservatorio», *El Globo. Diario ilustrado político, científico y literario*, 20 de diciembre de 1890, sec. Noticias generales, 3.

[583] José M.ª de Goizueta, «[Un concierto de familia en casa del Sr. Guelbenzu]», *La Época. Periódico político diario*, 1 de septiembre de 1872, sec. Crónica musical, 1.

[584] García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», 1435. Carta perteneciente al legado del pintor Manuel Rodríguez Castellanos [BNE, sección de "raros", (signatura 12.94364)]. Legajo "Ramón Castellanos":

Esta carta es una convocatoria de ensayo por iniciativa de Juan M.ª Guelbenzu para reunirse al día siguiente con sus compañeros de la Sociedad de Cuartetos; con certeza Jesús de Monasterio, Tomás Lestán y Rafael Pérez, además de con el destinatario de la carta -teóricamente el pintor Manuel Castellanos atendiendo al catálogo de la BNE-, que creemos que se trata del violonchelista Ramón Rodríguez Castellanos, miembro originario de la agrupación camerística.

El cometido de esta invitación es reunirse para hacer sonar un cuarteto de cuerda de Marcial del Adalid. Atendiendo a la producción musical de éste, podría tratarse de su *Cuarteto para dos violines, viola y violonchelo, Op. 16*[585], en tonalidad de Sol Mayor y estructurado en cuatro movimientos: *Allegro, Andante quasi Adagio, Minuetto* y *Finalle [Finale]. Moderato molto, quasi Andante. Allegro assai;* o también podría referirse a su *Cuarteto para dos violines, viola y violonchelo, Op. 58*[586], en la misma tonalidad y también estructurado en cuatro movimientos: *Allegro assai, Andantino scherzoso piu tosto Allegretto, Andante quasi Adagio* y *Finalle [Finale]. Presto assai.*

La nota va firmada a fecha de 2 de mayo, pero sin año, así que es difícil saber cuándo pudo tener lugar esta intención de ensayo. Sin duda, por su contexto en la Sociedad de Cuartetos de Madrid, es posterior a 1863, pero incluso teniendo en cuenta la datación estimada de los dos cuartetos de Adalid, es plausible ubicarla a partir de 1872. El *Cuarteto, Op. 16* de Marcial del Adalid fue terminado el 26 de enero de 1872 y el *Cuarteto Op. 58* de Marcial del Adalid presenta coincidencias temáticas con el *Op. 16*, a lo cual se añade que en la que fue biblioteca de Juan M.ª Guelbenzu se conserva una copia de la *particella* del Violín I del *Op. 58*, en cuya portada el autor hace constar la siguiente indicación: "Esta obra, mala o buena, puede calificarse de completamente nueva por más que conserve algunas ideas de otra del mismo autor". Es por ello que creemos que el *Op. 58* es posterior al *Op. 16*, casi a modo de reelaboración.

Dado el contexto social y familiar de Marcial del Adalid, no sorprende su incursión en el género camerístico del cuarteto[587]. Por una parte, procede de una familia con una larga tradición

[585] *Cuarteto para dos violines, viola y violonchelo, Op. 16.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.223.1.

[586] *Cuarteto para dos violines, viola y violonchelo, Op. 58.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.223.2.

A destacar que este cuarteto, que permanecía inédito, salió al mercado en edición crítica hace dos años: *Marcial del Adalid (1826–1881). Cuarteto de cuerda en Sol mayor op. 58 (Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX).* Edición crítica a cargo de Christiane Heine. Madrid, Ediciones Eudora S.L., 2017 (ISMN 979-0-805401-08-9).

[587] Desde el surgimiento del cuarteto de cuerda en la década de 1760, éste se extendió por toda Europa, siendo muy bien acogido entre los compositores y el público. El origen del cuarteto de cuerda en España se atribuía principalmente a dos compositores, Manuel Canales (1747-1786) y Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826), como figuras aisladas y ajenas a la evolución del género en Europa. Hoy día se sabe que el cuarteto como género en España no fue ajeno al asentamiento de compositores extranjeros al servicio y mecenazgo principalmente de la realeza española y, por tanto, tampoco estuvo aislado de la evolución del género en el resto de Europa; en la década de 1770, el cuarteto ya estaba firmemente asentado en Madrid, así como también surgieron los primeros tríos y quintetos, lo que a su vez representa un punto de inflexión en la música instrumental española. Y tanto en Europa, como concretamente en España, se desarrolló en espacios selectivos y reservados, asociados a reuniones privadas de la realeza y la aristocracia y a reuniones eruditas de carácter ilustrado; siempre muy lejos de escucharse en concierto público. El último tercio del siglo XVIII dio lugar a más de 250 cuartetos, sumándose a los de Arriaga y Canales, los de J. P. Almeida Mota, E. de Ataide y Portugal, L. Boccherini, G. Brunetti, F. Corselli, F. Ferandiere, T. Iriarte, R. Monroy, J. Oliver Astorga, G. Ponzo, J. M. Reinoso. P. Rosquillas, P. Santamant y J. Teixidor; todos ellos protagonizarían la denominada primera etapa del cuarteto en España, hasta 1820.

Salvo honrosas excepciones, como las de Agustín Páez Cuervo (¿1795?-1849), Juan Páez Cuervo (¿1803?-1878) o Andrés Rosquellas (1782-1827), desde 1820 y hasta la década de 1860, el cuarteto caería en una especie de olvido, en favor de la ópera y de la música para piano. En el año 1863, con el nacimiento de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, de nuevo se produciría un punto de inflexión en la historia del género en España; sociedades como ésta serían el camino hacia la consideración social y académica de la música de cámara en general y del

de interpretación del repertorio en el ámbito doméstico, como práctica de socialización; por otra, fue heredero de una biblioteca dotada de cientos de cuartetos pertenecientes a Edad de Oro del género a finales del siglo XVIII, lo que le brindó la oportunidad de conocer el cuarteto en profundidad desde sus orígenes, a través de los principales autores europeos; en tercer lugar, su formación clásica bajo la influencia de Moscheles -a su vez gran especialista en Beethoven y Mendelssohn y defensor de sus estilos-, también lo dotó de los conocimientos necesarios propios de la música seria; y por último, sus amistades y contactos profesionales vinculados a la Sociedad de Cuartetos y a la de Conciertos de Madrid, ubicaron a Marcial del Adalid para beber de esa actividad artística efervescente que buscaba la restauración de la música del "buen gusto". Es por ello que sus cuartetos responden a un estilo limpio, de claridad formal, prácticamente neoclásico y el uso de un *minuetto* como tercer tiempo en su *Cuarteto Op. 16* puede interpretarse incluso como un guiño a los orígenes del género. Así mismo, la inquietud e interés de Marcial del Adalid por adherirse a esta tendencia estética con su camarilla quedó evidenciada en los varios envíos que hizo de sus obras de cuerda a Guelbenzu y Barbieri en busca de consejo u opinión. Lamentablemente, no parece haberse interpretado en la Sociedad de Cuartetos ninguna de las obras de cámara de Adalid y también se desconoce el por qué de este hecho.

cuarteto en particular. Compositores españoles como Rafael Pérez, Tomás Bretón, Francisco Laporta, Felipe Pedrell, Federico Olmeda o Marcial del Adalid se sumarían a la lista de compositores de cuartetos en España. Sin embargo, en treinta y un años de actividad concertística por la Sociedad de Cuartetos, tan solo se interpretaron tres de autores españoles: uno de Rafael Pérez y dos de Crisóstomo Arriaga; y esta falta de implantación del cuarteto se aprecia también en el hecho de que la mayor parte de todos los compuestos en el periodo se conservan en manuscrito y los únicos cuartetos impresos en España desde el siglo XVIII y hasta bien entrado el siglo XX fueron los publicados en San Sebastián por el editor A. Díaz y compuestos por José M.ª Everría.

La entrada del siglo XX trajo consigo las Sociedades Filarmónicas a lo largo de la geografía española, dando lugar a un circuito en el que acoger giras de agrupaciones camerísticas de cuarteto que tocasen en concierto y motivando la creación de nuevos cuartetos por parte de los compositores; la lista de autores que engrosaron el género antes de la Primera Guerra Mundial está integrada por Chapí, Conrado del Campo, Bretón, Manrique de Lara o Joaquín Turina, entre muchos otros, y la mayor parte de ellos ahora sí se publicarían y sería a cargo de Casa Dotesio y de la Sociedad de Autores Españoles.

Miguel Ángel Marín López, «El cuarteto de cuerda: discurso y diálogo. ¿Existió un cuarteto de cuerda español?», *Scherzo. Revista de Música* Año XXVIII, n.º Nº 283 (2013): 86-87; Miguel Ángel Marín López, *Historia muy breve del cuarteto en España* (Múnich: Instituto Cervantes de Múnich., 2015), 2-6; José Carlos Gosálvez Lara, «Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-c1920)», en *The String Quartet in Spain*, de Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez, Varia Musicologica (Alemania: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2017), 31-39; Cibrán Sierra Vázquez, *El cuarteto de cuerda. Laboratorio para una sociedad ilustrada*, Alianza Música-Biblioteca Básica (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 80; Fernando Delgado García, «Una tradición olvidada. El cuarteto de cuerda en España (1863-1914). En el 150 aniversario de la Sociedad de Cuartetos de Madrid (programa de mano)», *Ciclo de los Miércoles. Fundación Juan March*, 2013, 8-11; Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez, «Introduction», en *The string quartet in Spain* (Peter Lang, 2016), 11-22; Christiane Heine, «Streichquartettkomposition in Spanien im 19. Jahrhundert: eine inexistente Gattungsgeschichte?», en *The String Quartet: From the Private to the Public Sphere*, ed. Christian Speck y Roberto Illiano, vol. 27, Speculum Musicae (UK: Brepols Publishers, 2016), 333-69; Beatriz Hernández Polo, «La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del cuarteto francés» (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2017), 53-69; Beatriz Hernández Polo, «La nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid: un vistazo a la práctica camerística de fin de siglo a través de la prensa periódica local y generalista (1899-1900)», en *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa* (Baleares: Calanda Ediciones Musicales, 2019), 1-32.

1.8. EN BUSCA DE LA APERTURA INTERNACIONAL: CIERRE DE UNA DÉCADA DE ESTANCIA EN PARÍS (1869-1870)

Marcial del Adalid culmina la década de los sesenta poniendo un broche de oro a su trayectoria como compositor de repertorio para piano solo, consolidando su nombre en el mercado internacional. Hacia 1869, el compositor emprende camino hacia la capital vecina acompañado de su esposa, donde residirá por un periodo de aproximadamente un año y en el que publicará diez de sus obras con los sellos editoriales Flaxland y Richault.

A mediados de la centuria, París era capital del Romanticismo por excelencia, convirtiéndose en parada casi obligatoria para cualquier músico, artista o literato y, especialmente, para los pianistas[588]. A este hecho se suma la situación especialmente convulsa de España, que potenciará el exilio de españoles al extranjero por cuestiones políticas. Concretamente, entre 1868 y 1870 tiene lugar "La Gloriosa" en España, que da paso al reinado de Amadeo I de Saboya hasta 1873, seguido de la proclamación de la I República por un breve periodo, hasta la restauración de la monarquía borbónica en 1875 a través de la figura de Alfonso XII[589]. Este panorama político motiva la emigración de muchos músicos españoles, ya no solo por motivos profesionales, estéticos y artísticos, sino por razones políticas: es el caso de Juan M.ª Guelbenzu, monárquico borbónico declarado, quien en 1868 se exilia a París al mismo tiempo que también lo hace la familia real; lo mismo sucede para el Conde Morphy, quien en estos años reside en la capital francesa a cargo de la educación del infante Alfonso (futuro Rey Alfonso XII); y también en estas fechas se encontraba Mariano Soriano Fuertes residiendo en París.

[588] Montserrat Bergadá Armengol, «París y los pianistas españoles. Marco académico», en *El piano en España entre 1830 y 1920* (Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2015), 721-35; María Nagore Ferrer, «Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX», *Revista de Musicología* XXXIV, 1 (2011): 135-66.

[589] En lo que respecta al cese de la monarquía de Isabel II, tras un gobierno lleno de cambios, inestabilidades y una crisis económica, en 1868 se produce la revolución conocida como "La Gloriosa" o "La Septembrina". Este levantamiento rebasaría los límites de los pronunciamientos anteriores, habiendo una verdadera movilización popular y un compromiso firme por parte de grupos anti-isabelinos desde el pacto de Ostende en 1866, que buscaban defender la alternancia democrática de partidos en el poder y de forma pacífica. El Pacto de Ostende, iniciativa del general progresista Juan Prim, se firmó el 16 de agosto de 1866 en Bélgica, siendo su fin último derrocar la monarquía isabelina y establecer una asamblea constituyente elegida por sufragio universal en un gobierno provisional; a este pacto se uniría la Unión Liberal en marzo de 1868. El 16 de septiembre de 1868 daría comienzo el levantamiento militar, que se inició en Cádiz con la llegada del General Prim desde Londres, vía Gibraltar, al que se unió tres días después el General Serrano desde las Canarias. Se formaron Juntas Provinciales que movilizaron la población abanderadas bajo la idea de instaurar el sufragio universal y de proclamar una nueva Constitución. El 28 de septiembre tendría lugar la batalla de Alcolea (Córdoba) en la que vencieron los sublevados, liderados por el General Serrano, y el día 30 del mismo mes la Reina Isabel II tomaba el camino del exilio desde San Sebastián –donde se encontraba veraneando- a la capital francesa. El 8 de octubre se formaba un Gobierno Provisional encabezado por Serrano (unionista), Prim (progresista) en el Ministerio de la Guerra, el almirante Juan Bautista Torpete (unionista) en la Marina y Sagasta (progresista) en la Gobernación. Daría comienzo al denominado "Sexenio Democrático" (1868-1874), el primer intento en la historia española de establecer un régimen político democrático: se inicia la regencia del General Serrano entre los años 1868 y 1870, caracterizado por una búsqueda constante de diferenciación en formas y rasgos identitarios del régimen borbónico anterior; sería continuado por el reinado de Amadeo I de Saboya (1871-73), en forma de monarquía parlamentaria, y culminaría con la proclamación de la I República (1873-74). Iglesias Cano, *No siempre lo peor es cierto. Estudios sobre Historia de España*, 558; Josep Fontana Lázaro, *La época del liberalismo*, vol. 6, Historia de España (Barcelona: Marcial Pons - Editorial Planeta, 2007), 351-84; Gregario L. de Fuente Monge, «La revolución de 1868 y la continuidad del personal político.», ed. Isabel Burdiel Bueno, *Ayer*, n.º 29 (1998): 161-86; Burdiel Bueno, *Isabel II: una biografía (1830-1904)*, 787-840.

El Conde Morphy -Guillermo Morphy Férriz de Guzmán Martí y Martí (1836-1899)[590]- fue otra de las amistades más destacables de Marcial del Adalid. El vínculo entre ambos se circunscribe principalmente al entorno madrileño de finales de los sesenta, en relación con la Sociedad de Conciertos y también fue punto de coincidencia entre ambos París. Una vez más, la biblioteca musical de Lóngora da testimonio del cariño profesado por el Conde a Adalid con nueve títulos: las melodías para canto y piano *Au Printemps*, otras dos basadas en melodías populares con el título de *Canzone*, *Chanson pastorale*, *Hier du soir* y *Rappelle-toi*; la *Sérénade Espagnole*, desde París; la pieza para piano solo *Andalousie* y la melodía para canto y piano *Adieux du chatelain de coucy à la dame de fayel*, enviadas en marzo y mayor de 1868

[590] Guillermo Morphy Férriz de Guzmán Martí y Martí (1836-1899) fue hombre culto, interesado en la música española de su tiempo, que desempeñó a lo largo de su vida los roles de compositor, crítico musical, musicógrafo y gestor musical, de perspectiva regeneracionista. De origen irlandés, Guillermo Morphy nace en Madrid y al poco tiempo la familia se traslada a Alemania, donde iniciará sus estudios musicales. En 1846 regresa a Madrid, donde estudia con Antonio Mercé en la Escuela Pía de San Antonio y después en el colegio de Santiago Masarnau. A continuación y por voluntad paterna, realiza sus estudios de Derecho en la Universidad Central y paralelamente y continua sus estudios musicales con Francisco de Asís Gil, con quien se forma en armonía, contrapunto y fuga. Con el paso del tiempo se fue dedicando progresivamente a la musicografía, relegando a un segundo plano su dedicación al piano; en este periodo realiza viajes a Galicia, Asturias y Santander con el objetivo de conocer la música popular de esa parte de la geografía española. En 1854, Morphy se traslada a Sevilla con su padre, donde se inicia en el estudio del violín por dos años, con la finalidad de ampliar sus conocimientos de cara a la composición; en este tiempo se interesará paralelamente por la música popular andaluza. En 1856 regresa toda la familia a Madrid y dos años después, ante el fallecimiento de su padre, Morphy queda responsable del bufete de abogados familiar. En 1863 recibe el encargo de estudiar los conservatorios líricos y sociedades corales europeas, lo cual le lleva a viajar por toda Europa, lo que le brindó también la oportunidad de estudiar en Bruselas con Fétis y con Gevaert. En 1864 es nombrado gentil-hombre por el Príncipe de Asturias, futuro Rey Alfonso XII, y regresa a Madrid para ocuparse de la educación de éste, cargo que desempeñaría hasta la Revolución de 1868. Con el estallido de la Revolución, la Familia Real Española abandona España y Morphy se asienta en París en compañía de su madre y la música se vuelve su medio de subsistencia. Allí solía almorzar en el hotel de *Gant et Germaine*, en la calle Michodière, donde se relacionó con Gounod, Davis, Thomas y Gevaert, entre otros. Con el estallido de la guerra franco-prusiana en 1870, se trasladan entonces a Narbonne, donde permanecieron diez meses, antes de regresar a Madrid y luego de nuevo a París. Poco después recibe el encargo de trasladarse a Viena para dirigir de nuevo la formación del Príncipe Alfonso durante sus estudios, a lo que encomendaría su vida los siguientes cuatro años. En 1874, se produce la Restauración Borbónica en España y Morphy es nombrado por el nuevo Rey como secretario particular y en 1884 éste le confirió también el título de Conde y una vez fallecido el monarca, pasaría a ser secretario particular de la Reina Regente María Cristina. Desde su regreso a Madrid en 1874, Morphy se integra en la actividad musical de la ciudad, apoyando músicos españoles e implicado en la gestión de diversas instituciones. En 1883 crea el Instituto Filarmónico en Madrid como centro de libre enseñanza. A finales de 1884 fue nombrado presidente de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Entre 1886 y 1895 también fue presidente de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid y en 1887 fue elegido académico de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Así mismo, fue autor de unos cien títulos de composiciones, además de tres óperas inéditas y obras de corte musicológico, como la traducción del inglés de la biografía y correspondencia de Beethoven, publicada en dos tomos por Moscheles, o sus trabajos sobre vihuelistas españoles, publicados póstumamente como *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*, con prólogo de Gevaert. También se dedicó a la crítica musical en publicaciones como *La América*, *El Parlamento*, *La Gaceta Literaria*, *La España Moderna*, *La Ilustración Española*, *La Época* y redactor musical de *La Correspondencia de España*.

Luis G. Iberni, «Morphy Ferris, Guillermo», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2000), 827-28; Ramón Sobrino Sánchez, «El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 7 (Cuaderno de efemérides 1999) (1999): 61-102; Beatriz García Álvarez de la Villa, «El Conde de Morphy (1836-1899) en la Corte de los Borbones. Historia de una familia irlandesa en España (ss. XVIII-XIX)», *Estudios Irlandeses*, n.º 14 (2019): 51-69; Beatriz García Álvarez de la Villa, «El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su Escuela de Canto en el establecimiento del drama lírico nacional», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 29 (2016): 81-109.

respectivamente, en calidad de "souvenir d'amitié"[591]. Y, por su parte, Marcial del Adalid dedica oficialmente tres de sus romanzas sin palabras a Morphy*: Loin de la patrie, Tourment caché* y *Souvenir*[592].

Sería precisamente en París donde intelectuales, artistas y músicos españoles se den encuentro y, entre ellos, Marcial del Adalid. Son conocidas, por ejemplo, las cartas que Guelbenzu escribía desde la capital francesa, durante su segundo exilio, a Barbieri -residente en Madrid- en las que narraba sus almuerzos con Richault cada jueves; también sus asiduos encuentros con Soriano Fuertes o con el Conde Morphy, también gran amigo con quien había compartido incluso las famosas chocolatadas reales en San Ildefonso[593]. En este mismo periodo, Morphy sería gran amigo de Gounod, David Thomas y Gevaert y residiría en el hotel "Gant et de Germaine", sito en la "Rue Michodière", próximo a la Opéra Garnier y al teatro nacional de la Opéra Comique, misma calle en la que también residían Guelbenzu[594], Marcial del Adalid y su esposa. Recordemos que éste dedica un ejemplar de su *Salve* a Fanny Garrido y Marcial del Adalid como "Recuerdo a sus amigos de la Michodière, Juanito"; otro ejemplar de su *Vals melódico para piano* con las palabras "A mi queridísimo amigo y compañero del hotel de la Michodière, recuerdo y prueba de imperecedero cariño, Juanito"; y su habanera *Mamita* a la esposa de su amigo con "A mi compañera de albergue, el autor", a 27 de marzo de 1869 en París[595].

El paso de Guelbenzu, Morphy y Adalid por París no fue ajeno a la crónica artística madrileña, pues en varias ocasiones se dio parte de la labor de todos ellos en el extranjero, como así hizo José M.ª Goizueta, por ejemplo:

---

[591] Ejemplares de obras de Guillermo Morphy y Ferríz de Guzmán, el Conde Morphy, dedicadas a Marcial del Adalid, conservadas en su biblioteca personal:

- *Adieux du chatelain de coucy à la dame de fayel.* Dédiée à Madame La Marquise de Portugale. Por G. Morphy. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.63 y n.º de registro 4118 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "Souvenir d'amitié a Maden. Marcial del Adalid. Madrid, Mai, 1868. J. Morphy".
- *Andalousie*. Por G. Morphy. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.64 y n.º de registro 4119 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "N. B. On parle avec Madame et moi, par avec Monsieur cour on n'ase pas d'envoyer du thé è l'empereur de la Chine. Souvenir d'amitié a M. Marcial del Adalid, E. Morphy. Madrid, Mars, 1868".
- *Sérénade Espagnole, sur une Poésie populaire Espagnole*. Paroles françaises de Victor Wilder. / N.º1 Pour Soprano ou Tenor. A Madame Otto Bemberg. Por G. Morphy. Ejemplar con signatura original E.I.T.I.-N.61 y n.º de registro 4126 de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG. Dedicatoria manuscrita: "A su amigo Adalid ofrece esta partitura G. Morphy. Paris, noviembre, ¿1862?".

[592] Obras dedicadas por Marcial del Adalid al Conde Morphy, todas para piano solo, editadas en 1870 en París en la editorial Flaxland. presentes en el catálogo adjunto:

- *N.º 3 Loin de la patrie. 6 Romances sans paroles pour piano*, [Op. 6-7] [2e Cahier] [TM.232.9(3)].
- *N.º 1 Tourment caché. 6 Romances sans paroles pour piano*, [Op. 7-8] [3e Cahier] [TM.232.30(1)].
- *N.º 4 Souvenir. 6 Romances sans paroles pour piano*, [Op. 7-8] [3e Cahier] [TM.232.30(4)].

[593] García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», 583.

[594] García Fernández, 586-88; Sobrino Sánchez, «El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell», 64.

[595] *Salve*, *Vals melódico para piano* y *Mamita. Danse Havanaise*, de Juan M.ª Guelbenzu. Obras pertenecientes a la Biblioteca de Música del Fondo Adalid en catálogo adjunto con nos. de registro 2628, 2631 y 2621 respectivamente.

> "Recuerdo que al tratar unas sonatas escritas y publicadas en París por D. Marcial del Adalid, decía que sostenían honrosamente nuestro pabellón en la capital del vecino imperio, los Sres. Adalid, Guelbenzu y Murphy [Morphy]…"[596].

Desconocemos con exactitud cuándo emprendió Marcial del Adalid su viaje a París y si fue precisamente huyendo de la revolución española que estallaba en 1868. De lo que no hay duda es que en marzo de 1869 el compositor gallego y su esposa ya residían en París compartiendo hotel con Guelbenzu, como así permite saber la habanera que éste le dedica. Dos meses después, en junio de 1869, Adalid firmaba en la capital francesa una pieza en Sol Mayor para piano solo y sin título que entregó a Guelbenzu[597].

En octubre de 1869, Adalid pasa un periodo vacacional en Bagnères-de-Bigorre, conocida región de Occitania por sus aguas termales con virtudes curativas. Allí compone su romanza sin palabras *Bluette*[598], que dedica a María Guelbenzu, hija fruto del primer matrimonio de Juan M.ª Guelbenzu con la francesa Maria Eschert (enlace que trató de llevar con severa discreción durante toda su vida, pues en sociedad en España -salvo contadas excepciones como la confidencia que tuvo con Barbieri- tan solo sería sabido su segundo matrimonio con Luisa Laffitte y Serres)[599]. Son escasos los datos que se conocen de Juana María Guelbenzu Eschert, tan solo que en 1877 contrajo matrimonio con el diputado de origen donostiarra Gorostidi, y a ella dedicaba estas palabras Adalid: "Querida María. Esta bagatela, escrita expresamente para ti te hará recordar siempre, no lo dudes, a tu querida Fanny y a tu antiguo e invariable amigo Marcial".

En enero de 1870, Adalid se encontraba de vuelta en la capital francesa -allí firma un manuscrito de su melodía para canto y piano *Oh! Quand je dors*[600]-, donde permanecerá unos meses más antes de regresar a España. A 15 de mayo, Marcial del Adalid enviaba una carta desde su Pazo de Lóngora a Canuto Berea Rodríguez, en el que le hacía partícipe de lo productivo de su viaje al país vecino:

> "Granja de Lóngora. Mayo, 15, 1870.
> Muy Sr. mío: remito a Ud. por la dádiva varios ejemplares de las 10 últimas publicaciones que hice en París, según nota [¿?]. A nuestra visita que será uno de los primeros días ya nos dará Ud. el oportuno recibo, así como nos pondremos de acuerdo acerca de la rebaja que se deba hacer, si, lo que no creo, algún [¿?] quisiera comprar esos papelotes que para el género y escuela a que pertenecen creo están al alcance de la generalidad.
> De Ud. afectísimo S. S.
> Q. S. M. B.
> M. del Adalid"[601].

---

[596] Goizueta, «[Tres obras del Sr. Murphy]», 4.

[597] *Obra para piano solo sin título [¿Panfare? ¿Fanfare?] [Obra para piano solo sin título en Sol mayor]*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.34. Manuscrito conservado en la BNE (signatura: M.GUELBENZU/1476).

[598] *Bluette. 6 Romances sans paroles pour piano [3e cahier] [Op. 7-8]*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.30(6).]Manuscrito conservado en la BNE (signatura: M.GUELBENZU/1467).

[599] García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», 160, 542, 1249 y 1259.

[600] *Oh! Quand je dors.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.11.001a. Melodía n.º 011a. Manuscrito conservado en la BNE (signatura: M.GUELBENZU/1471).

[601] Carta de Marcial del Adalid a Canuto José Berea Rodríguez con fecha de 15/05/1870 [FCB-BDPC, Caja 30]. La carta presenta una nota final, de grafía diferente que dice: "Le di recibo por valor de 444 francos en comisión"; posiblemente añadida posteriormente por Canuto José Berea Rodríguez (28/06/1836-24/2/1891).

En lo que respecta a las ediciones parisinas, Marcial del Adalid publicará exclusivamente repertorio para piano que habría compuesto durante la década de 1860. Por una parte, Adalid reedita su *Sonatina para piano a cuatro manos, [Op. 1]* en versión francesa como *Sonate pour le piano à quatre mains* y amplía su repertorio a cuatro manos publicando tres obras nuevas: *Andantino, Minuetto e Trio, 3 Marches pour piano à quatre mains, [Op. 2] y Marche funèbre pour le piano à quatre mains, [Op. 3]*, dedicada a la memoria de O'Donell[602].

El resto de obras publicadas por Adalid en París son todas para piano solo. Ve la luz en este momento su *Sonate pour le piano, [Op. 4]*[603], en tonalidad de Mi b Mayor, estructurada en cuatro movimientos (*Allegro molto, Andante, Andantino scherzoso* y *Finale*) y respetando la dualidad tonal y temática clásica. Lo especial es que esta obra surge en un momento en que España estaba teniendo un florecimiento de su música instrumental propia, frente a un cierto retraso comparativo de países germánicos: "esta fecundidad de la música española en los géneros puramente instrumentales, los que a su vez están vinculados a la estética de la música absoluta, coincide con la manifestación de la idea de sonata de origen clásico, caracterizada por la forma ternaria del movimiento inicial y la unidad cíclica de todos los tiempos"[604], características que Adalid recoge en su *Sonata, Op. 4*. La repercusión tan importante de la sonata para piano de origen clásico como género musical quedó patente en España a través del *Tesoro del pianista* de Santiago de Masarnau en los años cuarenta, o del *Museo clásico de los pianistas* de Bonifacio Eslava en 1867, que recogían sonatas de autores extranjeros, tales como Mozart, Haydn o Beethoven, poniendo de manifiesto el creciente interés por parte de los instrumentistas decimonónicos por formas musicales de origen clásico. Así, las sonatas para piano de Adalid se suman a las iniciativas de otros autores, como Sánchez Allú, Nicolás Ledesma o Teobaldo Power, que dan comienzo al camino hacia la forma de la sonata tripartita en España.

Adalid publica también los *Petits Riens. 6 Valses à la tudesque pour piano, [Op. 5-9]*[605], de los cuales el primero está dedicado a su esposa, Fanny Garrido. Y especialmente interesante es la comercialización de sus cuatro cuadernos de seis romanzas sin palabras cada uno, como así hizo poco años antes Félix Mendelssohn, con sus cuarenta y ocho "Lieder ohne Worte", en ocho cuadernos también de seis piezas cada uno[606]. Las romanzas sin palabras son pequeñas formas románticas que tienen su origen en un primer romanticismo, como las *Bagatelas* de Beethoven o los *Momentos Musicales* de Schubert; piezas sencillas y breves, con textura de melodía acompañada y que tiende al acompañamiento heterofónico. En general es una forma que recibe herencias del lied alemán por su sencillez melódica, sus acompañamientos sofisticados y bien elaborados y con tendencia a la estructura ABA'. Ciertamente Marcial del Adalid era buen conocedor de la obra de Félix Mendelssohn, pues en su biblioteca sus obras

[602] Repertorio de Marcial del Adalid para cuatro manos publicado en París:
- *Sonate pour le piano à quatre mains, [Op. 1].* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.231.2.
- *Andantino, Minuetto e Trio.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.231.1.
- *3 Marches pour piano à quatre mains, [Op. 2].* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.231.3.
- Marche funèbre pour le piano à quatre mains, [Op. 3]. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.231.4.

[603] *Sonate pour le piano, [Op. 4].* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.28.

[604] Christiane Heine, «La idea de sonata en la música para piano de Nicolás Ledesma y Marcial del Adalid», *Revista de musicología* XX, n.º 1 (1997): 536.

[605] *Petits Riens. 6 Valses à la tudesque pour piano, [Op. 5-9].* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.33.

[606] Cuadernos de romanzas sin palabra de Marcial del Adalid, con entrada en el catálogo adjunto*: 6 Romances sans paroles pour piano [1er cahier] [Op. 5-6]* [TM.232.29]; *6 Romances sans paroles pour piano [2e cahier] [Op. 6-7]* [TM.232.30]; *6 Romances sans paroles pour piano [3e cahier] [Op. 7-8]* [TM.232.31]; *6 Romances sans paroles pour piano [4e cahier] [Op. 8-9]* [TM.232.32].

superan el centenar de entradas. De entre todas ellas, Adalid poseía los cuadernos de romanzas Op. 30, Op. 19, Op. 62 y las Op. 85; también los *Souvenir d'Enfance. 6 Petits Morceaux pour piano, Op. 72*; las *Variaciones Serias, Op. 54*; tres caprichos también para piano solo, sonatas, alguna obra de cámara y el *Oratorio San Pablo, Op. 36*[607].

De las romanzas sin palabras de Adalid, a mayores de las comentadas en páginas precedentes, las dos primeras del primer cuaderno -*N.º 1 Beau jour passés!* y *N.º 2 Barcarolle*- están dedicadas "À Marie"; quizá se trate de María Guelbenzu, a quien por ese periodo Adalid dedica *Bluette*. La *N.º 5 Mon rêve* está dedicada "à mona mi Zarzo del Valle" -creemos que aludiendo a Manuel Remón Xarco del Valle y Espinosa de los Monteros (1833-1922), mayordomo de Isabel II y Bibliotecario Mayor de la Real Biblioteca-. La *N.º 2 Le départ*, del segundo cuaderno, está dedicada "à Madame de Cabarrus" -refiriéndose muy probablemente a Adélaide Marie de Lesseps (1803-1870), casada con Joules Adolphe Edouard Tallien de Cabarrus (1801-1870), de quien Adalid poseía obras dedicadas personalmente en su biblioteca[608]-; dedica también la romanza N.º 3 Aveu "à Madame de St. Amand Martignon, née Cabarrus" -que alude a Marie-Thérèse Gabrielle Tallien de Cabarrus (1825-1899), hija de los anteriores-. Recordamos también que la *N.º 2 Le temps passé* del cuarto cuaderno de romanzas está dedicada a su primo Marcial de Torres Adalid, con quien el autor tuvo una excelente relación a lo largo de toda su vida.

Un último apunte a realizar -o más bien, hipótesis a plantear- sobre la etapa vital de Adalid vinculada al circuito madrileño y/o parisino: su posible nexo con el compositor y musicólogo Françoise Auguste Gevaert (1828-1908)[609] derivado de alguno de estos entornos.Según la escritora Emilia Pardo Bazán, Gevaert fue conocedor y corrector de la producción musical de Marcial del Adalid:

> "Por semejante ruptura del hilo de sus estudios [en Londres con Moscheles] se creyó siempre inferior [Adalid], rezagado, y se acrecentó en él una modestia rayana con la timidez y encogimiento más inverosímiles en los tiempos que corremos. Sentíase inspirado, es cierto; no dejaba de entender la extensión de sus dotes y la fuerza creadora de su mente, pero recelaba, temía, carecer de aquellos principios científicos, de aquel conocimiento racional del arte, que así en poesía como en música, solo la gárrula ignorancia desdeña y tiene por superfluos. Exceso de escrupulosidad era, sin embargo, en Adalid el considerar deficiente su vasta cultura, reconocida por personas tan respetables como nuestros ilustres Eslava y Guelbenzu, y como el severo director

[607] Obras registradas en el catálogo adjunto de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid, con nos. de registro 3922 a 4051.

[608] La Biblioteca de Música del Fondo Adalid custodia veintiuna obras de autoría "A. T. de Cabarrus". Por las iniciales, y sin haber podido localizar más información al respecto, creemos que éstas aluden a Joules Adolphe Edouard Tallien de Cabarrus (1801-1870) o, en su defecto, a su hijo, Adolphe Merie Charles Tallien de Cabarrus (1827-1899). Las obras compuestas por "A. T. de Cabarrús" pertenecientes al legado de Adalid se encuentran integradas en el catálogo adjunto con nos. de registro 1814 a 1834. A destacar entre los títulos la zarzuela *El ángel de la caridad* o *Il adios del trovador, Ilusión y Realidad, Le souvenir, La plegaria del huérfano*, etc. En su mayoría repertorio para voz solista acompañada.

[609] Françoise Auguste Gevaert (1828-1908) fue un compositor y musicólogo belga que entabló especiales vínculos con España durante su trayectoria profesional. Comenzó sus estudios en el Conservatorio de Gante y en 1847 fue galardonado con el primero premio del Concurso de la Sociedad de Bellas Artes de la ciudad con su cantata *Belgie*, así como también ganó el Premio de Roma con *Le roi Lear*, siendo este último el que le permitió viajar becado por el gobierno a Italia, Alemania y España, a donde llegaría en 1850. Una vez instalado en París, cultivó sus primeros éxitos en el Teatro Lírico y en 1867 alcanzó tal prestigio que fue nombrado director de la Ópera de París. Sus últimos años los pasaría en Bruselas, donde residiría desde 1870 y donde ejercería como profesor del Conservatorio. Ernest Closson, *Gevaert* (Bruselas: Imprimerie A. Lesigne. Rue de la Charitè, 27, 1929).

> del Conservatorio de Bruselas, Gevaert, que se pasaba horas enteras oyendo y examinando la música de Adalid, y admirando su diestra y sabia factura"[610].

De todas las reseñas biográficas revisadas, tan solo el texto de Pardo Bazán establece el vínculo entre los compositores Adalid y Gevaert y no hemos podido encontrar pruebas documentales que lo sustenten hasta la fecha. Lo único que podemos afirmar con certeza es que Adalid fue conocedor de su *Tratado de Instrumentación,* escrito en 1863, porque se conserva un ejemplar en su biblioteca privada[611]. Desconocemos, por tanto, si esta relación es cierta, pero no parece hipótesis sin fundamento que pudiera haberse forjado a través del círculo madrileño con el que se relacionaba Adalid o incluso ser fruto de la amistad con Monasterio, Guelbenzu o Morphy. Por una parte, Monasterio conoce a Gevaert a su llegada a Bruselas en el otoño de 1850, quien se convierte en su figura protectora y en consejero de su trayectoria profesional[612]; por su parte, Juan M.ª Guelbenzu conoció a Gevaert durante su segundo exilio en París, aunque esto ya sería en la década siguiente, hacia 1867[613]; en cuanto a Morphy, éste también tuvo conexión directa con Gevaert durante su exilio en París también a finales de los sesenta e incluso éste llegó a escribirle el prólogo su trabajo sobre vihuelistas, *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*[614]*;* y por otra, fue sabido a nivel nacional el viaje que Gevaert realizó a España como resultado de su Premio de Roma y el 3 de septiembre de 1850, a modo de despedida oficial, los músicos de la orquesta del Sarao Oriental de la capital organizaron un banquete, al que asistieron Gaztambide y Barbieri entre otros, tal y como recogió la crónica de *La España* a los pocos días[615]. Por tanto, que Adalid hubiera recibido asesoramiento musical de Gevaert es hipótesis que queda planteada, abierta y plausible por diversas vías.

1.9. UNA PROPUESTA DE MARCHA NACIONAL: CANDIDATURA DE MARCIAL DEL ADALID AL CERTAMEN MUSICAL CONVOCADO EN 1870 POR EL MINISTERIO DE GUERRA

A fecha de 15 de mayo de 1870, Marcial del Adalid ya habría regresado de su estancia parisina y se encontraba de nuevo asentado en su Granja de Lóngora. Tan solo cuatro meses después tendría lugar un importante certamen nacional al que se presentaría multitud de músicos del país, pues el objetivo central de la convocatoria era encontrar en tiempos de república una marcha militar susceptible de ser interpretada a modo de himno nacional en los actos oficiales, como sustituta de la *Marcha de Granaderos*, identitaria de la monarquía isabelina predecesora[616].

---

[610] Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 4.

[611] *Traité Général d'Instrumentation. Exposé Méthodique des Principes de cet Art. A la Musique d'Harmonie et de Fanfarres, etc.* Por Françoise Auguste Gevaert. Ejemplar presente en la Biblioteca de Música del Fondo Adalid con signatura original E.I.T.I.-N.20 y n.º de registro 2552 en catálogo adjunto.

[612] García Velasco, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico», 113-14.

[613] García Velasco, 113-14; García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», 579 y 1416.

[614] Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, *Les luthistes espagnols du XVIè siècle*, trad. Hugo Riemann (Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1902); Sobrino Sánchez, «El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell», 61 y 64; García Álvarez de la Villa, «El Conde de Morphy (1836-1899) en la Corte de los Borbones. Historia de una familia irlandesa en España (ss. XVIII-XIX)», 59.

[615] Hecho recogido en *La España. Gacetilla Musical*, Año 3º, n.º 741, a 6 de septiembre de 1850, en Madrid. García Fernández, «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», 579.

[616] Aunque la oficialización de ésta como *Marcha Real* tuvo lugar en 1853 por Isabel II, ya se empleaba como símbolo de la monarquía desde la Guerra de la Independencia, en representación del sentimiento nacional ante la ocupación francesa. Por tanto, la *Marcha Granadera* fue desde el siglo XVIII obra para rendir honores a la

Tras la revolución de "La Gloriosa" y como parte de las medidas diferenciadoras tomadas desde el Gobierno Provisional, el General Prim, en calidad de presidente del Consejo de Ministros y como responsable del Ministerio de la Guerra, ordenó suprimir a fecha de 31 de agosto de 1870 la interpretación de la *Marcha Real* en los actos oficiales. Pocas semanas después, él mismo también ordenó convocar desde este ministerio un certamen de música cuyo fin último era lograr la elección de una "marcha nacional", de nueva creación y compuesta por un autor español, que sustituyese a la tradicional *Marcha de Granaderos*. Y entre el cese de la interpretación de la *Marcha de Granaderos* como himno oficial y la resolución del certamen que revelase cuál era esa nueva marcha nacional, de forma provisional y con carácter supletorio, se interpretó en actos oficiales un himno compuesto por José Squadrani y Massá, Músico Mayor del Segundo Regimiento de Ingenieros; su marcha nacional se estrenaría el 7 de febrero de 1869 con motivo de la apertura de las Cortes Constituyentes en el Patio del Ministerio de la Guerra[617]. Así mismo, durante este tiempo de supresión de la *Marcha Real*, los Generales Prim y Serrano también recibieron diversos himnos compuestos para la ocasión, como por ejemplo el compuesto por Baltasar Molina, con letra del capitán de infantería Andrés Bellón y Somoza[618].

El certamen musical quedó convocado oficialmente el 4 de septiembre de 1870, por orden ministerial firmada por Prim y, para lograr la mayor difusión posible, las bases de la convocatoria fueron publicadas en la *Gaceta de Madrid* del 12 de septiembre de ese mismo año[619]:

monarquía, personalidades ilustres y al Santísimo Sacramento y, desde el siglo XIX, como obra de representación del Estado. Desde entonces, la *Marcha Granadera* siempre fue interpretada en actos oficiales, a excepción del Trienio Liberal (1820-1823), periodo histórico en el que fue sustituido por el "Himno de Riego", oficialmente denominado Marcha Nacional de Ordenanza, por Real Decreto de 7 de abril de 1822. José M.ª Nemesio Otaño y Eguino, *Toques de guerra usados antiguamente, hasta mediados del siglo XIX, por el Ejército Español, conforme a la edición grabada en Madrid en 1769, por Juan Moreno Tejada de orden de S.M. Carlos III y concertados para pífanos, clarinetes y tambores, por el músico de la Capilla Real D. Manuel Espinosa* (Burgos: Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores - Radio Nacional de España, 1939); José María Silvela Miláns del Boch, «El Himno nacional», *Revista de Historia Militar* LIX, n.º Número Extraordinario (2015): 122 y 130-32; Fernando Redondo Díaz, «Leyenda y Realidad de la Marcha Real Española», *Revista de Historia Militar* XXVII, n.º 54 (1983): 78; Begoña Lolo Herranz, «El Himno», en *Símbolos de España* (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999), 377-477; Begoña Lolo Herranz, «Los fondos de música del archivo del Alcázar de Segovia: un modelo paradigmático para la música del siglo XIX», en *Campos interdisciplinares de la musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, vol. Vol. 1 (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002), 353.

[617] Ricardo Fernández de Latorre Pérez, *Historia de la música militar de España* (Madrid: Ministerio de Defensa. Secretaría General Técnica, 2014); Silvela Miláns del Boch, «El Himno nacional», 133; Lolo Herranz, «Los fondos de música del archivo del Alcázar de Segovia: un modelo paradigmático para la música del siglo XIX», 353; Daniel José Juan Alarcón, «Los toques militares en España» (Tarragona, Universitat Tovira i Virgili, 2013), 434.

[618] Lolo Herranz, «Los fondos de música del archivo del Alcázar de Segovia: un modelo paradigmático para la música del siglo XIX», 353.

[619] «Circular [Convocatoria de un certamen musical para la composición de una Marcha Nacional sustituta de la anterior Marcha Real borbónica]», Gaceta de Madrid, 12 de septiembre de 1870, sec. Ministerio de la Guerra, 5.



ños, cubiertos de papel, tela

gos y juguetes.)

MINISTERIO DE LA GUERRA.

Circulares.

Habiendo dejado de tocarse por las músicas militares despues de la revolucion de 1868 la marcha granadera, conocida con el nombre de *Marcha real*, la cual fué adoptada en España para rendir honores al Santísimo Sacramento, personas reales y altas dignidades militares y civiles, á quienes por Ordenanza está marcado el toque de marcha; y deseando S. A. el Regente del Reino que se adopte una nueva marcha de honor en sustitucion de aquella y que sea cual corresponde al objeto, ha tenido á bien resolver lo siguiente:

1.° Se abre un certámen en esta capital entre los compositores españoles para la composicion de una *Marcha nacional*.

2.° Esta marcha habrá de ser á paso regular, en compás de compasillo, de estilo brillante y majestuoso, y habrá de constar de dos ó tres partes de á ocho compases cada una, escritas en partitura para los instrumentos siguientes: flautin; requinto; clarinetes primeros y segundos; saxofones primero y segundo: fiscornos primero y segundo; cornetines primero y segundo; trompas primera y segunda; trombas primera y segunda; bombardinos primero y segundo; barítonos primero y segundo; trombones primero, segundo y tercero; bajos, bombo, platillos y tambores.

Pero con el fin de que á este certámen puedan concurrir muchos distinguidos compositores españoles que hasta ahora no se han dedicado á la escritura especial de banda militar, se admitirán tambien las marchas escritas sólo para piano; y si entre estas apareciere alguna de un mérito superior, á juicio del Jurado, este hará que se trascriba convenientemente por un maestro práctico en la materia para que sea ejecutada por una banda en la audicion pública y pueda entrar en concurso.

3.° Se concederán premios por este Ministerio de la Guerra al autor de la marcha que fuese elegida, consistentes en una distincion honorífica y en 2.000 pesetas.

4.° Se nombrará un Jurado de maestros compositores que deberá examinar las composiciones que se presenten, separando aquellas que no reunan todas las condiciones artísticas y las que se exigen en este programa, y dispondrá que se ensayen y ejecuten por las bandas militares de los cuerpos del ejército existentes en esta capital todas las demás composiciones con el fin de proponer despues la que creyere digna del premio: si acaso hubiere alguna más igualmente merecedora de él, entónces el Jurado podrá proponer hasta el máximum de tres para que por este Ministerio se elija entre ellas la que haya de ser premiada. La ejecucion de las marchas que merezcan ser ensayadas y tocadas tendrá lugar en público en el dia más inmediato que permitan los trabajos del Jurado, y en el local á propósito que se designará oportunamente.

5.° Se señala de plazo hasta el 31 de Octubre próximo para la admision de las composiciones, y los compositores españoles que quieran optar al premio deberán enviarlas á este Ministerio en pliego dirigido al General Subsecretario del mismo, sin expresar en ellas el nombre del autor; pero conteniendo al propio tiempo otro pliego cerrado y lacrado, en el que conste claramente la firma y residencia del autor, y un lema en el sobre, que deberá igualmente estar escrito en la portada ó encabezamiento de la partitura respectiva para la debida distincion entre las que se presenten.

6.° Concluido el certámen, se elevará por el Jurado la oportuna propuesta; y hecha que sea la eleccion, se abrirá el pliego correspondiente á la marcha elegida, y se adjudicarán los premios á su autor en junta pública, inutilizándose los demás pliegos respectivos á las obras no premiadas, las cuales quedarán archivadas en este Ministerio.

7.° La edicion de la marcha que fuere adoptada y los gastos de copia de papeles para los ensayos serán de cuenta de este Ministerio.

Lo que de órden de S. A. lo digo á V. E. para su conocimiento, y á fin de que se le dé la publicidad conveniente. Dios guarde á V. E. muchos años. Madrid 4 de Setiembre de 1870.

PRIM.

Señor.....

Para formar el Jurado de Maestros compositores de música que, consecuente á la órden de este Ministerio de 4 del actual, deberá examinar las composiciones que se presenten en el concurso convocado por el mismo para la adopcion de una marcha nacional, S. A. el Regente del Reino se ha servido nombrar á D. Hilarion Eslava, á D. Emilio Arrieta y á D. Francisco Asenjo Barbieri.

De órden de S. A. lo digo á V. E. para su conocimiento, y á fin de que se le dé la debida publicidad. Dios guarde á V. E. muchos años. Madrid 4 de Setiembre de 1870.

PRIM.

Señor.....

MINISTERIO DE FOMENTO.

Aguas.

Excmo. Sr.: En vista del expediente promovido por Don Juan Ruiz Gonzalez con el fin de aprovechar aguas del arroyo Vadiel en el riego de la heredad denominada Isla de Heras, que posee en el pueblo de este nombre, provincia de Guadalajara, S. A. el Regente del Reino, conformándose con lo propuesto por esa Direccion general y por la Seccion 5.ª de la Junta consultiva de Caminos, Canales y Puertos, ha resuelto confirmar la autorizacion otorgada en 8 de Mayo de 1867 por el Gobernador de la referida provincia, debiendo sujetarse el concesionario á las condiciones siguientes:

1.ª No excederá de 22 litros por segundo el caudal de agua que se derive del arroyo mencionado, y se aplicará al riego de 22 hectáreas de la propiedad del concesionario. Se establecerá el correspondiente módulo con el fin de que no se tome mayor cantidad de agua que la concedida; y si no la llevase el arroyo en alguna ocasion, el interesado no tendrá derecho para reclamar indemnizacion del Gobierno.

2.ª La presa tendrá de altura los 4'50 metros que se fijan en el plano presentado.

3.ª Se dará principio á las obras en el plazo de seis meses, y quedarán concluidas en el término de un año. Se ejecutarán bajo la vigilancia del Ingeniero Jefe de la provincia, quien cuidará especialmente de referir la coronacion de la presa á un punto fijo del terreno inmediato, y de comprobar la exactitud del módulo que se establezca.

4.ª Queda obligado el concesionario á respetar los aprovechamientos existentes en la actualidad y todos los derechos é intereses legítimamente adquiridos.

5.ª En su consecuencia, si por el remanso de la presa en las crecidas extraordinarias del arroyo resultase algun daño á D. Pedro Lúcas, dueño del molino que existe en la parte superior, deberá ser indemnizado por el concesionario. Igualmente indemnizará al Duque de Osuna y del Infantado si le

Fig. 37. Gaceta de Madrid de 12 de septiembre de 1870. Convocatoria de un certamen musical nacional para la composición de una marcha nacional sustituta de la anterior Marcha Real Borbónica.

Atendiendo a las bases, la "Marcha Nacional" debía de ser a paso regular, en compás de 4/4, de carácter brillante y majestuoso, estructurada en dos o tres partes de ocho compases cada una y, en principio, instrumentada para banda; estas características, en realidad, en poco difieren de la *Marcha de Granaderos*. Las normas del certamen abrían también la opción de envíos de marchas compuestas en reducción de piano que, de ser alguna elegida como ganadora, se

transcribiría posteriormente por un especialista en instrumentación para bandas militares para su audición pública durante el concurso. Así mismo, en estas normas, no se contemplaba la posibilidad explícitamente de un himno nacional con letra, que era lo que se venía empleando en Europa y América en ese momento, con textos de componente simbólico e identitario.

El plazo de presentación de composiciones tuvo lugar desde el mismo 12 de septiembre de 1870, día en que se publicaron las bases, hasta el 31 de octubre de ese mismo año (poco más de mes y medio). Las obras deberían ser remitidas por sus autores a la atención del General Subsecretario del Ministerio de la Guerra, de forma anónima, presentando las partituras en el encabezamiento un lema identificativo y acompañadas de un pliego cerrado y lacrado en el que constase, en el exterior, de nuevo el lema identificativo, y en el interior, el nombre y la residencia del autor. El alcance de este concurso fue de repercusión internacional, a pesar de que la convocatoria fue a nivel nacional; incluso se llegaron a recibir obras desde el extranjero (principalmente de Cuba). De hecho, los concursantes solicitaron una prórroga, pues dado el plazo tan limitado de tiempo, no había margen suficiente para que el correo trasatlántico entregase las obras a tiempo al Ministerio.

En lo que respecta al Jurado, el Ministerio de la Guerra habría convocado el 4 de septiembre de ese 1870 y mediante orden ministerial a tres maestros españoles de actividad sobradamente consagrada en la capital: Hilarión Eslava, Emilio Arrieta y Francisco Asenjo Barbieri; su nombramiento se hizo público en la citada *Gaceta de Madrid* de 12 de septiembre de 1870, a continuación de las bases del certamen.

Tal y como rigen las bases del certamen, sería obligación del jurado, en una primera ronda, la de seleccionar aquellas que considerase mejores, y en una segunda, la de seleccionar entre estas mejores la definitiva, previa interpretación pública (en día y lugar designados por el jurado) por bandas militares de la Capital. De haber varias dignas de ser ganadoras a juicio del jurado, éste debería seleccionar un máximo de tres, las cuales serían sometidas a opinión del Ministerio de la Guerra, quien elegiría finalmente la que sería premiada. Una vez seleccionada la marcha ganadora, se abriría el sobre sellado para desvelar la autoría de la misma y el Ministerio de la Guerra obsequiaría al ganador con un premio de 2.000 pesetas y una distinción honorífica en un acto público. Así mismo, el Ministerio correría con los gastos de la edición de dicha marcha premiada y las obras restantes quedarían automáticamente inutilizadas y archivadas en dicho Ministerio.

Poco tiempo después de haber sido nombrado miembro del jurado del certamen, el maestro Hilarión Eslava renunciaría a su cargo por motivos de salud; cesión que fue solicitada mediante oficio al Ministerio de la Guerra el 12 de noviembre de 1870; ese mismo día, éste también comunicaría a sus compañeros de jurado su necesidad de renunciar al cargo[620]. Atendiendo a la petición de Eslava, Barbieri y Arrieta solicitaron de común acuerdo que fuese el maestro Baltasar Saldoni quien sustituyese al anterior como miembro del jurado[621]. Por su parte, el Ministerio de la Guerra aceptó la solicitud de renuncia de Eslava con carácter inmediato el día 17 de septiembre y también aceptó la voluntad del maestro de que sus compañeros de jurado eligiesen quién debía ser su sustituto, es decir, que Prim aceptó nombrar a Saldoni en su lugar, tras recibir la propuesta consensuada de Arrieta y Barbieri. Tanto el cese del maestro Eslava, como la incorporación de Saldoni, fueron oficializados mediante orden ministerial del 17 de noviembre y comunicados públicamente mediante la *Gaceta de Madrid* del 22 del mismo mes:

[620] Lolo Herranz, «Los fondos de música del archivo del Alcázar de Segovia: un modelo paradigmático para la música del siglo XIX», 367.

[621] Lolo Herranz, 361.



y del Notariado.

MINISTERIO DE LA GUERRA.

ÓRDENES.

Accediendo el Regente del Reino á los deseos manifestados por V. E. en el oficio que dirigió á este Ministerio, fecha 12 del actual, ha tenido á bien admitirle la dimision que, fundada en el mal estado de su salud, ha presentado del cargo de Vocal del Jurado del certámen nombrado por la órden de 4 de Setiembre último para la adopcion de una marcha nacional; quedando S. A. satisfecho de la inteligencia con que V. E. ha desempeñado el referido cargo.

De órden de S. A. lo digo á V. E. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios guarde á V. E. muchos años. Madrid 17 de Noviembre de 1870.

PRIM.

Sr. D. Hilarion Eslava.

Para formar parte del Jurado de Maestros compositores de música que, consecuente á la órden de este Ministerio de 4 de Setiembre último, deberá examinar las composiciones presentadas en el concierto convocado por el mismo para la adopcion de una marcha nacional, el Regente del Reino se ha servido nombrar á V. en la vacante que resulta por haber cesado D. Hilarion Eslava, que lo desempeñaba.

De órden de S. A. lo digo á V. para su conocimiento y efectos consiguientes, con inclusion de la referida órden de 4 de Setiembre, que determina las bases á que deberá ajustarse el certámen. Dios guarde á V. muchos años. Madrid 17 de Noviembre de 1870.

PRIM.

Sr. D. Baltasar Saldoni.

Fig. 38. Gaceta de Madrid de 22 de noviembre de 1870. Cesión de Hilarión Eslava como jurado y nombramiento de Baltasar Saldoni.

A los pocos días de haberse hecho pública la convocatoria de este concurso, el Ministerio de la Guerra comenzó a recibir obras: en la documentación conservada queda constancia de la recepción el 13 de octubre de los envíos nos. 19 a 49; el 17 de octubre los nos. 60 a 66; el 19 de octubre los nos. 67 a 97; el 26 de octubre los nos. 98 a 181; el 31 de octubre los nos. 182 a 252; el 3 de noviembre los nos. 253 a 301; el 5 de noviembre los nos. 302 a 406; el 9 de noviembre los nos. 347 a 402; y el 11 de noviembre los nos. 403 a 447[622].

Apenas un mes y medio después de la convocatoria, con fecha de 8 de diciembre de 1870, los tres miembros del jurado –Barbieri, Saldoni y Arrieta- comunicaban mediante oficio al Ministerio de la Guerra un listado de los 447 envíos recibidos y su voluntad de dejar desierto el premio ante la ausencia de una marcha nacional de entre las recibidas que igualase la magnificencia de la *Marcha de Granaderos* usada hasta entonces. Por supuesto, en cumplimiento de las normas, los envíos iban identificados, como ya se ha dicho, con un lema, por lo que cabe suponer que los miembros del Jurado nunca llegaron a conocer quiénes fueron los autores de las obras que evaluaron[623].

[622] Documentación y correspondencia relacionada con el Fondo Musical del Concurso Nacional convocado en 1870 para la composición de una marcha nacional, en sustitución de la Marcha Real o Granadera [AGMS, Sección 2ª, División 8ª, Legajo 217].

[623] Esta hipótesis ha sido previamente sostenida por Begoña Lolo, quien afirma que en su investigación de este fondo en el año 2002 tuvo ocasión de "abrir buena parte de las plicas del concurso (sellos de lacre incluidos)".

Atendiendo al oficio del jurado recibido, el General Prim daba por finalizado el concurso musical mediante orden ministerial con fecha de 15 de diciembre de 1870. Oficio y orden se hicieron públicos en la *Gaceta de Madrid* cuatro días después, a 19 de diciembre, incluyendo el inventario de lemas mencionado, el fallo del jurado y el cese del concurso ordenado por Prim:

> "(…) Examinadas todas y cada una de estas composiciones con el mayor detenimiento y cuidado, individualmente primero, juntas después en muchas y largas sesiones, tocando al piano las obras para formar juicio sobre ellas, nuestro primer sentimiento ha sido de satisfacción al considerar el gran número de compositores que han concurrido a este certamen; lo cual prueba el creciente desarrollo que en nuestro país van tomando los estudios del bello y civilizador arte de la música, y prueba además el entusiasmo con que los artistas músicos han respondido al llamamiento que el Gobierno de S. A. les hizo a nombre de la patria.
> Desgraciadamente el asunto del certamen es de los más difíciles; porque en los cantos nacionales, aparte de su mayor o menor bondad artística, entra por mucho la significación que les presta la costumbre o el capricho de los pueblos; y cuando, como en España sucede, todos estábamos acostumbrados a considerar como símbolo de las Majestades divina y humana los nobles y sencillos acordes de nuestra antigua Marcha real (que, dicho sea de paso, es artísticamente de lo mejor y más apropiado que puede inventarse), no hay que extrañar que tales consideraciones hayan podido contribuir a que el genio de nuestros compositores no levante su vuelo a la altura conveniente, sintiéndose cohibido por el recuerdo de la referida Marcha real, especie de espada de Damocles pendiente sobre su cabeza.
> De aquí tal vez que en las marchas presentadas a este concurso no se hallen aquellos rasgos de elevada inspiración que debería tener la nueva Marcha nacional. Hállanse, no obstante, trabajos muy apreciables y que revelan el talento de sus autores, cuyos trabajos, con arreglo a lo prescrito en el párrafo cuarto de la circular del 4 de septiembre, dispondría el Jurado que se ensayasen en público si no temiera, como teme con fundamento, que por ser muchos se ocasionarían gastos de consideración e inútiles, todo caso que no había de resultar luego la adjudicación de los premios por no encontrarse entre tantas obras ensayadas ninguna que, en concepto del Jurado, pudiera sustituir dignamente a la antigua Marcha real.
> En resumen: el Jurado, después de un detenido examen, ha acordado por unanimidad que entre todas las marchas presentadas, si bien muchas dignas de aprecio, no hay ninguna que merezca los premios ofrecidos.
> Lo que con el mayor disgusto nos vemos precisados a elevar a conocimiento de V. E., cuya vida guarde Dios muchos años. Madrid, 8 de diciembre de 1870. Excmo. Sr. Baltasar Saldoni, Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri.
> En su consecuencia, S. A. el Regente del Reino se ha servido resolver que se dé por terminado el concurso, sintiendo que entre las marchas presentadas no se encuentre ninguna digna de los premios ofrecidos con arreglo al programa.
> De orden de S. A. lo digo a V. E. para su conocimiento y efectos correspondientes. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid, 15 de diciembre de 1870.
> Prim"[624]

Dado el interés puesto por el Ministerio de la Guerra en difundir lo máximo posible esta convocatoria de certamen musical para poder disponer de una nueva marcha nacional que

Lolo Herranz, «Los fondos de música del archivo del Alcázar de Segovia: un modelo paradigmático para la música del siglo XIX», 364.

[624] «Orden [Resolución del certamen musical para la composición de una Marcha Nacional sustituta de la anterior Marcha Real borbónica, inventario de envíos recibidos y fallo del Jurado]», Gaceta de Madrid, 19 de diciembre de 1870, sec. Ministerio de la Guerra, 1-2.

contribuyese a la diferenciación del nuevo gobierno del régimen anterior y dada la buena y multitudinaria acogida que tuvo el certamen entre los compositores españoles, el veredicto del jurado resultó desconcertante, incluso para el propio Ministerio. Desde esta institución se optó por aceptar la decisión del jurado, pero al mismo tiempo solicitó a éste que proporcionase un listado de 4 o 6 marchas que considerase que tuviesen "las mejores condiciones artísticas o que sean más brillantes y majestuosas para que por este Ministerio se disponga una ejecución por las bandas de música de los cuerpos del Ejército que existen en esta Corte y puedan después ser oídas con el fin de resolver oportunamente lo que se considere más conveniente"[625]. Pero el jurado respondió a la petición de Ministerio ratificándose en su decisión de no proporcionar selección alguna de entre las obras presentadas al concurso.

Este argumento proporcionado por el jurado sobre la majestuosidad de la *Marcha de Granaderos* pudo ser verídico pero también se ha barajado la hipótesis de que el verdadero motivo fuera el inminente cambio de gobierno que se aproximaba[626]. Atendiendo al contexto histórico previamente expuesto - la Revolución de la Gloriosa y el exilio de Isabel II a Francia- el General Prim, durante el gobierno provisional apoyó el nombramiento de Amadeo de Saboya como sucesor de la monarca borbónica anterior, que se haría efectivo en los próximos meses. No es descabellado suponer que el jurado dejó desierto el premio ante la posibilidad de que el nuevo monarca restaurase el uso de la marcha granadera o solicitase el uso de otra diferente a las presentadas al concurso e incluso también ante la posibilidad que de la imagen de estos tres maestros españoles que conformaban el jurado quedase dañada política y públicamente.

Cinco días después de la orden publicada en la *Gaceta de Madrid* de 19 de diciembre, a fecha de 27 de diciembre de 1870, el General Prim sufría un atentado que le causaría la muerte a los tres días. El 2 de enero de 1871, Amadeo de Saboya llegaba a España, siendo una de sus primeras acciones la de publicar una circular el día 8 del mismo mes, en la que justamente declaraba como Marcha Nacional Española la *Marcha Granadera* que se había interpretado hasta el momento:

> "El Rey se ha enterado de que en el certamen convocado por este Ministerio para la adopción de una Marcha Nacional no se ha presentado ninguna composición digna de los premios ofrecidos, quedando por lo tanto sin ser sustituida la antigua Marcha Granadera que se tocaba por los músicos militares para rendir honores en los casos marcados por las ordenanzas y en su consecuencia S. m. se ha servido declarar Marcha Nacional Española la citada Marcha Granadera, resolviendo que sea tocada por las Músicas Militares en todos aquellos casos que corresponda con arreglo a ordenanza"[627].

Por si el fallo del jurado no se hubiese considerado suficiente, esta circular del nuevo monarca cerraba toda vía de discusión sobre el tema de una posible nueva marcha nacional sustituta de la predecesora.

En lo que respecta a las marchas remitidas por los distintos compositores al jurado, tal y como revela la citada *Gaceta de Madrid* de 19 de diciembre de 1870, se recibieron un total de 447 envíos, cumpliendo en su mayoría las normas: sobres con una partitura anónima en su

[625] Documentación y correspondencia relacionada con el Fondo Musical del Concurso Nacional convocado en 1870 para la composición de una marcha nacional, en sustitución de la Marcha Real o Granadera (AGMS, Sección 2ª, División 8ª, Legajo 217). Lolo Herranz, «El Himno», 422; Lolo Herranz, «Los fondos de música del archivo del Alcázar de Segovia: un modelo paradigmático para la música del siglo XIX», 363.

[626] Lolo Herranz, «Los fondos de música del archivo del Alcázar de Segovia: un modelo paradigmático para la música del siglo XIX», 363.

[627] Lolo Herranz, 364.

interior, encabezadas por un lema, y acompañadas de otro pequeño sobre, con el mismo lema inscrito en el exterior y con el nombre y el domicilio del autor en su interior. Sin embargo, estos 447 envíos no se correspondían con 447 marchas, sino que la cifra de piezas remitidas se incrementa; esto se debe a que hubo: 1) autores que enviaron solamente una marcha en un único envío[628]; 2) autores que enviaron varias marchas, pero en envíos independientes y con sus respectivos lemas[629]; y 3) diez autores enviaron en un mismo sobre varias marchas y reunidas bajo un mismo lema[630]. Durante la consulta de la documentación conservada de este certamen nacional, nosotros hemos contabilizado un total de 304 autores y 16 obras anónimas, así como un total de 476 marchas individuales remitidas al concurso, de las cuales hoy se conservan 460 en el AGMS (16 de los envíos hoy ya no se custodian en el fondo)[631].

[628] Autores que realizaron un único envío con una sola marcha bajo un único lema, por ejemplo: Marcial del Adalid, Juan Montes Capón, Rafael Pérez, Tomás Bretón, Javier Gaztambide, Manuel P. Guridi o José Inzenga.

[629] Autores que realizaron varios envíos independientes, con una marcha y su respectivo lema, por ejemplo: José Aranguren, que envió dos marchas individualmente (envío 309 bajo el lema "Re, ut, mi, ut" y envío 310 bajo el lema "¡Quién se la llevará?"), Ruperto Chapí, que envió cuatro marchas también individualmente (envío 313 con el lema "La Marcha", 350 con el lema "La infeliz", 366 con el lema "España" y 376 con el lema "¿Non!!") o José Arriaga (autor de los envíos 273 y 274, con los lemas "Quod scripsi, scripsi" y "Septiembre!" respectivamente).

[630] Estos diez envíos controvertidos de autores que realizaron un envío con varias marchas en su interior, reunidas bajo un mismo lema son: "Tres marchas para banda", de autor anónimo (reunidas bajo el lema "Ma la chioma di fortuna è difficile appigliar" y que ingresaron en concurso como marcha n.º 16), Eduardo Domínguez (cuya obra, número 136 del concurso, figura como "Cuatro marchas nacionales. A. B. C. D" y con el lema "Dios, Ley, Patria y Rey"), Vicente de Arnílliga (obra n.º 166, que reúne 5 marchas breves, bajo el lema "Ecos del mar"), Luis de Marferrer (autor de "Marchas Reales por un español que desea la felicidad de su Patria", obra 194 remitida al concurso, y que consiste en un conjunto de 12 breves marchas), Antonio Sánchez Escribano y Olmedo (que en como envío 308 adjuntó las marchas "Viva el Arte desgraciado" y "Honor y gloria al Arte"), Rafael Hernando (que envió dos marchas, recibidas como envío 331, bajo el lema "Debido tributo al concurso"), José María Casares (que envió cinco marchas bajo el lema "M. C. J. J. X." y como envío n.º 333), Cosme José de Benito (que realizó el envío 348, con las marchas "Por la Patria y por el Rey" y "¡Protegar Deus Regnum Hispanum!"), Enrique Barrera (dos marchas bajo el lema "Por el arte y para el arte", como envío n.º 390). y León de Ridaburu (que presentó como envío 409 un sobre dos marchas con los lemas "Villa de Priego" y "La Cordobesa"). Este tipo de envíos es susceptible de un estudio analítico de obras en profundidad, pues es posible que haya autores en enviaron en un único sobre varias marchas concebidas como obras independientes (creemos que este podría ser el caso de las marchas 308, 331, 348 y 409) y hay autores que enviaron varias marchas breves pero que podrían estar concebidas para ser interpretadas conjuntamente como una única obra (creemos que es el caso de los envíos nos. 16, 136, 166, 194, 333 y 390).

[631] Los resultados cuantitativos ofrecidos son el resultado de la consulta de las partituras del "Fondo Musical del Concurso Nacional convocado en 1870 para la composición de una marcha nacional, en sustitución de la Marcha Real o Granadera" [AGMS, Sección 2ª, División 8ª, Legajos 217, 218 y 219].

Los 16 envíos anónimos están conformados por autores no remitieron sus señas intencionadamente para permanecer en el anonimato (tal y como hacen constar en la nota adjunta, siendo este el caso de las marchas 16, 101, 297 y 407) y, en los casos restantes, posiblemente se deba a que con el paso del tiempo el sobre con los datos identificativos se haya extraviado (es el caso de las marchas números 2, 3, 23, 36, 37, 100, 109, 142, 154, 285, 294 y 446). De estos 16 envíos anónimos, todos contienen una sola marcha, excepto las "Tres marchas para banda" reunidas bajo el lema "Ma la chioma di fortuna è difficile a igliar", recientemente mencionado, que contiene 3 marchas breves que podrían ser consideradas como una única obra.

Los 16 envíos que no se encuentran en el fondo puede que se hayan extraviado con el paso del tiempo o porque en su día los autores hubiesen podido reclamar su composición (envíos nos. 204, 250, 255, 259, 260, 263, 264, 271, 276, 288, 293, 295, 296, 298, 301, 443). En este caso, gracias al listado de obras publicado en la Gaceta de Madrid del 19 de diciembre de 1870 es posible conocer el lema identificativo de estos 16 envíos, que cada uno de ellos contenía una única marcha y la instrumentación que presentaba (banda o piano); sin embargo, al no disponer de las obras y de los sobres que las acompañaban, no es posible conocer quiénes fueron los autores de estas 16 marchas militares desaparecidas.

Gran parte de los músicos participantes fueron músicos militares de profesión. También hubo cuatro casos de participación femenina, dado que en la convocatoria no se especificó que fuera un concurso apto exclusivamente para hombres: marcha n.º 222, para banda, bajo el lema "Azar 1º. L. Marcha Nacional", por Luisa López; marcha n.º 307, para piano, con el lema "Diana", por Isabel Mendoza; marcha n.º 355, para banda, titulada "Flor de Lis", por Amalia Repullés; y marcha n.º 379, también para banda, con el lema "Marcha Nacional. La Victoriana", por Felipa Gastón. Y lo más relevante para nosotros, entre los participantes también se encuentran algunos de los que hoy día consideramos autores fundamentales de la Historia de la Música Española: Tomás Bretón envió una pieza para banda bajo el lema "Marcha Real Democrática"; Rafael Pérez, una marcha para piano y banda, con el lema "El arte varía de formas, pero es inmortal en su esencia"; José Inzenga, marcha con lema "Coeco Marte resistunt (Virgilio. Eneida, Libro II, verso 339)"; José Aranguren realizó dos envíos, "Re, ut, mi, ut" y "¿Quién se la llevará?"; Ruperto Chapí remitió cuatro partituras con lemas "La Marcha", "La infeliz", "España" y "¿Non!!Marcha"; Javier Gaztambide remitió una partitura para piano con la frase "Nuestra marcha nacional sería imperecedera, si el cielo nos concediera paz eterna, universal!"; Manuel P. Guridi remitió una marcha para banda con el lema "La Caridad. Marcha Nacional"; o Juan Montes Capón, que envió una marcha para banda acompañada del lema "Tres triángulos. Marcha regular"[632].

Por su parte, Marcial del Adalid envió una reducción para piano bajo lema "Patria! Patria mía. Tiempo de Marcha"[633] haciendo constar que había sido "escrito para el concurso propuesto a los compositores españoles con la Circular del Ministerio de la Guerra, fecha 12 de septiembre". Dadas las fechas de la convocatoria, cabe suponer que la marcha nacional de Adalid fue compuesta entre el 12 de septiembre y el 31 de octubre de 1870. La partitura remitida es una breve pieza de 16 compases de compasillo, tonalidad de Sol Mayor y carácter marcial determinado por el tempo *maestoso deciso*. El tema principal abarca los primeros cuatro compases con final abierto, que se repite en los cuatro siguientes hacia un cierre de frase; realiza un giro modulante entre los compases 9 y 12, retomando el tema melódico en el compás 13, para concluir con una rotunda cadencia auténtica perfecta.

Existe un estudio sobre este fondo anterior al que proponemos y dada la variabilidad de criterios de contabilización de obras, presenta un total de 472 marchas remitidas al concurso y un total de 15 marchas extraviadas. Lolo Herranz, «Los fondos de música del archivo del Alcázar de Segovia: un modelo paradigmático para la música del siglo XIX», 358.

[632] Documentación oficial y administrativa, correspondencia y partituras del Fondo Musical del Concurso Nacional convocado en 1870 para la composición de una marcha nacional, en sustitución de la Marcha Real o Granadera

[633] *Patria! Patria mía. Tiempo de Marcha*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.43.

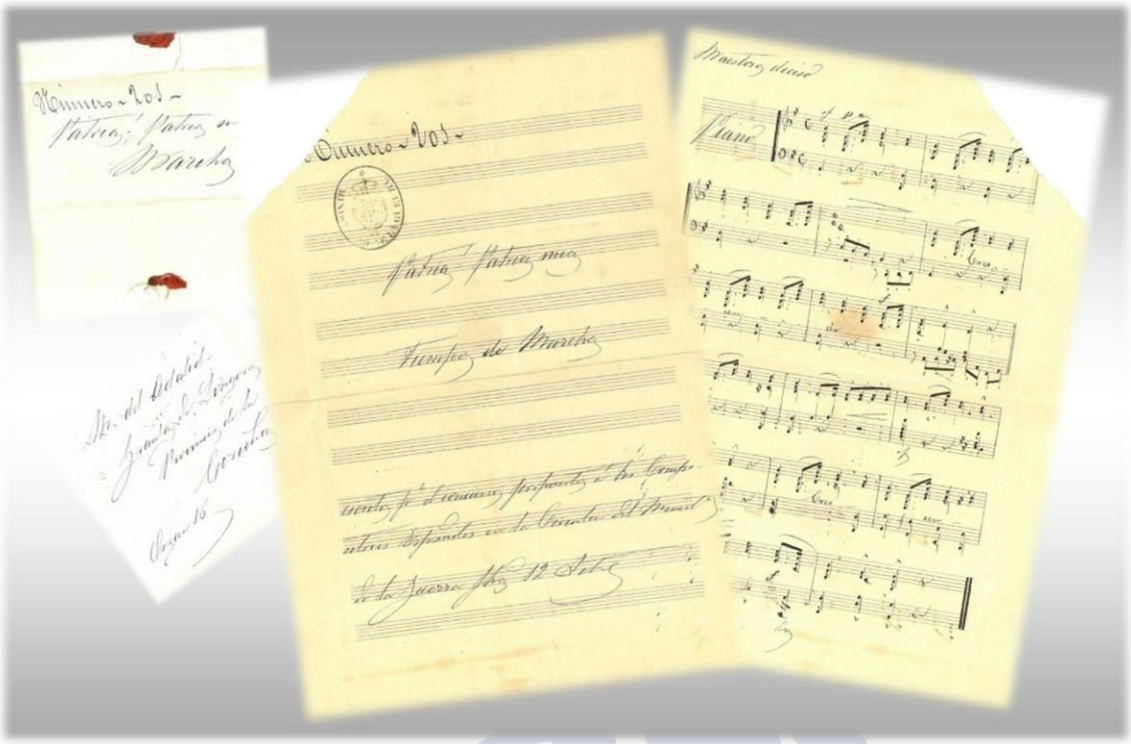


Fig. 39. Marcha con el lema "Patria! Patria mía! Tempo de Marcha" remitida por Marcial del Adalid al certamen nacional de 1870 [Segovia, AGMS, Sección 2ª, División 8ª, Legajos 218].

1.10. UNA ALEGRÍA TARDÍA: EL NACIMIENTO DE MARÍA DEL ADALID EN 1874

En el plano personal, la década de los setenta fue especial para el matrimonio Adalid-Garrido. Tras catorce años de matrimonio, ambos traen al mundo a María del Adalid, una hija, según relatan los biógrafos amigos, muy deseada.

De su cotidianeidad poco se sabe. La documentación solo deja rastro de donaciones caritativas en la ciudad de A Coruña en las que participaron Fanny Garrido y su madre, como así era tradición familiar heredada y obligación sabida para la burguesía y la aristocracia decimonónicas. Durante varios años, ambas se encargaron de cumplir con las invitaciones de Semana Santa a la Iglesia de Santa María del Campo en A Coruña para realizar las propias donaciones que contribuyesen a mantener el Asilo Municipal de Beneficencia de la ciudad, como también hicieron también señoras de las familias Pardo Bazán, Torres, Arias, Barrié Taboada, Munaiz, etcétera [634].

También durante estos años la buena relación entre el matrimonio Adalid-Garrido y su primo Marcial de Torres Adalid continuó activa y formando parte de la vida diaria. Comunes eran las cartas y notas cruzadas para encuentros continuos:

> "Querido Marcial: tengo el disgusto de decirte que no nos es posible hoy acompañarte a comer, no precisamente por vagueza pues en [¿?] resultado con [¿?]

[634] Expediente de donaciones de señoras a las parroquias de 1872, 1873, 1874 y 1875 [AMC, Beneficencia. Funciones y colectas, (C-4421)] (Anexo II.27.); Expediente de donaciones de señoras a las parroquias de 1876 y 1877 [AMC, Beneficencia. Funciones y colectas, (C-4422)].

> de las venidas de coches, sino por Fanny amaneció mal hoy y está en la cama y si bien su [¿?] posición es [¿?], no es posible salir hoy ni a pie ni a caballo. Pero lo que no es hoy puede ocurrirnos y estaremos [¿?] sin falta a las 4 de la tarde, [¿?].
> Mis recuerdos para Pepe y para ti cuantos queráis de tu prima
> Marcial"[635].

Muestra de esta estupenda relación son el *Impromptu para órgano*[636], firmado el 31 de agosto de 1871 en Santa Cruz (Oleiros) y el *Walts-Impromptu*[637], al año siguiente, a 7 de febrero de 1872, desde A Coruña, que dedica Marcial de Torres Adalid a su prima política, Fanny Garrido.

En estos años, tanto Marcial del Adalid como Marcial de Torres Adalid serán referente para José Baldomir Rodríguez (16/11/1865-1/02/1947), niño por aquél entonces, que se convertiría en uno de los más importantes compositores gallegos del siglo XIX. Atendiendo al expediente de profesor de Baldomir de la Escuela de Arte y Superior de Diseño Pablo Picasso, éste figura como alumno de Marcial del Adalid: "Discípulo de la Sección de Música de la que fue Escuela de Bellas Artes de A Coruña y del eminente maestro Adalid"[638]. Paralelamente, también lo fue de Marcial de Torres Adalid[639]. El referente de Marcial del Adalid en la obra de Baldomir va más allá de la música para piano; la incursión en la *mélodie* francesa y en la melodía gallega de salón del primero influye en el segundo, como así corroboró Juan Vicente Viqueira: "digno discípulo de su maestro ha mostrado este compositor de *lieder* un firme sentido para la música gallega. Puramente ha seguido en la elección de los motivos y de los ritmos a Adalid"[640].

Como era habitual, el matrimonio continuó alternando periodos de residencia entre Madrid, A Coruña y Lóngora. Sería precisamente en la capital y a fecha de 31 de mayo de 1874 cuando tendría lugar el feliz alumbramiento de María del Adalid y González-Garrido. A mediodía del día siguiente fue inscrita por su padre en el Registro Civil de la ciudad, quien fue acompañado de su gran amigo Mariano Soriano Fuertes y José Pérez, en calidad de testigos:

> "En la Villa de Madrid, a la una y cincuenta minutos de la tarde del día primero de junio de mil ochocientos setenta y cuatro: ante el Sr. Don Julián Morales y [¿Gutiérrez?], Juez Municipal del Distrito de Palacio, y Don José Soto Moral, Secretario, compareció:

---

635 Carta de Marcial del Adalid a Marcial de Torres Adalid de 1871 [FTA-PV, Archivador 4, s. XIX].

636 *Impromptu para órgano* de Marcial de Torres Adalid. Firmado el 31 de agosto de 1871 en Santa Cruz (Oleiros) y dedicado a Fanny Garrido [Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG, signatura original E.I.T.I.-N.63 y n.º de registro 6052].

637 *Walts-Impromptu* de Marcial de Torres Adalid. Firmado el 7 de febrero de 1872, en La Coruña y dedicado a Fanny Garrido [Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG, signatura original E.I.T.I.-N.63 y n.º de registro 6060].

638 Margarita Soto Viso, *Melodías galegas de José Baldomir Rodríguez*, Autores e textos (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2018), 28.

639 Alén Garabato, «Reflexiones sobre un siglo de "música gallega" (ca. 1808-1916)», 70; Soto Viso, *Melodías galegas de José Baldomir Rodríguez*, 28; Montserrat Capelán Fernández, «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*, ed. Montserrat Capelán Fernández et al. (Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 2012), 230.

640 Viqueira Cortón, «La canción gallega», 178. Esta idea de Adalid como pionero en el género de la melodía gallega de salón y como predecesor de autores como Baldomir y Montes, ha sido secundada en: María Pilar Alén Garabato, «La "edad de oro" de las melodías gallegas (ca. 1890-1915)», en *Homenaje a José García Oro*, ed. M. A. Novoa Gómez y M. Romaní Martínez (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002), 375-77; Alén Garabato, «Reflexiones sobre un siglo de "música gallega" (ca. 1808-1916)», 67-75.

> Don Marcial del Adalid y Gurrea, natural de La Coruña, casado, propietario, de cuarenta y siete años de edad, domiciliado en la Calle de San Quintín, número cuatro, piso principal izquierda dijo: que a las siete y cuarenta y cinco minutos de la mañana de ayer ha nacido una niña hija legítima del compareciente y de su esposa, Doña (María) Francisca González Garrido y García, de la propia naturaleza, propietaria, de treinta y un años de edad y del mismo domicilio […].
> Que en cumplimiento de la Ley y como padre de la niña nacida la presenta al Juzgado para su inscripción en el Registro Civil bajo los nombres de María de los Dolores Francisca María la Trinidad que se le ponen […].
> Presenciaron esta inscripción Don Mariano Soriano Fuertes, natural de Murcia, viudo, propietario, habitante en la Calle de Claudio Coello, número trece, y Don José Pérez [¿Trías?], natural y vecino de esta capital en la Calle de la Paloma, número quince, casado, empleado, ambos mayores de edad […]"[641].

Y tan solo un día después, Marcial del Adalid escribía a su primo para compartir la buena nueva:

> "Madrid Junio, 2, 1874
> Querido. Marcial: suponiéndote ya enterado hace tiempo por la Familia Garrido del estado de Fanny [¿?], tengo hoy la satisfacción de participarte que dio a luz felizmente una niña.
> Ésta y su madre siguen muy bien por ahora y a [¿?] y espero que así será hasta su completo restablecimiento.
> Ya se deja sentir el calor y desgraciadamente tendremos que sufrirlo por lo menos hasta mediados de julio.
> Mis recuerdos para tus hijos y esposa tuya,
> Marcial"[642].

Tardía y única hija de este matrimonio, María del Adalid fue heredera universal de los negocios y del patrimonio familiar por voluntad de sus padres[643]. La devoción de Marcial del Adalid por su hija se vuelve inmediatamente evidente a través de su obra, pues nada más nacer ella, éste dedica sus *Cantares viejos y nuevos de Galicia* -de los que hablaremos posteriormente-, encabezándolos con un afectuoso "A mi María". Indudablemente María será motivo de inspiración en su obra desde entonces, como así relataron quienes conocieron al maestro:

> "Adalid era en sus gustos sencillo, de condición recta y sincera, amante de la soledad, del campo, de la agricultura, y de las flores; la vista de una gentil cabecita de seis años, cubierta de oscura guedeja, era su mejor descanso después de haberse entregado a las tareas artísticas. Entre las dulces melodías (…) figura de un *Canto de berce* donde se confunden la inspiración del artista y la ternura del padre"[644].

[641] Certificado de nacimiento de María de los Dolores del Adalid, nacida el 31/05/1874 en Madrid [RCM, Sección 1ª, Libro 13-1, folio 254 vto.] (Anexo II.28.).

Tal y como figura en el testamento de su madre, María del Adalid fue "natural de la parroquia de la Encarnación de la Villa y Corte de Madrid". Es posible que allí fuera bautizada, aunque lamentablemente no hemos podido constatar esta hipótesis a falta de la partida bautismal. [Testamento de Francisca González Garrido. AHPN-ICNG, Protocolo notarial 9867, año 1881, folio 1.116, n.º 237, notario Francisco Ramos Vázquez] (Anexo II.29.)

[642] Carta de Marcial del Adalid a Marcial de Torres Adalid desde Madrid, a 2 de junio de 1874, informando del nacimiento de María del Adalid [FTS-PV, Archivador 4, s. XIX].

[643] Testamento de Marcial del Adalid y Gurrea [AHPN-ICNG, Protocolo notarial 8802, año 1861, folio1.145, notario Francisco Chaves y Alcalde] (Anexo II.30.); Testamento de Francisca González-Garrido y García [AHPN-ICNG, Protocolo notarial 9867, año 1881, folio 1.116, n.º 237, notario Francisco Ramos Vázquez] (Anexo II.29.).

[644] Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 4.

Los años transcurrieron entre Madrid y Galicia para esta pequeña familia: él dedicado a componer, a publicar y a estrenar su obra y ella haciéndose cargo de los compromisos y obligaciones sociales, de la familia y de la casa. Especial era la vida en Lóngora, pues más allá de lo bucólico e inspirador para Marcial del Adalid de su "granja", este matrimonio disponía en Oleiros de una nutrida vida social en la que predominaban las veladas musicales rodeados de intelectuales, literatos y artistas: allí "se recibían numerosos amigos que las aficiones de sus dueños les habían hecho seleccionar con preferencia entre escritores y artistas: la condesa de Pardo Bazán, que recogió aquellos paisajes en alguna de sus obras; Sofía Casanova, el pintor Taibo, destacadas figuras del periodismo local; Pan de Soraluce, Alfredo Tella, Pérez Lugín y tantos otros"[645]. Y la dedicación al hogar de Fanny Garrido en el pazo se expandía a los jardines, con cierta visión empresarial: "entre la música, los amigos, los libros –propios y ajenos- y su única y tardía hija, transcurrían los días en Lóngora. Las grandes avenidas de camelios y frutales daban ejemplares para la exportación y la misma señora del pazo se ocupaba en empapelar las gigantescas peras duquesa y las blancas camelias con destino más frecuente a Alemania"[646].



Fig. 40. Fotografía de Fanny Garrido y María del Adalid, donada por José Garrido García el 4/10/1962. Por detrás se indica: "Fanny Garrido y su hija María del Adalid" (en horizontal); "10 años tenía María cuando [¿?]" (en vertical) [RAG, (FXL-4-2)].

[645] Martínez-Barbeito y Morás, «La castellana de Lóngora», 8.
[646] Martínez-Barbeito y Morás, 8.

Igual que sus padres, María del Adalid recibiría desde bien pequeña una educación exclusiva y cuidada, formándose en idiomas y en música, aprendiendo a tocar el piano y el arpa. Asimismo, dado el círculo social de sus padres, crecería en un ambiente artístico en permanente ebullición, por el que se vería influenciada y que culminó con su matrícula en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid[647]. Como pintora, se especializaría en composiciones, retratos y paisajes, teniendo el privilegio de aprender directamente del maestro Francisco Lloréns Díaz (1847-1948), discípulo de Sorolla y uno de los máximos exponentes de la pintura española y gallega de comienzos del siglo XX[648]. De hecho, la buena relación entre Lloréns y el matrimonio Adalid-Garrido queda patente no solo en las crónicas que testimonian su presencia en las veladas longorinas, sino que este pintor retrató los jardines de Lóngora en dos de sus cuadros. Esta amistad también se extendía a los Torres Adalid, quienes incluso llegaron a retratar al maestro pintando, ya entrado el siglo XX, en los jardines de los pazos de Vilasuso (Carral) y de las Torres de Santa Cruz (Oleiros).



Fig. 41. Fotografía de Francisco LLoréns en el Pazo de Vilasuso (1915) [FTA-JSL, Madrid] [montaje de Laura Touriñán Morandeira].

[647] Rosa García Vilariño, Graciela Grande Veloso, y Inma Otero Varela, *Roteiro cultural 2017* (Oleiros: Concello de Oleiros. Concellería de Cultura e Normalización Lingüística - IES Miragflores, 2017), 50.

[648] Fernando Pereira Bueno, *Mulleres pintoras na arte galega (segunda metade do século XIX e primeiro terzo do século XX): unha historia de invisibilidade* (Vigo: Consello da Cultura Galega, 2009), 13-14.



Fig. 42. Fotografía de Francisco LLoréns en el Pazo de Las Torres de Sta. Cruz (1915) [FTA-JSL, Madrid] [montaje de Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 43. Óleo sobre lienzo de Francisco Lloréns (1874-1948), El Jardín del Pazo de Lóngora (1924) [FPBM, Sede de A Coruña, exposición permanente].

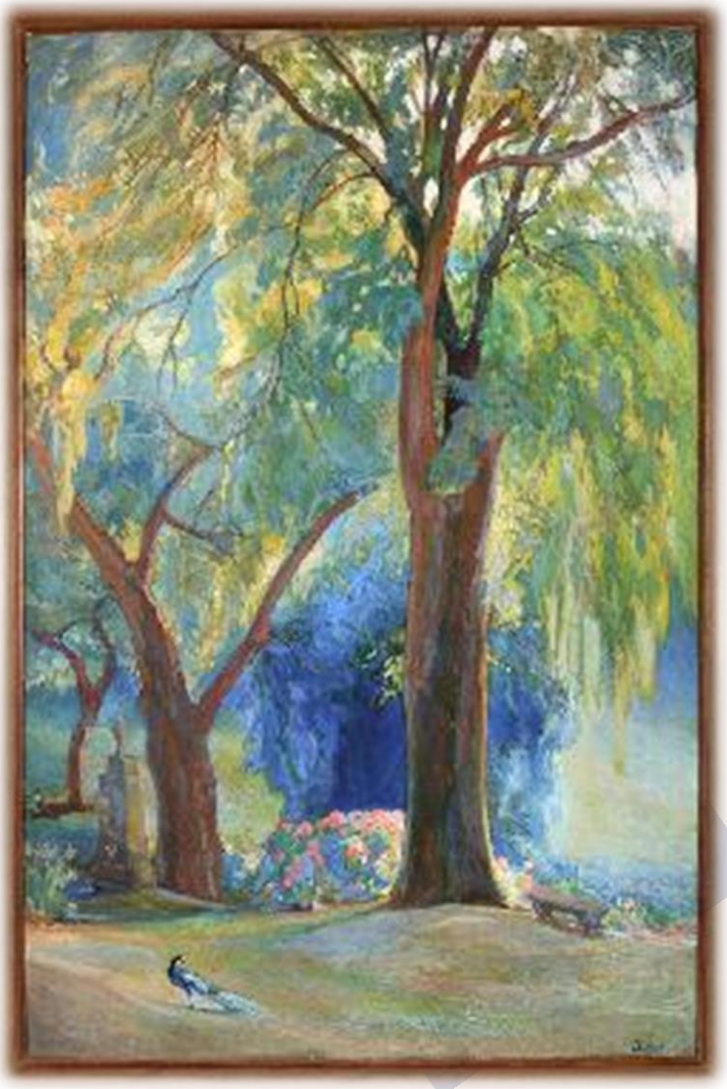


Fig. 44. Óleo sobre lienzo de Francisco Lloréns (1874-1948), *Jardín del pazo de Marcial del Adalid* (1918) [MBAC, n.º inventario 4927].

1.11. PRIMEROS AÑOS DE LA DÉCADA DE 1870: "UN POCO DE TODO". REPERTORIO PARA PIANO, MÚSICA DE CÁMARA, CANCIÓN DE SALÓN

La última década de vida de Marcial del Adalid será de las más prolíficas y heterogéneas de su producción musical. Hasta este momento Adalid habría incurrido en los géneros de música para piano solo (el grueso del total), cuatro piezas para cuatro manos, algunas obras orquestales en sus años de juventud (principalmente valses sinfónicos), otras tantas melodías vocales con acompañamiento de instrumento de teclado (con la excepción de *Douce brise*, la única que lleva corno inglés), una obra para voces blancas y orquesta (*Himno marítimo*), otra para soprano y orquesta (*Los toques de la oración*) y una incursión en el género camerístico para violín y piano (*Scena cantante*). Desde 1870, como se verá, Adalid ampliará su repertorio de forma heterogénea, creando -como se diría coloquialmente- "un poco de todo" e incluso experimentando territorios nuevos inexplorados. Y dentro de esta miscelánea de

composiciones, sin duda alguna la etiqueta que mejor abarca la mayor parte de su producción de madurez es la de "música de salón". Adalid se entrega mayoritariamente en sus últimos años, por una parte, a la canción de salón, intimista, para voz sola acompañada de piano, de nivel asequible y registro medio para intérpretes *amateur* (tanto en la parte vocal, como en la instrumental), para que pudiese ser disfrutada por cualquiera en su hogar y en veladas sociales; y por otra, música para piano, principalmente solo, también de salón y con distinto grado de dificultad de ejecución, pensadas para el mismo tipo de intérpretes y ambientes.

Durante la primera mitad de la década de 1870, son varias las piezas que Adalid compone para su instrumento predilecto. Una de las obras más interesantes de este periodo es *Irurac Bat. Dios, Patria y Libertad. 3 Marchas para piano*[649]. Se trata de un himno y dos marchas para piano solo, firmadas por el autor a fecha de 19 de febrero de 1871 y publicadas posteriormente en la editorial de Antonio Romero. Como era habitual, Adalid envió su creación a Juan M.ª Guelbenzu en busca de consejo, en este caso con notas en tono bromista: firmado como "El brigadier", indica en portada "Se advierte que este caballero aunque español no tiene gran cruz ni siquiera la chiquirritita de Isabel La Católica, Febrero 19, 1871. Domingo de Carnaval".

El himno se encuentra compuesto en tonalidad de Do Mayor y tempo *Maestoso grave e sostenuto*, en escritura de textura tendente a la homofonía; y tal y como indica el autor, "este himno, malo o bueno, está concebido para una gran masa de coro e instrumentos donde la gradación de sonoridad puede sola dar el resultado que el autor se propuso". Las marchas, por su parte, con el característico ritmo de corchea con puntillo y semicorchea, muy breves y forma A-B-A. En tono de Sol Mayor y tempo *Maestoso deciso, Amor a la Patria*, con la indicación "Presentada al comentado concurso y desechada por el mismo con gran contentamiento de su autor, que deploraría toda su vida haber contribuido a monumentalizar la situación actual". Indica así Marcial del Adalid que esta marcha es la reutilización de la que en 1870 había enviado al certamen musical para una marcha nacional sustituta de la *Granadera*. Este dato se vuelve especialmente relevante para nosotros, pues es el único testimonio directo que tenemos del compositor gallego sobre su disconformidad con la situación del momento y posicionándose políticamente (interpretamos que como monárquico borbónico[650]). Y la última marcha, en Mi b Mayor y tempo *Maestoso animato e brillante*, *Culto a la libertad*, cerrando con carácter triunfal el conjunto de la obra y con la indicación "Libertad tal como la disfrutan desde tiempo inmemorial las tres Provincias Vascas, porque el autor de estas páginas y de otras muchas más o menos buenas, fírmalas tal vez, para llenar de sensatez, que hoy escasea no puede patrocinar ni el solfa, los extravíos de la demagogia moderna". A destacar también que esta obra está relacionada con *Souvenir d'outre-vie. Canción improvisada. Parole e musica d'un mortuo che*

[649] *Irurac Bat. Dios, Patria y Libertad. 3 Marchas para piano.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.44.

[650] La composición de *Irurac Bat. Dios, Patria y Libertad. 3 Marchas para piano* de Marcial del Adalid se ubica contextualmente durante el Sexenio Democrático o Revolucionario (1868-1874), etapa de la Historia Contemporánea de España iniciado tras la Revolución "La Gloriosa" en septiembre de 1868 que costó el destronamiento y exilio de la reina Isabel II -a quien este músico habría dedicado alguna de sus creaciones, igual que al rey consorte, Francisco de Asís de Borbón, y al hijo de ambos, Alfonso XII-. Tras un periodo de gobierno provisional entre 1868 y 1871 (con especial protagonismo de Juan Prim y Francisco Serrano), discurrió un corto reinado de Amadeo I de Saboya (entre el 2 de enero de 1871 y el 10 de febrero de 1873) y, tras su abdicación, una brevísima I República Española (del 11 de febrero de 1873 y el 29 de diciembre de 1874). Este periodo convulso llegaría a su fin con la Restauración borbónica en la figura del Rey Alfonso XII. Dado que el autor envía a su amigo la obra completa el 19 de febrero de 1871 manifestando "que deploraría toda su vida haber contribuido a monumentalizar la situación actual" si su marcha hubiera sido elegida como himno nacional del nuevo gobierno, queda patente su desacuerdo con el panorama político, así como con el nuevo monarca.

camina, compuesta por Juan María Guelbenzu en Hendaya, el 15 de febrero de 1870 y que éste entregó como regalo al matrimonio Adalid-Garrido[651].

Datan de este periodo también varias piezas sueltas, que creemos que podrían formar parte de un conjunto o colección de piezas más grande, pues todas ellas se encuentran numeradas[652]. *Conjuration ou Le cerisier defendu* es otra piecita de salón, en tono de Fa # Menor y tempo *Vivo agitato molto*, que se conserva incompleta. También inacabada o incompleta queda *Marche funèbre,* en Fa Menor y tempo *Maestoso,* cuyo tema musical coincide, a su vez, con la *Marcha fúnebre para Gran Orquesta*. Existe también un *Valse à la tudesque* que permanece incompleto, en tonalidad de Si Mayor y carácter del gusto de Adalid, como ya dedicó en sus *Petits Riens.* Y caso especial es *Danse Galicienne,* una breve pieza para piano solo, en tonalidad de La Mayor y compás de 6/8, con carácter de danza y cuyo tema aparece en la zarzuela *Pedro Madruga* (en el n.º7 Final, coro y baile) [653]. Se custodian también tres piezas para piano inacabadas, sin título: el final de una pieza en Sol Menor y compás de 6/8, otro final en La b Mayor y compás de 4/4 y el comienzo de otra pieza en Do Mayor, tempo Vivace y compás de 4/4[654].

En lo que concierne al repertorio pianístico para cuatro manos, a fecha de 21 de septiembre u octubre de 1872 -el manuscrito no se lee con claridad-, Marcial del Adalid firma en Lóngora la que será su última obra del género conocida. Se trata de otra sonata, que bautiza como *2ª Sonatina a cuatro manos, Ob. 23*[655]. Estructurada en cuatro movimientos: *Allegro brillante* en Do Mayor; *Minuetto* en *Tempo cómodo* en Sol Mayor; *Intermezzo cantábile* en tempo *Moderato ma non troppo* en Do Menor; y *Finale Rondó gracioso* en tempo *Allegro* en Do Mayor. Siguiendo el estilo pautado en la primera sonata y en sus obras de cámara, esta obra también responde a un estilo clásico-romántico, alejado del lirismo ornamentado característico del primer romanticismo.

En 1875 se publica con la casa editorial de Antonio Romero *Pechés de Jeunesse*[656], un ciclo de tres mazurcas de salón para piano solo. Tal y como se intuye del título, estos tres "pecados de juventud" son piezas sencillas y breves. La primera de ellas, tempo *Calmato,* en tonalidad de Mi Mayor; la segunda, *Vivace molto,* en Do # Menor; y la tercera, *Moderato con eleganza*, el La b Mayor.

En cuanto al repertorio camerístico, a mayores de los dos cuartetos mencionados, *Op. 16* (concluido el 26 de enero de 1872) y *Op. 58*, Marcial del Adalid compondrá dos obras más pertenecientes al género. A comienzos de la década de 1870, ve la luz la *Sonata para violín y piano, Ob. 17* -segunda obra del autor para esta agrupación instrumental, que se suma a la *Scena cantante*. Sin embargo, esta obra difiere de la anterior en la forma musical, en este caso estructurada en cuatro movimientos y en tonalidad de Do Menor. El primer movimiento, un

[651] *Souvenir d'outre-vie. Canción improvisada. Parole e musica d'un mortuo che camina*. Obra en catálogo adjunto con n.º de registro 2629 [RAG (C-25, 25/12)]. García Fernández, «Juan Mª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», 595.

[652] *Conjuration u Le cerisier defendu* (N.º 12) (TM.232.37); *Marche funèbre* (N.º 18) (TM.232.38); *Valse à la tudesque* (N.º 19) (TM.232.39) ; *Danse Galicienne* (N.º 11) (TM.232.36). Para más información sobre esta última pieza, remitimos al epígrafe 3.2.1 del Capítulo 3.

[653] Margarita Soto Viso, *Danse galicienne. Piano* (A Coruña: Viso Editorial, 1997), 1.

[654] Obra para Piano solo sin título [Sol menor, final] (TM.232.40); Obra para Piano solo sin título [La b mayor, final] (TM.232.41); Obra para Piano solo sin título [Do mayor, Vivace] (TM.232.42).

[655] *2ª Sonatina a cuatro manos, Ob. 23*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.231.5.

[656] *Pechés de Jeunesse. Tres Mazurkas de Salón para Piano*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.35.

Allegro assai e con brio en tonalidad de Do Menor; un segundo tiempo *Andante sostenuto e cantábile en La b Mayor*; un *Minuetto* en Do Menor; y, para finalizar, *Presto assai* en Do Mayor. La obra es de estilo clásico, casi beethoveniano en sus características melódicas y motívicas, habiendo un claro diálogo entre violín y piano y con temas cortos, generalmente simétricos.

A estos años pertenece también su *Proyecto de un Gran Trío para piano, violín y violonchelo, Op. 36*, que, como bien indica su título se trata de un esbozo inconcluso. El "Fondo Guelbenzu" de la BNE custodia un manuscrito original de Marcial del Adalid de esta obra, tanto de su partitura para piano, como de las particellas de violín y violonchelo, del primer movimiento, inconcluso. Una vez más, la buena relación entre Adalid y Guelbenzu se aprecia en la inscripción de la portada, donde el autor firma la obra como "por M. del Adalid, o lo que es lo mismo, Perico de los Palotes"[657]. Estimamos que esta obra fue compuesta entre 1870 y 1875 y muy probablemente con posterioridad y como reelaboración de la *Sonata para violín y piano, Ob. 17*, pues ambas presentan relación temática en su primer movimiento, manteniendo también un estilo de sonata clásico-romántica, tendente a lo beethoveniano, con un acusado diálogo característico entre los tres instrumentos.

Sorprende también Adalid en este periodo con una nueva incursión en la música religiosa en forma de dieciocho motetes estructurados en cuatro series. En años anteriores, Adalid habría compuesto las obras ya mencionadas, *Salve Regina Mater*, *Los toques de la oración* y *un Ave Maria para mezzosoprano con acompañamiento de piano y órgano*. Escribe ahora *6 Motetes a solo con acompañamiento de piano u órgano (N.º 1 O Jesu o Fili; N.º 2 Ave Maria; N.º 3 Ecce panis; N.º 4 O Salutaris; N.º 5 Santa Maria; N.º 6 Agnus Dei), 6 Motetes a cuatro voces con acompañamiento de órgano o piano (N.º 1 O Salutaris; N.º 2 Agnus Dei; N.º 3 Ave María; N.º 4 Ave Verum; N.º 5 Tantum Ergo; N.º 6 Salve Regina), 3 Motetes a voces solas o con acompañamiento de órgano (N.º 1 Tantum ergo; N.º 2 Ave Verum; N.º 3 O Salutaris)* y *3 Motetes a voces solas con acompañamiento de órgano o piano (N.º 1 Ave Maria; N.º 2 Salve Regina; N.º 3 Ave Maris stella).* A excepción de la primera colección, todos los motetes adalidianos son acusadamente homofónicos, breves y de estructura sencilla y cerrada. En el caso de los seis motetes para voz a solo, precisamente por este carácter solista, están escritos con un estilo más próximo a la canción lírica, donde se busca el lucimiento de la voz (aunque dentro de la sobriedad y solemnidad que exige este tipo de repertorio) y el acompañamiento de teclado es más elaborado, como refuerzo para el lucimiento vocal.

También en esta etapa hará la mayor de sus incursiones en el repertorio vocal. Compone ahora multitud de melodías para voz (generalmente solista) con acompañamiento pianístico, conformado mayoritariamente por *mélodies* francesas, algunas de texto en castellano como guiño a la canción lírica española y los singulares cantares gallegos de salón -de los que se hablará posteriormente-. Como precedente, en los cincuenta, Adalid compuso repertorio vocal con títulos como *Invocation, Apparition, La poesie sacrée, Chansonnette du Pélérinage d'Harold, La prière de femme y Douce brise;* serán las primeras piezas del autor creadas sobre poemas, generalmente de literatos reputados, práctica que se convertirá en muy buena costumbre de Adalid, propia de compositores de su tiempo como Schubert, y que mantendrá hasta el fin de sus días. Las cinco primeras presentan versos de Alphonse de Lamartine; *Douce brise* está compuesta sobre poema de autor desconocido y presenta una forma a medio camino entre la *mélodie* francesa y el género camerístico, por su contrapunto melódico con el corno

[657] *Proyecto de un Gran Trío para Piano, Violín y Violonchelo, Op. 36.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.222.1.

inglés. E incluso pueda interpretarse también como precedente de esta práctica *Plegaria a la Virgen*, en la que ya había acompañado con improvisaciones armónicas cuatro poemas de José Puente y Braña.

A lo largo de su vida Marcial del Adalid compondría cientos de melodías, algunas únicas y otras reelaboradas incluso hasta varias veces. Dada la ausencia de manuscritos firmados con fecha por el propio autor, desconocemos si Adalid dejó el género vocal por un tiempo y lo retomó en los setenta o si compuso borradores continuados durante décadas que dio por concluidos en sus últimos diez años de vida. De lo que no hay duda es que creó melodías durante su estancia en París, como por ejemplo, *Oh! Quand je dors*, firmada en la capital francesa en enero de 1870. Esta práctica la continuó en Lóngora, a su regreso ese mismo año, donde surgieron piezas como *Mignone*. Muchas de estas piezas se encuentran en cuadernillos pautados sueltos; otras en volúmenes encuadernados. Quizá lo más singular es que Adalid fue un compositor metódico y ordenado, por lo que se puede apreciar una evolución a través de estos libros de manuscritos. A 11 de julio de 1871, Marcial del Adalid concluía su primera tanda de treinta y seis melodías para canto y piano; en los años siguientes completaría otros dos cuadernos, de treinta melodías cada uno (es decir, un total de sesenta cantos), que no dató; y, por último, completaría un último libro de setenta y una melodías, que dejaría "corregido y revisado" en febrero de 1880[658].

Igual que hizo con otras de sus obras, Adalid envió a Juan M.ª Guelbenzu distintos manuscritos de sus melodías en busca de consejo. Próximo a 1871, le hacía llegar un cuadernillo de seis piezas en cuya portada indicaba:

> "Mi escrito así lo debo, después de Dios, a mi amigo Guelbenzu, a sus consejos y hasta sus bufidos de cuando en cuando, por eso este pobre Brigadier guarda en su pecho un fervor inagotable de cariño y agradecimiento que llegará, sin duda, y a la fuerza de las [¿vivencias?] de este mundo hasta la tumba, y aún más allá, si toda alma cristiana debe creer hay algo mejor para los justos y los arrepentidos.
> Ya dije que la colección cuenta ya sus 36 [¿?], todos o casi todos de igual altura y como mi fortuna no me permite ya el lujo de hacer público por cuenta propia, creo que vale la pena pensar en otro [¿medio?], si como creo, será un pequeño monumento que deje a mi patria"[659].

Mediante esta nota mostraba Adalid su agradecimiento, una vez más, a su buen amigo Guelbenzu. Pero en esta ocasión resulta especialmente reveladora, pues es de las pocas que aportan información sobre la economía de Marcial del Adalid. A lo largo de su vida, este músico publicará varias de sus obras, gran parte de ellas por cuenta propia: en una de las cartas a Barbieri en las que autorizaba a Gabaldá a publicar el arreglo para banda de su "marcha gallega", indicaba que se guardaba para sí los derechos de la obra original para piano, pues

[658] En el Anexo IV.1 se ofrece un inventario de todas las partituras de Adalid localizadas durante esta investigación. En el Anexo IV.2 se encuentran especificadas todas las melodías para canto y piano. Y en el Anexo IV.3 se ofrece una comparativa de las 352 melodías de Adalid inventariadas, que ascienden a 134 obras vocales de voz solista con acompañamiento pianístico.

Los cuadernos de melodías para canto y piano citados son los siguientes:

- Cuaderno de 36 Melodías para canto con acompañamiento pianístico. Primer libro de canciones de Marcial del Adalid [RAG, (CM-1, 1/48)].
- Cuaderno de 30 melodías para canto y piano. Op. 10, 11, 12, 13 y 14 (Cuadernos 1º a 5º) [RAG, (C-24, 24/1)].
- Cuaderno de 30 melodías para canto y piano. Op. 15, 18, 19, 22 y 23 (Cuadernos 6º a 10) [RAG, (C-24, 24/2)].
- A María. Mélodies pour chant et piano, par Marcial del Adalid [RAG, (CM-4, 4/18)].

[659] Cuadernilllo manuscrito de seis melodías para canto y piano: *Berceuse*, *Mignone*, *Pensée des morts*, *Les primesaults, L'heure du mystère* y *La source* [BNE, (M.GUELBENZU/1477)].

acababa de mandarlas imprimir y esperaba poder sacar rédito de algún ejemplar que se vendiese; a comienzos de los setenta Adalid acababa de publicar en París diez de sus obras también autofinanciadas[660]. Es precisamente la razón económica la que motiva la necesidad de buscar otra forma de divulgación de sus melodías que, por otra parte, pronto saldrían a la luz en forma de recital.

En septiembre de ese año de 1871, treinta y seis melodías se interpretaron en una velada musical en San Sebastián, de lo cual quedó testimonio en la prensa a través de otra reseña de José M.ª Goizueta, que resultó elogiosa, como era habitual:

> "Varias veces me he ocupado de la música del Sr. Adalid, cuyas composiciones se han ejecutado con gran éxito por la sociedad de cuartetos con aplausos de todos los concurrentes. En San Sebastián he tenido ocasión de oír una colección de treinta y seis melodías para piano y canto que el maestro Adalid ha compuesto recientemente. Como en toda obra de tanta importancia, hay entre estas melodías algunas no tan bellas como las demás; pero son las menos, y todas ellas revelan en su autor las dotes de compositor que en más de una ocasión he señalado a la atención de mis lectores: gran conocimiento de la armonía, sentimiento delicado, exquisito, y novedad en la melodía. Su estilo es por punto general el de Schubert y Mendelssohn, y algunas de las melodías que oí, pueden compararse ventajosamente con las más preciadas del primero.
>
> Entre las melodías las hay notabilísimas, especialmente la señalada con el número 12; la titulada *Chant d'amour*, una deliciosa barcarola (núm. 36) y otras muchas que no recuerdo. Las palabras sobre las que está escrita la música son entresacadas de las poesías de Lamartine, Victor Hugo y Armand Silvestre.
>
> La colección de que me ocupo bastaría por sí sola para dar al maestro celebridad justísima en otro país que no fuera el nuestro, donde solo se rinde culto a las excentricidades chocarreras de Offenbach y consortes. Causa grima ver entrar en los almacenes de música a respetables señoras, elegantes señoritas y almibarados galanes en demanda de la marcha de los carabineros de los Brigantes, de valses de Barba Azul, piezas sueltas de la Bella Elena y otras del mismo jaez. En un país en que priva este género de música, quizá con aplauso de algunos profesores, no es extraño que sean contados los que conozcan al Sr. Adalid por sus buenas composiciones musicales. Nacido en Alemania o Francia, nuestro compatriota gozaría por sus obras de una reputación europea.
>
> Por mi parte felicito cordialmente al Sr. Adalid por sus nuevas composiciones, y aconsejo a todos los amantes de la buena música que coloquen en lugar preferente de su biblioteca todas las obras de Adalid, y particularmente sus últimas 36 melodías"[661].

En la crítica del concierto, no se especifican los títulos de las treinta y seis melodías se interpretaron, pero cabe suponer que alude a las recogidas en el "Primer libro de canciones de Marcial del Adalid", concluidas tan solo un par de meses antes, tal y como había comunicado a Guelbenzu en la nota citada[662]:

---

[660] Entrada 584 de Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, 2:329. Fuente original [BNE, Legado Barbieri, (MS.14.020.13)]; Carta de Marcial del Adalid a Canuto José Berea Rodríguez con fecha de 15/05/1870 [FCB-BDPC, Caja 30].

[661] José M.ª de Goizueta, «Viajes de Verano», *La Época. Periódico político diario*, 23 de septiembre de 1871, 4.

[662] Cuaderno de 36 Melodías para canto con acompañamiento pianístico. Primer libro de canciones de Marcial del Adalid [RAG, (CM-1, 1/48)].

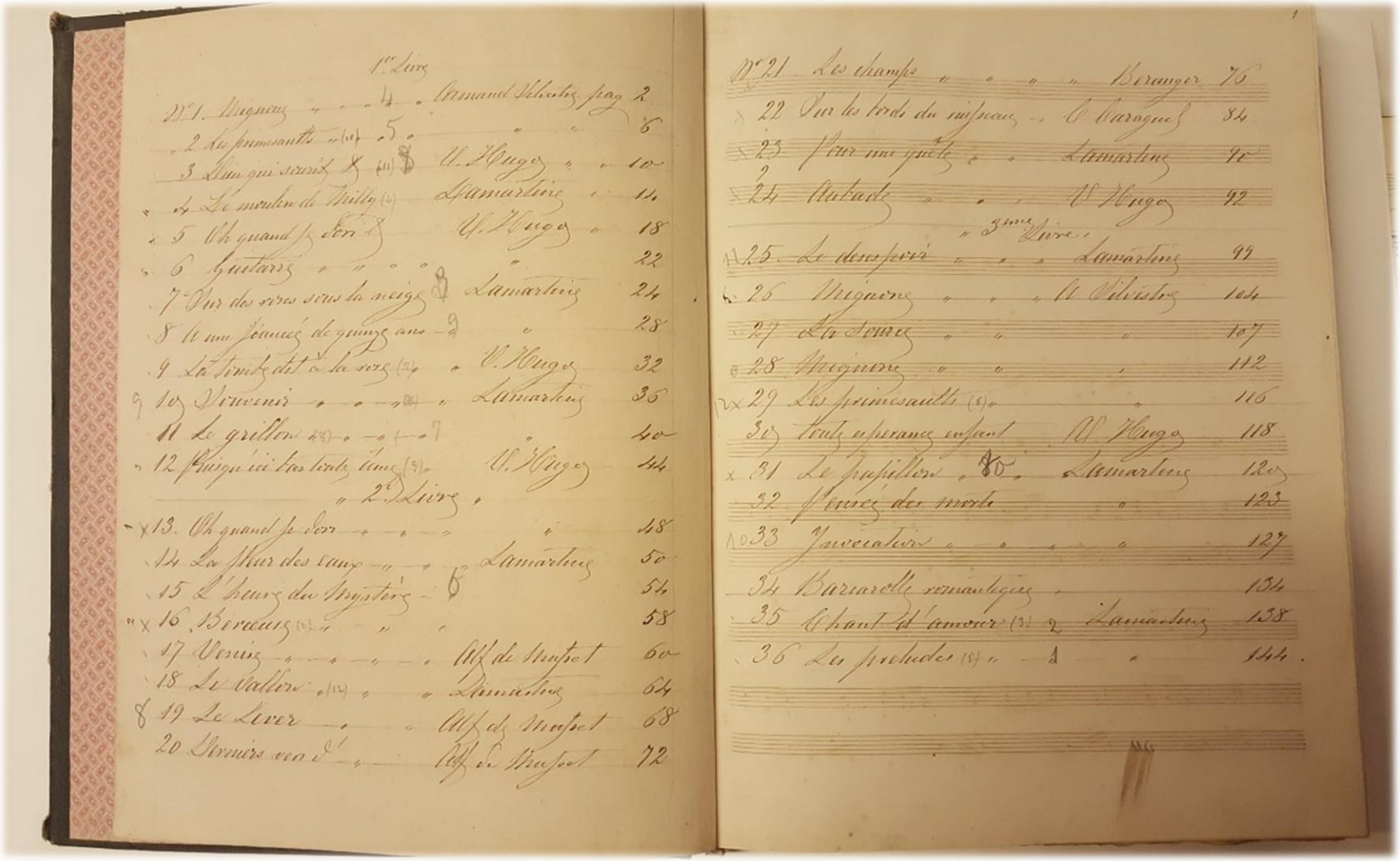


Fig. 45. Índice del cuaderno *36 Melodías para canto con acompañamiento pianístico. Primer libro de canciones de Marcial del Adalid* [RAG, (CM-1, 1/48)].

Establece en su reseña Goizueta un paralelismo entre el estilo de Mendelssohn y Schubert con el de estas melodías de Adalid y no resulta extraño, pues él era conocedor de las canciones de los maestros alemanes. Adalid dispuso en su biblioteca de una colección de cuarenta melodías de Schubert sobre versos de Bélange y también doce melodías sobre texto español de Antonio Arnao; y de Mendelssohn tuvo una colección de doce dúos, una colección de treinta melodías favoritas y doce melodías sobre versos de Adolphe Larmande publicadas en los *Échos d'Allemagne*[663]. De esta forma, una vez más se posiciona Goizueta como uno de los defensores de la restauración del buen gusto, frente a la invasión de lo italianizante y lo pintoresco y costumbrista de la canción española.

Adalid compone sus melodías de salón[664], en general acogiéndose a las características de la *mélodie* francesa. En general, se caracterizan por sus estructuras sencillas, simetría y proporción

[663] Las colecciones de melodías citadas de Mendelssohn y Schubert se encuentran recogidas en el catálogo de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid con números de registro 5679 a 5718, 5722 a 5733, 3922 a 3933, 3940 a 3969 y 3992 a 4003.

[664] La música en los salones burgueses españoles responderá a un canon de elemento lúdico y festivo, con herencia dieciochesca; sería un elemento ornamental dentro del acto de reunión social (incluso para las mujeres, la música sería una cuestión de etiqueta y convencionalismo social). Así, tanto en veladas literario-musicales, como en conciertos vocales-instrumentales, como en salones de baile, se fue gestando progresivamente un "repertorio de salón" que estaría principalmente conformado por arreglos de canto y piano de piezas dramáticas (principalmente italianas), obras para piano solo y/o a cuatro manos, piezas vocales en castellano (principalmente canciones españolas y andaluzas) y algunas representaciones dramáticas. A esto se unía el imperante y generalizado diletantismo, tanto en intérpretes, como en compositores, que volvía pobre y de bajo nivel la música en la mayoría de los salones. Con el avance del siglo, especialmente a partir de las décadas de 1860 y 1870 comenzó en España a surgir un debate en las revistas especializadas sobre la calidad interpretativa y del repertorio de salón y se comenzó a acusar la ausencia de un repertorio instrumental propio, al estilo de los salones anglosajones y alemanes. De hecho, de forma general se podría decir que el italianismo, unido al diletantismo y a la ausencia de formación musical del público, entre otros factores, privaron del surgimiento de géneros musicales autóctonos asociados al concepto de *gemutlichkeit* (lied y música instrumental principalmente). Frente al gusto musical de los salones españoles, se aboga en Centroeuropa por el *lied* alemán y la *mélodie* francesa. Alonso González, «Los salones», 165-206.

El origen del *lied* se remonta a la segunda mitad del siglo XVIII, con la sustitución del acompañamiento en bajo cifrado por una notación completamente escrita, de tal forma que se activase la interacción entre voz e instrumento acompañante. En un primer momento, hacia 1750-60, el *lied* evoluciona bajo una ideología y una estética racionalista, propia del tiempo del Iluminismo, y que tendía a la imitación de los modelos franceses, caracterizados por la máxima unidad entre palabra y sonido, lograda a partir de la mayor simplicidad armónica del acompañamiento y de una estrechísima adherencia de las inflexiones melódicas a la declamación del texto. A partir de 1770, irrumpe el *Sturm und Drang*, dando lugar a la segunda escuela berlinesa (cuyos principales representantes fueron Zelter y Reichardt) y caracterizada por la búsqueda de sutilezas dramáticas en la música y la influencia de la tradición popular (siendo la *ballad* su principal forma compositiva). En este momento el lied alemán llegará a la Viena de Haydn, Mozart y Beethoven, en calidad de producto importado y poco a poco, se adentrará en el lenguaje de la música de cámara: el piano abandonará progresivamente la función neutral de sostenedor de las voces e iniciará un diálogo en correspondencia con las otras partes a las que acompaña. Así, el lied alcanza su mayor perfección y desarrollo de la mano de Franz Schubert. Renato di Benedetto, *Historia de la Música*, vol. Vol. 8. El siglo XIX (Madrid: Turner, 1987), 47; Alfred Einstein, *La música en la época romántica* (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 102; Laura Touriñán Morandeira, «Hacia el desarrollo de la cultura socio-identitaria a través de la música. El caso de Galicia en la figura de Marcial del Adalid», en *XI Congreso "Cultura Europea"* (XI Congreso "Cultura Europea", Barcelona: Universitat Internacional de Catalunya, 2011), 12-13; Eric Sams y Graham Johnson, «Lied», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 16 (Londres: McMillan Press LTD, 2000), 671-78.

Surgirán también géneros parisinos propios de salón, destacando entre ellos la *romance* y la *mélodie*. La primera estuvo en vigor hasta mediados de siglo y la segunda imperó en la segunda mitad de siglo. La *mélodie* se distingue de la *romance* por sus textos, de contenido literario más elevado y por un tratamiento musical más comprometido. Su nombre surge de la costumbre de aplicar el término de las *Irish Melodies* del poeta irlandés Thomas Moore a las piezas camerísticas compuestas sobre dichos textos o a sus imitaciones. Y su origen se

en la construcción formal; son piezas de acompañamiento pianístico sencillo y en segundo plano para dejar brillar la voz, a base de arpegios, acordes placados, ritmos de danza y ostinatos; la línea vocal es de registro medio, generalmente de poca amplitud y normalmente de dificultad técnica asequible; y el discurso melódico es habitualmente de tratamiento secuencial y con modulaciones sencillas.

La mayoría de estas melodías están compuestas sobre poemas literatos los franceses Victor Hugo, Musset, Lamartine y Armand Silvestre: *Puisqu'ici bas toute âme, Le moulin de Milly, Guitarre, Le vallon, Pensee des morts, Venise, Les primesaults, Les preludes, Dieu qui sourit et qui donne, Le grillon…* Tan solo una de las melodías de Adalid está compuesta sobre poema en alemán: *Der König von Thule* (*El rey de Thule*) creada a partir de una balada homónima de Goethe, a su vez perteneciente a *Fausto*[665]; este mismo poema habría sido musicado en 1816 por Franz Schubert, en forma de lied y también manteniendo el título original del poema: *Der König in Thule D 367, Opus 5*. Una segunda excepción la constituyen cuatro melodías con un mismo texto en latín: *Ave Maria (N.º 1)*, *Ave María (N.º 48)* y *Prière (N.º 70)* y *Salve Regina Mater pur Soprano con accompagnamento di Piano-Forte*. Y las últimas dos melodías que resultan atípicas son *I Gondolieri (N.º 20)* y *[Se perte moro bel idol mio] (N.º 68)*, ambas sobre poema italiano.

Hay también un numeroso grupo de melodías sobre poema en castellano, de características más sencillas que la mayor parte de sus *mélodies*: *La virtud, Misterios del amor, Los pensamientos, Lágrimas fecundas, Las estrellas, La imagen, Los dos miedos…* Algunas de estas canciones en castellano están escritas sobre temas ya empleados en sus melodías francesas y, de entre ellas, cabe destacar la curiosa publicación que lleva a cabo el editor Antonio Romero en 1875 de una selección de seis melodías, en su origen de texto francés, adaptadas a su versión en español: *Oh! Quand je dors*, publicada como *Oh! Como Laura*; *Le grillon* como *El grillo*; *La tombe dit à la rose* como *La tumba dice a la rosa*; *La patrie absente* como *Lejos de la Patria*; *Les primesaults* como *Despareció la dulce maga*; y *Déclaration* como *Declaración*[666]. Estas piezas se comercializaron conjuntamente bajo el título *Melodías para Canto con acompañamiento de Piano. Poesías francesa y española de autores célebres*. La colección formaría parte de los denominados "álbumes de salón", muy populares al final del periodo isabelino y generalizados durante la restauración alfonsina y entendidos como compendios de música pensados para el ámbito privado y/o doméstico, con piezas de carácter heterogéneo e incluso a veces en distintos idiomas (aunque no es éste el caso)[667].

remonta a la aparición del *Album 1841 de la France musicale*, en el que aparecieron tres composiciones que compartían las características de este tipo de composición: *Sisca l'albanaise* de Halévy, *Viens* de Ambroise Thomas y *L'hirondelle et le prisonier de* Pauline García Viardot. Finalmente, sería la obra *Les nuits d'été* (1834) de Berlioz la que establecería la *mélodie* como géner o musical francés y caracterizado por un vocalismo camerístico con un estilo pianístico particularmente elaborado y con texto poético nacional. La consiguiente evolución de la *mélodie* correría a cargo de los grandes compositores franceses de fin de siglo, tales como Fauré, Duparc o Ravel, quienes entenderían dicha composición como la interpretación musical de los grandes poetas nacionales, como por ejemplo Baudelaire, Verlaine o Mallarmé. Claudio Casini, *Historia de la Música*, vol. 9. El siglo XIX (Madrid: Turner, 1987), 29 y 68; Rita Benton, Frits Noske, y David Cox, «Mélodie», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 12 (Londres: McMillan Press LTD, 1980), 112-15.

[665] *Der König von Thule*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.11.075.

[666] *Melodías para Canto con acompañamiento de Piano. Poesías francesa y española de autores célebres.* Obra en catálogo adjunto con entrada en n.º TM.11.A. Integra las melodías 1c, 15, 17b, 21b, 68 y 71.

[667] Celsa Alonso González, «Álbum musical», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 215-17.

Y por último, al conjunto de melodías de salón para canto y piano de Adalid también pertenecen un conjunto de veinticinco piezas especialmente singulares y que hoy conocemos como *Cantares viejos y nuevos de Galicia*[668]. Todos presentan dos características que las hacen especiales en su época histórica: el uso de melodías tradicionales autóctonas gallegas como base de construcción o de inspiración de los temas musicales y la elección de la lengua gallega para los poemas.

Esta obra, que también en la época formó parte de los álbumes de salón, fue publicada como una colección de cuatro cuadernos, de seis cantares los tres primeros y siete el último. Las dos primeras series estimamos que fueron compuestas entre 1871 y 1877 (fechas deducidas a partir de los manuscritos originales) y publicadas entre 1874 y 1877 en Madrid bajo el sello de Pablo Martín (en este caso, fechas establecidas a partir de los números de plancha); las dos últimas series se completaron progresivamente hasta los últimos años de vida del autor (algunas melodías incluso escritas entre 1880 y 1881). La colección completa vio la luz póstumamente en A Coruña, por encargo de Fanny Garrido a la editorial de Canuto Berea: las tres primeras series entre 1891 y 1902, año en que también se editó *Mondariz. Balada gallega* y la cuarta serie entre 1902 y 1906.

Dado el especial interés y exhaustiva dedicación de Marcial del Adalid al género de la *mélodie* francesa en la década de los setenta, el autor incurrió en más de una ocasión en reelaboraciones sobre un mismo tema. A veces esa reelaboración consiste en pequeñas modificaciones, a modo de perfeccionamientos que podríamos considerar como parte de una evolución de una misma pieza; en otras, emplea una misma melodía para crear piezas con poema distinto e incluso armonizaciones o acompañamientos nuevos, dando lugar a una canción nueva. En lo que atañe a los cantares gallegos, son varios los casos de temas reelaborados[669]:

- hay cantares nuevos cuyos temas musicales coinciden con *mélodies* francesas, con autor literario del poema francés especificado (véase *Bágoas e sonos* y *Amour*, con versos de Victor Hugo, o *Afrixida* y *Chanson*, de Armand Silvestre);
- hay cantares nuevos cuyos temas musicales coinciden con *mélodies* francesas, sin autor literario del poema francés especificado (véase *Soucis* y *Soedades*, *Mágoas do corazón* y *Tourment du coeur*, *Canto de berce* y *Chant du berceuse*, *Miña terra* y *La terre natal*, o *A noite de San Xoan* y *La nuit de St. Jean*);
- también cantares nuevos que coindicen con melodías de poema en castellano de autor literario especificado (es el caso de *Foi pol'o mes de nadal* y *Misterios del amor* y *A bordo* y *Lágrimas fecundas*, ambos con poema de Selgas, o *¡Pésoulle!* y *Los dos miedos*, con poema de Campoamor);
- y hay algunos cantares nuevos cuya melodía es de nueva creación, completamente original, sin similitudes con otras piezas vocales (*Frouseira, triste frouseira*).

[668] *Cantares viejos y nuevos de Galicia*. *Colección de melodías para Canto y Piano*. Obra en catálogo adjunto con entradas TM.11.B, TM.11.036, TM.11.045, TM.11.056, TM.11.065, TM.11.069, TM.11.073, TM.11.083, TM.11.089, TM.11.091, TM.11.093, TM.11.095, TM.11.097, TM.11.099, TM.11.101b, TM.11.102, TM.11.104, TM.11.105, TM.11.108, TM.11.110, TM.11.113, TM.11.114, TM.11.116, TM.11.118, TM.11.119 y TM.11.121.

Para más información sobre el tratamiento de lo gallego en los cantares adalidianos, remitimos al Capítulo 3, epígrafe 3.2.2.

[669] Remitimos al Anexo IV.5., en el que se propone una tabla sintética de los veinticinco cantares gallegos compuestos por Marcial del Adalid y, como complemento al Anexo IV.3., en el que se ofrece una comparativa de todos los manuscritos de melodías para canto con acompañamiento pianístico estudiados en esta investigación y en la que también se incluyen las piezas anteriores.

- De forma análoga, también hay cantares viejos que coinciden con temas de poema en francés y en los que se indica "populaire" (es el caso de *A Compaña* y *Le fantome*, *Queixas* y *Plaintes*, el *A la la* -titulado igual en ambos idiomas-, o *Sentate n'esta pedriña* y *Assieds-toi sur cette pierre*);
- también hay cantares viejos que coinciden con temas de poema en francés y cuya melodía original no presenta la especificación "populaire" (véase *Canta o galo, ven o día* y *Le chant du coq*, o *Non te quero por bonita* y *Petite brune*);
- y también se da el caso de temas cantares viejos que no presentan coincidencias melódicas con otras piezas (como *A mala fada, Canteiros e carpinteiros, Axeitam'a polainiña, ¡Adios meu meniño! ¡Adios!, A xolda, Na fiada* o *A Ruada*).

En estas reelaboraciones hay casos llamativos. Por ejemplo, el cantar nuevo *Bágoas e sonos* -que hemos dicho que presenta similitudes melódicas con la *mélodie* francesa *Amour*, sobre poema de Victor Hugo-, es la misma pieza que el manuscrito que lleva por título Saudades; ambas son el mismo cantar nuevo, con el mismo poema en gallego escrito por Fanny Garrido, con la única diferencia de que se llevan título diferente; además, hay una reelaboración musicalmente igual, pero versada en francés, también por Fanny Garrido y que lleva por título *Chanson de Galicia*. Podríamos considerar una reelaboración de este tipo, equivalente a un cantar nuevo, la anteriormente citada *Mondariz. Balada gallega*: se trata igualmente de una melodía con poema en gallego versado por Fanny Garrido, que, musicalmente, coincide con la *mélodie* francesa *La tour enchantée. Ballade*, de autor literario no especificado[670].

Cantares viejos y nuevos de Galicia fue obra pionera y original en su contexto y prueba de ello es la buena aceptación que tuvieron. Sonaron más allá de los salones privados e incluso bien entrado el siglo XX; tal es así, que llegaron a ser interpretadas por el orfeón infantil de A Coruña, como pone de manifiesto una nota de Fanny Garrido a Canuto Berea (lamentablemente sin fecha):

> "Señor D. Canuto Berea
> Mi distinguido amigo: El Señor Don José Sánchez Porto desea que el coro de niños por él formado, o sea, Orfeón infantil, estudie y cante algunas de las Melodías Gallegas de nuestras colecciones y yo tengo mucho gusto en ello.
> Me parece que en la 1ª serie hay algunas populares que habían de [¿?] bien para voces de niños, y viendo esto así y pareciéndole a Ud. como a mí, tenga la bondad de darle a dicho Sr. Sánchez Porto, un ejemplar de la 1ª Serie. Si cree Ud. que en alguna de las otras series habrá algo más adecuado puede darle la que mejor le parezca. Le da las gracias y le saluda afectuosamente su amiga,
> Fanny Garrido"[671].

[670] *Mondariz. Balada Gallega*. Obra en catálogo adjunto con entrada TM.11.086; melodía n.º 86. *La tour enchantée (Ballade) (Nº30).* Obra en catálogo adjunto con entrada TM.11.085; melodía n.º 85.

[671] Carta de Fanny Garrido a Canuto Berea [FCB-BDPC, (Caja 56)].

1.12. *PEDRO MADRUGA* (CA. 1871-73), ¿PRIMERA ZARZUELA GALLEGA DE LA HISTORIA?

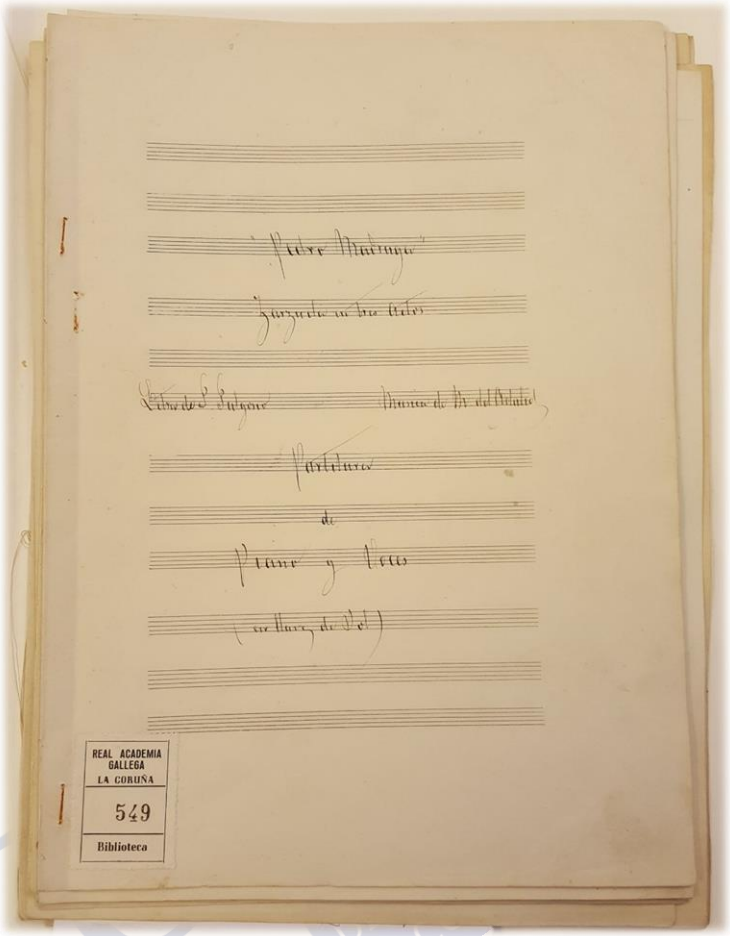


Fig. 46. Portada de *Pedro Madruga. Zarzuela en tres actos*, por Marcial del Adalid y Fernando Fulgosio [RAG, (CM-4, 4/19)].

De forma simultánea a los primeros cantares gallegos, Adalid trabajaría en otra de sus obras más célebres por su significado en el contexto del *Rexurdimento*: su zarzuela en tres actos *Pedro Madruga*[672]. Fue una obra esperada por el público del Teatro de la Zarzuela-o al menos por la crítica de la capital-, pues antes de estar concluida ya estaba siendo anunciada en prensa como estreno próximo:

> "Los aficionados a la buena música tendrán este año probablemente en el teatro de la Zarzuela una novedad que ha de halagarles. El compositor D. Marcial Adalid, cuyas obras son tan apreciadas en los círculos filarmónicos, está terminando una zarzuela en tres actos, de la cual tenemos las mejores noticias. El libro, escrito por el distinguido literato D. Fernando Fulgosio, versa sobre una tradición gallega y se titula Pedro Madruga, uno de los héroes legendarios de aquel país. En la música campean algunas de las antiguas y bellísimas melodías gallegas"[673].

[672] *Pedro Madruga. Zarzuela en tres actos*. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.131.1.

[673] «[Anuncio de la zarzuela "Pedro Madruga" de Marcial del Adalid]», *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa*, 4 de septiembre de 1873, sec. Tercera edición. Despachos telegráficos, 3.

Breve y concisa, esta telegráfica noticia no pudo haber sido más acertada en lo esencial que define la zarzuela *Pedro Madruga*: música de Marcial del Adalid, libreto de autoría de Fernando Fulgosio Carasa (ca. 1831-1873)[674] y dos elementos que la hacen especial, que son la temática gallega en torno a la figura histórica de Pedro Madruga y uso de melodías populares autóctonas como recurso compositivo. Lamentablemente, este buen presagio no se cumpliría, pues la creación de la zarzuela quedó abruptamente interrumpida cuando estaba próxima a concluirse, a causa de la inesperada muerte de su libretista ese año de 1873.

No es posible saber cuándo exactamente Adalid se embarcó en la composición de la zarzuela, pues tan solo son fragmentos sueltos los que se conservan de la obra y ninguno está datado. Lo que sí se puede afirmar con total seguridad es que en 1871 el proceso creativo para la zarzuela ya había comenzado y fue paralelo al de sus cantares gallegos, pues varias melodías empleadas en *Pedro Madruga* se encuentran en alguno de los cuadernos para canto y piano. Véase por ejemplo la "alborada popular" en Sol Mayor que figura como melodía n.º 62, que lleva por texto "Viva Don Pedro" en la zarzuela y que también sería empleada como base melódica para el cantar *A xolda*[675].

En adición, en 1871, Fulgosio habría publicado su obra *El castillo del Marqués de Mos en Sotomayor. Estudio histórico sobre el feudalismo en Galicia*[676] y quién mejor que este literato y cronista de España, experto en la historia de Pedro Madruga y del Castillo de Soutomaior, para escribir un libreto sobre el tema, máxime siendo este estudio suyo de máxima actualidad. De nuevo, dada la ausencia de correspondencia o diarios, nos priva actualmente de documentar cómo y cuándo exactamente se entabló esta relación artística entre Adalid y Fulgosio; sería muy interesante conocer esas conversaciones cruzadas entre libretista y compositor sobre las que se fue forjando la obra.

[674] Fernando Fulgosio Carasa (ca. 1831-1873) fue un cronista, historiador y literato. Fue hijo de Francisco Javier Fulgosio y Villavicencio y Ana Carasa y Pardo de Andrade, ambos oriundos de Ferrol. En 1834 fallece su madre por cólera y en 1848 su padre, Capitán General de la Provincia de Burgos, en los disturbios liberales. Una vez huérfano de ambos padres, Fernando Fulgosio se traslada a vivir a Ferrol con su abuela, Carmen Villavicencio, quine fallecería poco después, en 1850. Obtiene el bachiller en Filosofía e ingresa en el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios a partir de sus investigaciones en historia y literatura. En noviembre de 1848, la reina lo nombra Mayordomo de Semana. El 12 de septiembre de 1866 se incorpora a trabajar en la Universidad de Santiago de Compostela, encargado de catalogar la biblioteca del Marqués de la Romana. Desde el 1 de julio de 1867 trabaja en el Museo Arqueológico Nacional, en la sección de Prehistoria y Edad Antigua. Así mismo, perteneció a la Orden de San Juan de Jerusalén. Y una vez casado, tuvo 3 hijos. Colaboró con diarios y revistas como *La Época, Escenas Contemporáneas, El Museo Universal, La Ilustración Española y Americana, El Bazar, Los Niños, El Arte en España, Galicia Diplomática*, etc. Escribió crónicas de contenido histórico y geográfico de las Islas Baleares, Ávila, Tarragona, de las Islas Filipinas, Valladolid, Coruña, Pontevedra, Orense y Guipúzcoa. También escribió varias novelas: *Alfonso (recuerdos de Galicia)* (1866), *La última señora de Ínsua, novelas, leyendas y recuerdos de Galicia* (1867), *La perla de Lima (un episodio de la guerra del Pacífico), Una mata de helecho en la costa de Málaga* (1869), *El día de Santiago* (1870), *Recuerdos de viaje. Apuntes para la descripción e historia de Galicia* (1870) o *El cura de Fruime* (1872). Especialmente importante es su estudio *El castillo del Marqués de Mos Sotomayor. Estudio histórico sobre el feudalismo en Galicia* (1871), base para el libreto para la zarzuela de Marcial del Adalid *Pedro Madruga*, el cual quedó inacabado por su repentino fallecimiento en 1873. «Fulgosio, Fernando Alfonso», en *Gran Enciclopedia Gallega* (Gijón, 1974), 162.

[675] Melodías N.º 62. Sin título y sin letra. Melodía acompañada [RAG, (CM-1, 1/41)] [melodías 117 y 118 del catálogo adjunto]; N.º 62 Alborada popular [Sol Mayor] [Viva Don Pedro] [RAG, (CM-4, 4/18). "A María. Mélodies pour chant et piano, par Marcial del Adalid". Révues et corrigées, Lóngora, fébrer, 1880] [Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.11.118, melodía n.º 118]. Para más información sobre el tratamiento de temas gallegos en la zarzuela de Adalid, remitimos al Capítulo 3, epígrafe 3.2.3.

[676] Fernando Fulgosio Carasa, *El castillo del marqués de Mos en Sotomayor. Estudio histórico sobre el feudalismo en Galicia* (Madrid: Imprenta de José Noguera, 1871).

La zarzuela *Pedro Madruga* -y, como se verá, también la posterior ópera *Ynes è Bianca*- gira en torno al personaje histórico de Pedro Álvarez de Soutomaior (Pontevedra, c. 1430-Alba de Tormes, 16/10/1486), un caballero feudal gallego de la Baja Edad Media, figura principal en Gran Guerra Irmandiña (1467-1469)[677] y en la lucha sucesoria en el reino de Castilla tras la muerte de Enrique IV[678]. Aunque de origen bastardo, fue hijo de Fernán Yáñez de Soutomaior,

[677] Revuelta social que tuvo lugar en Galicia entre 1467 y 1469. Surge en el contexto político de guerra civil en Castilla y de conflicto social en Galicia, a causa del hambre, de las epidemias y de los abusos de poder por parte de la nobleza gallega sobre el pueblo. Desde abril de 1467, la Santa Hermandad de Galicia se alzó en armas con intención de lograr un nuevo orden político en nombre de Enrique IV de Castilla, para lo cual organizaron el derrocamiento de castillos y fortalezas de casas nobiliarias gallegas.

Al inicio de las revueltas irmandiñas, mientras Pedro Madruga se encontraba en Portugal, Alfonso de Lanzós (también llamado Alonso de Lanzós) -noble gallego, caballero de Betanzos, que sirvió a Fernán Pérez de Andrade y a la casa Gómez Pérez das Mariñas- se unió a Pedro Osorio y Diego de Lemos para defender conjuntamente los derechos del pueblo frente a los nobles. Así, Alfonso de Lanzós lideró las milicias populares de Betanzos y Mondoñedo, Pedro Osorio las de Santiago de Compostela, Padrón y Pontevedra y Diego de Lemos al mando de Orense. Juntos lideraron un enorme ejército popular, al paso del cual destruyeron castillos de nobles, hasta verse dueños de Portugal, Asturias y Castilla. En 1469, Pedro Madruga inició su ofensiva desde Portugal, recorriendo el trayecto de reconquista a la inversa: Tui, Pontevedra, Padrón y Santiago de Compostela. Un segundo ejército partiría desde Salamanca, liderado por el arzobispo Fonseca, Juan Pimentel, Juan Vega y otros caballeros. Un tercer ejército habría partido desde Castilla con el Conde de Lemos y Pedro Pardo de Cela, avanzando por Ponferrada hasta Monforte. Estos tres ejércitos de nobles, finalmente reunidos y liderados por Pedro Madruga, ganaron la batalla al ejército popular liderado por Alfonso de Lanzós. En su retirada, Pedro Osorio y Diego de Lemos terminaron por unirse al bando de Pedro Madruga y de los caballeros nobles, mientras que Alfonso de Lanzós se rindió ante el arzobispo de Santiago, Alfonso de Fonseca II, entregando el mando de Pontedeume, siendo arrestado y perdiendo todas sus propiedades. «Lanzós, Alfonso de», en *Gran Enciclopedia Gallega* (Gijón, 1974), 269-70.

[678] Con el fallecimiento del monarca Enrique IV de Castilla en 1474, estalla la Guerra de Sucesión Castellana (1474-1479), a disputar entre su hermana Isabel (futura Isabel I de Castilla) y su hija Juana (Juana de Castilla, de Trastámara o Juana la Beltraneja, apodada así por el rumor de ser hija bastarda de su valido, Beltrán de la Cueva). En esta situación, Pedro Madruga se posiciona del bando portugués, apoyando a Juana, y el arzobispo Fonseca se posiciona de parte de Isabel y de la futura monarquía de los Reyes Católicos. Isabel, hermana de Enrique IV, se casó a escondidas con Fernando II de Aragón y, por su parte, Juana de Castilla, hija de Enrique IV, se casó con Alfonso V de Avis, rey de Portugal. En este contexto de guerra sucesoria, Pedro Madruga influirá decisivamente en que se lleve a cabo este matrimonio entre Juana de Castilla y Alfonso V de Portugal, programará la invasión portuguesa en Castilla y será quien proclame a este matrimonio "Reyes de Portugal, Castilla y León y Galicia" en Vigo, Caldas de Reis, Pontevedra, Padrón, Baiona y Tui. Finalmente, Pedro Madruga es vencido por Fonseca y Pimentel, acabando preso entre 1477 y 1478 y apoderándose estos de Pontevedra, Redondela, Pontesampaio, Vigo y Soutomaior. En 1478, tras su libertad, Pedro madruga regresa a Galicia y recupera sus dominios y otros tantos. Finalmente, en 1479 se firma la paz entre Castilla y Portugal y los Reyes Católicos se consolidan como monarcas de Castilla y Aragón. Este acuerdo iba acompañado del perdón general para los nobles que hubiesen apoyado a la corona de Portugal; sin embargo, a efectos prácticos esto no fue así. Pedro Madruga fue reclamado por Fonseca a devolver las feligresías de su feudo y los Reyes Católicos le reclamaron la entrega de Vigo y Redondela a Santiago. Finalmente, los Reyes Católicos quienes protegieron bajo la corona a Álvaro de Soutomaior, primogénito de Pedro Madruga, lo obligaron a desposeer a su padre de su señorío, cosa que llevó a cabo: Álvaro de Soutomaior invadió el castillo de Soutomaior en 1483, traicionando a su padre (quien lo desheredó) y valiéndose así del favor y de la confianza de la corona de Castilla y Aragón.

Fulgosio Carasa, *El castillo del marqués de Mos en Sotomayor. Estudio histórico sobre el feudalismo en Galicia*; Marquesa de Ayerbe, *El Castillo del Marqués de Mos en Sotomayor. Apuntes históricos* (Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1904); Gaspar Massó García, *Pedro Madruga de Soutomayor. Caudillo feudal* (Santiago de Compostela: Editorial de los Bibliófilos Gallegos, 1975); Suso Vila-Botanes, *A casa de Soutomaior (1147-1532)*, Serie Trivium (A Coruña: Editorial Toxosoutos, 2010); Miguel García Fernández y Silvia Cernadas Martínez, «Los Soutomaior y sus documentos: un linaje ante la evidencia de la falsificación», en *Escritura y sociedad: La nobleza*, ed. Ana Suárez González (Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2017), 237-47; Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, «Fonseca o Sotomayor: la nobleza gallega ante el pleito sucesorio entre Doña Isabel y Doña Juana», *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, n.º 3 (1987): 13-26; Natalia Conde Cid, «Juana e Inés de Castro: reinas en la vida y en la muerte», en *Actas del*

Señor de Soutomaior y Fornelos, navío y terrateniente, y de Constanza de Zúñiga, emparentada con la Condesa de Santa Marta en Ribadavia, familiar del Duque de Béjar y Grande de España, y llegó a lo más alto del linaje de los Soutomaior. Fue, asimismo, Vizconde de Tuy, Mariscal de Bayona y Conde de Camiña y se le atribuye también el haber sido introductor de armas de fuego en el Reino de Galicia, lo que facilitó en parte la victoria en las revueltas irmandiñas.

Su apodo, Pedro Madruga, deriva de su rivalidad con el Conde de Ribadavia. Ambos tuvieron una disputa por el límite de sus estados. Para resolver esta cuestión acordaron salir a caballo de sus respectivos castillos al primer canto del gallo y, en el sitio en el que se encontrasen, éste sería el límite de sus respectivas haciendas. Sin embargo, Pedro Álvarez de Soutomaior tomó literalmente lo pactado, saliendo a caballo con el primer cantar del gallo, es decir a media noche, llegando a las puertas de Ribadavia al amanecer cuando el Conde nada más que comenzaba a cabalgar. Al ver el Conde de Ribadavia a Pedro Álvarez en las proximidades de su castillo tan temprano, exclamó con sorna "¡Madrugas, Pedro! ¡madrugas!"[679].

Durante el arranque de la guerra irmandiña, Pedro Madruga se refugió en Portugal, donde se ganó la amistad del monarca vecino y donde también contraería matrimonio con Teresa de Távora (con quien tendría siete hijos: Álvaro, Fernando, Cristóbal, Diego, Alfonso, Mayor y Constanza). De este modo quedó asentada su vinculación de por vida con Portugal, tanto a nivel familiar, como político. En 1469, Pedro Madruga inicia su ofensiva desde el país vecino, apoyado por la nobleza. En alianza con el arzobispo Fonseca y con Juan Pimentel y sus respectivos ejércitos de nobles, Pedro Madruga gana la batalla al ejército popular de Alfonso de Lanzós. La alianza coyuntural de Pedro Madruga con la nobleza, así como su participación estratégica y de liderazgo en la guerra irmandiña le proporcionó su ascenso social; éste culminaría en 1475, cuando el rey portugués Alfonso V les concede el título y los derechos de Conde de Camiña.

Dados los hechos, Pedro Madruga se convierte en personaje de especial significación para la Historia de Galicia y es por ello que Adalid, en el contexto del *Rexurdimento*, lo convierte en protagonista de su zarzuela y, posteriormente, también de su ópera. Y éste no será el único personaje real tomado de la Historia de Galicia, sino que la presencia de la esposa de Pedro Madruga, Teresa de Tábora, Condesa de Camiña, también figurará en ambas obras escénicas y Alfonso de Lanzós aparecerá como antagonista operístico, tan necesario en cualquier drama lírico.

Congreso Internacional «Reinas e infantas en los reinos medievales ibéricos». Contribuciones para su estudio, ed. Silvia Cernadas Martínez y Miguel García Fernández, Cursos e Congresos da Universidade de Santiago de Compostela 234 (Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 2018), 255-82; Carlos Barros Guimerans, «Lo que sabemos de los Irmandiños», *Clio & Crimen*, n.º 3 (2006): 36-48; Santiago Álvarez, «Las luchas de los irmandiños gallegos del siglo XV», *Realidad. Revista de cultura y política*, n.º 9 (1966): 16-38.

[679] Antonio Fraguas Fraguas, «O madrugar de don Pedro», Boletín del Instituto de Estudios Vigueses, n.o 2 (1996): 37-39.



Fig. 47. Vista frontal del castillo de Soutomaior (Pontevedra).



Fig. 48. Vista trasera del castillo de Soutomaior (Pontevedra)[680].

[680] Imágenes tomadas de Internet: https://www.depo.gal/es/castillo-de-soutomaior/ (fecha de última consulta, 1/05/2020). Para más información sobre el Castillo de Soutomaior, se remite a: https://www.castelodesoutomaior.com/inicio (fecha de última consulta, 1/05/2020).

Son escasos los fragmentos que actualmente se conservan de la zarzuela de Adalid y en su mayoría son partes inconexas y sin numerar[681], por lo que es difícil imaginar qué escenas faltan o qué devenires pudo haber tenido la trama completa. Sin embargo y a pesar de las dificultades, los números existentes nos permiten encuadrar *Pedro Madruga* dentro del género de la zarzuela grande[682].

[681] Tal y como se puede observar en el catálogo de la obra de Marcial del Adalid (Anexo IV.10), de *Pedro Madruga. Zarzuela en tres actos* -con entrada en catálogo adjunto n.º TM.131.1.- tan solo se conservan los siguientes números: Partitura de Piano y Voces (en llave de sol). N.º 1 Preludio y Coro de Aldeanos y Ballesteros [TM.131.1 (1.1)]; Partitura de Piano y Voces (en llave de sol). N.º 2 Romanza (Don Pedro) [TM.131.1 (1.2)]; Partitura de Piano y Voces (en llave de sol). [¿Final escena N.º 5?] [TM.131.1 (1.3)]; Partitura de Piano y Voces (en llave de sol). N.º 6 Melopea [TM.131.1 (1.4)]; Partitura de Piano y Voces (en llave de sol). N.º 7 Final. Duettino y Coro [TM.131.1 (1.5)]; Partitura de Piano y Voces (en llave de sol). [¿Viva Don Pedro?] [TM.131.1 (1.6)]; Partitura de Piano y Voces (en llave de sol). N.º 5 Escena Eufemia, Don Pedro, Garnachuelo y Coro [TM.131.1 (1.7)]; Partitura de Piano y Voces (en llave de sol). III Acto, N.º 1, Introducción y Coro [TM.131.1 (1.8)]; Partitura de Piano y Voces (en llave de sol). Plegaria a Eufemia (Acto III) [TM.131.1 (1.9)]; Partitura Orquestal. N.º 1 Preludio y Coro de aldeanos y ballesteros [TM.131.1 (2.1)]; Partitura Orquestal. N.º 6 Coro de la "Compaña" o sea de fantasma [TM.131.1 (2.2)]; Partitura Orquestal. N.º 2 Romanza (Don Pedro) [TM.131.1 (2.3)].

[682] La zarzuela se desarrolla y evoluciona a lo largo del siglo XIX en España, pudiendo establecerse la siguiente periodización y características del género:

- Zarzuelas románticas (1832-1849). Piezas breves en lengua castellana y en un solo acto de entre cinco y ocho números musicales. Generalmente con tres personajes principales, la trama se estructura en diálogos hablados y partes musicales alternas en las que se desarrollan los sentimientos de los personajes. A nivel formal, solían estar estructuradas en tres partes (presentación, generalmente con coro, en la que se presenta la trama y a los personajes; nudo, en el que se da el clímax dramático, generalmente con dúos y tríos, y desenlace, con coro e incluso *tutti* final). El lenguaje musical empleado es populista en formas y recursos, con clara influencia de la ópera cómica; hace uso de canciones andaluzas, seguidillas, boleros, tiranas, fandangos, cachuchas y polos, etc.; y los personajes generalmente estaban caracterizados musicalmente, incluso llegando a la caricatura (maniqueísmo). Son obras con coherencia dramática, que da lugar a un nuevo tipo de teatro diferente al italo-francés y que defiende los valores tradicionales de lo patriótico frente a lo extranjero.
- Zarzuelas restauradas (1849-1851). Forma en dos actos, establecida desde el estreno de *Colegiadas y soldados* y *El duende* de Rafael Hernando en 1849. Adopta las características del teatro clásico español, tratando de nacionalizar la forma del teatro lírico. Los personajes beben del teatro barroco español, haciendo defensa de valores tradicionales y manteniendo el maniqueísmo precedente al siglo XIX. A nivel musical, se abandonan las formas españolas para tender al teatro europeo francés e italiano.
- Zarzuela grande (1851-1856). Forma establecida a partir de la obra *Jugar con fuego* de Francisco A. Barbieri, caracterizada por presentar tres actos, adquiriendo dimensiones europeas, pudiendo ser equiparada a óperas, tragedias o dramas. Presenta uso de coros estratégicamente, al estilo de la ópera seria, para apertura y cierre de la gran forma y de los actos intermedios. Los números a solo se emplean para presentar a los personajes, siendo los protagonistas principales soprano y tenor, con barítono que da réplica a ambos. Los números de conjunto generalmente son dúos y tríos entre voces de distinto registro vocal. Suele haber un concertante al final del segundo acto (en cuyo caso el coro cierra la obra) o también como recurso para cerrar la zarzuela. Musicalmente habitúa a presentar una orquestación propia del primer romanticismo y no presenta un concepto de forma elaborado, pues no presenta tonalidades relacionadas entre actos. Combinación de episodios de avance de la acción (textos declamados) y episodios contemplativos (arias, romanzas, dúos y partes *cantabiles*), estructurando la obra con formas cerradas. Emplea melodías sencillas, cuadradas, fácilmente asimilables por el público, con relación música-texto silábica y las texturas voces-orquesta suelen ser de dos tipos: estilo *parlante*, en la que la orquesta tiene el papel melódico, o textura de dominio vocal con música melódica. En cuanto a las características ideológicas del género, la obra va ligado al ámbito sentimental y a las pasiones humanas y con un código de valores moralizante, defendiendo los personajes el ideario de valores pequeño-burgués.

La zarzuela grande moderna surge por la aspiración de los dramaturgos y compositores españoles de lograr un drama lírico nacional que constituyese una alternativa a la ópera italiana, invasora de la actualidad cultural de la segunda mitad del XIX (hecho que también se habría intentado mediante la búsqueda de la construcción de la ópera nacional española). Desde un punto de vista literario, la zarzuela grande parte de los géneros dramáticos del teatro posromántico (los dramaturgos eran los mismos que hacían en ese momento teatro no lírico) y, en este

Como primer rasgo característico del género de la zarzuela grande, *Pedro Madruga* está conformada en tres actos a través de los cuales se estructura la trama y la acción: el primero de presentación de personajes, el segundo como vía al clímax de la historia y el tercero de desenlace, adquiriendo así dimensiones europeas. Es segunda característica que los actos están internamente estructurados en números, en los que se combinan episodios de avance de la acción (textos declamados) y episodios contemplativos (arias, romanzas, dúos y partes *cantabiles*).

Como tercera característica a destacar, a nivel temático, es propio de la zarzuela grande la influencia de géneros dramáticos heredados del teatro posromántico[683]. Consideramos que Pedro Madruga pertenece al género de zarzuela seudohistórica, pues la acción está ambientada en un episodio histórico real perteneciente a la Historia de Galicia de la Edad Media, aunque los acontecimientos reales están falseados en favor de la acción teatral. Partiendo del personaje histórico de Pedro Álvarez de Soutomaior, Adalid y Fulgosio presentan una trama con enredos amorosos y aventureros, así como con pinceladas de comicidad. Como curiosidad, a destacar que en una de las intervenciones de Pedro Madruga se revela su dilema interno entre dos mujeres: "Eufemia, Inés de Tábora / cuál de ellas la dichosa / que haya de ser la esposa / de su constante amor". Inés de Tábora no aparece como personaje físicamente presente en los fragmentos de partitura que se conservan de la zarzuela; sin embargo, no deja de ser curiosa su mención, pues parece un guiño al personaje histórico real de Teresa de Távora, esposa de Pedro Álvarez de Soutomaior. Además, hay presencia de personajes pertenecientes a clases sociales

sentido, fue inevitable la influencia del teatro francés, pues sus traducciones abundaron desde principios de siglo en España. Frente a los elementos extranjerizantes (principalmente franceses e italianos), la zarzuela resurge en la segunda mitad de siglo como medio para buscar y resaltar la "españolidad" del teatro lírico propio. Este binomio formado por lo autóctono y lo extranjero no se materializó en la zarzuela como una confrontación, sino como un sincretismo enriquecedor de culturas. María Encina Cortizo Rodríguez, «Zarzuela. I. ESPAÑA. 2. Evolución histórica de la zarzuela en el siglo XIX», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 1145-55; Cortizo Rodríguez, «La restauración de La Zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)», 226. 229-230, 239, 250-52, 1095-1116; Cortizo Rodríguez, «La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)», 186-94; María del Pilar Espín Templado, «Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 2 (1997): 57.

683 La zarzuela grande será heredera de los géneros dramáticos del teatro posromántico. Uno de ellos -especialmente importante- será el drama histórico romántico, que da lugar a la zarzuela histórica, de trasfondo histórico, sitúa la acción en épocas históricas remotas, desde la Edad Media hasta la Edad Moderna, y a la zarzuela seudohistórica, aquella que ambienta la acción en un episodio histórico real, pero falsea los acontecimientos de la historia en favor de la acción teatral. En este sentido, la ambientación de la trama en la zarzuela grande se vuelve elemento identitario fundamental (como herencia romántica inicialmente y neorromántica después), pues se diferencia así del género chico, ambientado mayoritariamente en el Madrid actual de entonces (orientándose hacia el realismo teatral). La zarzuela cómica seudohistórica "añade a los tópicos del drama histórico romántico, en cuanto a las unidades dramáticas de espacio y tiempo, los ingredientes sentimentales y aventureros, propios del melodrama francés y español y las intrigas de galanteos cortesanos y amoríos palaciegos trasladados de las óperas cómicas y vodeviles franceses en lo referente a la acción dramática (…). En estas zarzuelas los elementos cómicos se engarzan a los dramáticos culminando en un desenlace de 'final feliz'; un grupo de ellas localiza su acción en diversas cortes y lugares de Europa, en unos casos porque se respeta la traducción original, y en otros porque se prefieren lugares lejanos que aparecen con atractivo exótico (…); otro grupo de las mismas, con el prurito de 'españolizar el argumento', trasladan la corte del segundo imperio francés a la corte española. Pero junto a este tipo de zarzuela, muy apegada a la influencia francesa, va desarrollándose otra corriente de zarzuela grande de temas originales basados en la historia española que dejan entrever el camino hacia lo 'español', 'lo castizo' trasluciendo el empeño prioritario por la nacionalización de nuestro teatro lírico por el que luchaban algunos escritores y compositores, a la cabeza de los cuales hay que citar sin duda a Barbieri, aunque siempre en esta misma línea del gusto del público por los argumentos similares a las zarzuelas adaptadas de enredos amorosos palaciegos, intrigas políticas, con mezcla de personajes nobles y populares". Espín Templado, «Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero», 62-65 y 71.

distintas: véase la intervención de aldeanos, campesinos, soldados y ballesteros, a los cuales otorga realismo mediante el uso de un lenguaje propio de su condición social y procedencia regional, dando lugar a escenas de costumbrismo romántico, que acercan al público a la realidad social española (gallega en este caso).

El argumento nos lleva a la cuarta característica de *Pedro Madruga* como zarzuela grande: desde el punto de vista ideológico el argumento y la acción van ligadas al ámbito sentimental y de las pasiones humanas y con una defensa subyacente del ideario de valores pequeñoburgués.

Como quinto rasgo característico gira en torno a los números a solo, que tienen el cometido de presentar a los personajes protagonistas de la obra, siendo generalmente tres y vocalmente diferenciados y caracterizados: generalmente, un personaje femenino en registro de soprano, uno masculino en tesitura de tenor y un barítono, personaje bufo que da la réplica a los anteriores y aporta comicidad a la obra. En la zarzuela de Adalid, hay un personaje femenino que lleva por nombre Eufemia, en registro de soprano, y en torno a quien gira la trama amorosa de la obra y también un personaje bufo, Garnachuelo. Sin embargo, el personaje masculino protagonista, Don Pedro, está escrito en tesitura de barítono, quizá como vestigio heredado de las zarzuelas románticas y restauradas. Tanto Pedro como Eufemia tendrán números a solo: una romanza de Pedro en la que vuelve a su lugar de infancia y recuerda a su amada y una plegaria de Eufemia.

Es sexta característica que, en los números de conjunto, como es propio en la zarzuela grande, la presencia de dúos y tríos de personajes vocales son de distinto registro. En este sentido, se conserva de Pedro Madruga un duettino con coro protagonizado por Pedro y Eufemia en el que se profesan su amor y un trío entre los anteriores y Garnachuelo, también con coro.

Como séptica característica, musicalmente *Pedro Madruga* presenta una orquestación sencilla, así como las melodías empleadas también lo son, fácilmente recordables por el público. Aprovecha el autor este recurso para orquestar el devenir melódico fluctuando entre instrumentos, jugando así con el color orquestal, a veces buscando incluso el color local mediante la instrumentación elegida. Y estas melodías sencillas, en ocasiones, son de origen popular.

Y como octava y último rasgo característico, en lo que atañe al uso del coro, Adalid hace uso característico de estos que, al igual que en la ópera seria, se empleaban en la zarzuela grande para la apertura y cierre de la gran forma, así como de los actos intermedios. Se conservan actualmente la sección "n.º 1 Preludio y coro de aldeanos y ballesteros", acompañado de la salida del señor del castillo de Soutomaior a contemplar la fiesta de la aldea y "n.º 7 Final. Duettino y coro" muestra a Pedro rezando por su amada Eufemia, quien se le aparece al poco (no se aclara si viva o en espíritu), posiblemente ambos pertenecientes al primer acto de la zarzuela. También se conserva el "n.º 5 Escena Eufemia, Don Pedro, Garnachuelo y Coro", una escena protagonizada por los tres personajes, en la que el coro expone las penas de amor de aquella y comentan los hechos. Otro de los números corales es en el que se aclama "¡Viva Don Pedro!", posiblemente perteneciente al segundo acto. Y al tercer acto pertenecen las secciones "n.º 1, Introducción y Coro" y "n.º 6 Coro de la "Compaña" o sea de fantasma", que anuncia la muerte de una mujer: "Noble hermosura / casta mujer / paz, amor plácido / la sepultura / te ha de ofrecer"; esa no ha de ser otra que Eufemia, pues por ella llora Pedro Madruga: "Pero dónde está mi Eufemia. Murió".

Todo lo anteriormente expuesto permite afirmar que *Pedro Madruga* es una zarzuela grande seudohistórica, lo cual sitúa a Marcial del Adalid dentro de las tendencias compositivas

en auge en el panorama nacional en la década de los setenta y en el contexto de la definición de una ópera nacional identitaria. Y en adición, frente al contexto español de la zarzuela, donde primaba el uso de formas musicales tradicionales como seguidillas, fandangos, tonadillas o canciones andaluzas, resulta innovador por parte de Marcial del Adalid no solo el uso costumbrista de la lengua gallega, sino el uso de melodías tradicionales autóctonas de origen folclórico, tales como la alborada. Son elementos gallegos de *Pedro Madruga* el idioma y las melodías populares, pero también la temática histórica gallega, la ambientación en Galicia y los elementos de la cultura popular local implícitos (como, por ejemplo, "la Compaña"). La reunión de elementos que giran en torno a lo gallego, es lo que hace singular y pionera esta zarzuela en relación con la Historia de la Música Gallega, siendo posiblemente la primera zarzuela gallega compuesta (aunque recordemos que quedó inconclusa y sin estrenar)[684].

1.13. *YNES È BIANCA* (CA. 1878), ¿PRIMERA ÓPERA GALLEGA DE LA HISTORIA?

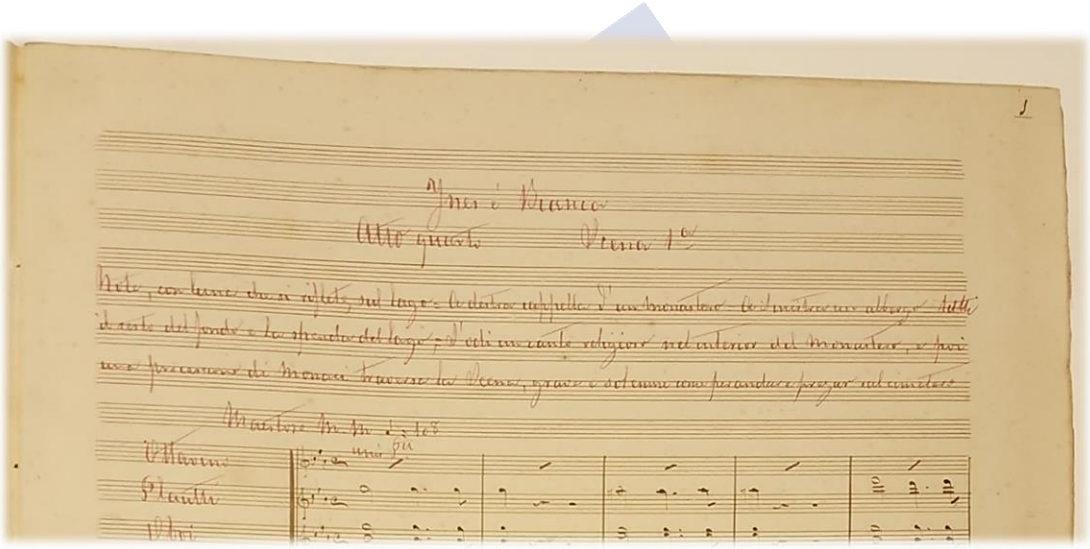


Fig. 49. Fragmento de la partitura de *Ynes è Bianca*. Escena 1ª, Acto IV [RAG, (CM-3, 3/8)].

Son varios los cronistas (entre ellos Rodríguez Mourelo, Pardo Bazán y Pedrell) que cuentan que, en los años siguientes al fallecimiento de Fulgosio, Adalid trabajaría en su zarzuela para transformarla en ópera, como así se le habría aconsejado desde la capital por expertos del circuito escénico[685]. Para ello contaría con un nuevo libretista, Achille de Lauzières (Nápoles, 1818-París, 1894)[686], famoso entre otros logros por su adaptación del libreto de *Don Carlo* de

[684] Remitimos al Capítulo 3, epígrafe 3.2.3., para más información sobre *Pedro Madruga* como zarzuela grande ubicada en el contexto español decimonónico de búsqueda de la identidad nacional y como zarzuela gallega con sentido socio-identitario.

[685] A destacar: Rodríguez Mourelo, «Marcial del Adalid. Apuntes críticos y biográficos», 3; Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 4; Pedrell Sabaté, «Adalid y Gurrea (Marcial del)», 14.

[686] Achille de Lauzières (Nápoles, 1818-París, 1894), autor de libretos para Giuseppe Winter, Gaetano Braga, Teódulo Mabellini, Luigi Gordigiani, Friedrich von Flotow, Felipe Pedrell, Paolo Serrano, etc. Tradujo al italiano *Don Carlo* de Giuseppe Verdi, *Dinorah* de Giacomo Meyerbeer, *Faust* y *La Reine de Saba* de Charles Gounod, *Martha* de Friedrich von Flotow, etc. Crítico musical en el periódico *Patrie*, colaborador de *Art musical*, corresponsal de *Gazzete musicale di Milano.* Alexander Weatherson, «Un exilé lyrique: Achille de Lauzières», s. f., http://alexander.weatherson.info/index.php. (fecha de última consulta: 17/08/2019).

Giuseppe Verdi a su versión italiana. Sin embargo, una vez realizada esta conversión de *Pedro Madruga. Zarzuela en tres actos* en *Ynes è Bianca. Drama lirico in quattro atti col un prologo*[687], Adalid volvería a someter al juicio de los mismos su nueva obra, a quienes tampoco

[687] *Ynes è Bianca. Drama lirico in quattro atti col un prologo*. Obra en catálogo adjunto con n.º TM.132.1. De ella se conserva: Partitura de Piano y Voces. Preludio [TM.132.1 (1.1)]; Partitura de Piano y Voces. Prologo. Scena 1ª. Ynes, contadine [TM.132.1 (1.2)]; Partitura orquestal. Preludio [TM.132.1 (2.1)]; Partitura orquestal. Acto I (escenas 1 a 5) [TM.132.1 (2.2)]; Partitura orquestal. Acto I (escenas 8 y 9) [TM.132.1 (2.3)]; Partitura orquestal. Acto II [TM.132.1 (2.4)]; Partitura orquestal. Acto III [TM.132.1 (2.5)]; Partitura orquestal. Acto IV (escenas 1 a 5) [TM.132.1 (2.6)]. La partitura original se encuentra actualmente incompleta.

En la catalogación realizada, nos hemos decantado por el uso del título original de la obra, en base a un criterio de literalidad, tal y como Marcial del Adalid lo dejó escrito en sus partituras originales: *Ynes è Bianca*. Dado que la obra está ambientada en un episodio medieval de la Historia de Galicia, no nos sorprende que una de las protagonistas femeninas tenga el nombre de "Ynes", como así aparece escrito el nombre de Inés en multitud de documentación medieval; véase, por ejemplo, la *Tragedia Famosa de Doña Ynes de Castro, Reyna de Portugal, compuesta por el Licenciado Mexía de la Cerda*, presente en la edición de 1612 de la *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros auctores con sus loas y entremeses*. Asimismo, en las partituras conservadas de los cuatro actos, así como en una carta que Marcial del Adalid envía a su editor y amigo Canuto Berea -carta reproducida a lo largo del texto del presente epígrafe- el autor referencia su ópera como *Ynes è Bianca*, título en italiano que creemos que podría ser traducido como "Inés es Blanca". Quizá mediante él el autor avanza al espectador la clave de la trama: las dos protagonistas femeninas, Ynes y Bianca, son hermanas gemelas y, en cierto modo, es por ello que Pedro acaba enamorado de Bianca, por ver en ésta a su difunta y predecesora amada Ynes.

A pesar del título presente en los manuscritos, ya desde su nacimiento y a lo largo del último casi siglo y medio, la ópera de Marcial del Adalid ha sido referenciada con distintas variantes: por ejemplo, en 1882, Pardo Bazán la menciona en prensa como "Inese é Bianca" (ya cambiando la escritura de Ynes por Inese) y, en 1897, Felipe Pedrell la titula como "Inés e Bianca" (castellanizando el nombre de Ynes y convirtiendo el verbo ser conjugado "è" en conjunción "e") en su famoso *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música…* Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 4; Pedrell Sabaté, «Adalid y Gurrea (Marcial del)», 14.

Desde entonces, *Ynes è Bianca* ha llegado a nuestros días siendo conocida como *Inés e Bianca*, llenando no solo páginas de prensa histórica, sino textos de la más actual Musicología Española.

En esta línea, en el año 2005, la obra fue sometida a estudio, reconstrucción y edición crítica por un equipo de trabajo liderado por Margarita Soto Viso y Juan Durán, con la colaboración de Paloma Alonso en calidad de revisora del texto en italiano, Miguel Anxo Fernán-Vello como revisor del libreto y Florian Vlashi como revisor de la sección de cuerda de la orquestación. La obra fue editada entonces como *Inés e Bianca* y, tal y como explica Paloma Alonso en el estudio introductorio realizado por el equipo, para ellos la elección de "Inés" en lugar de "Ynes" se justifica en la relación de la acentuación entre música y texto: "Algunos de estos nombres, como Alfonso y Diego, en aquella época habían sido adoptados en Italia sin variantes, pero concretamente el nombre de la protagonista, Inés, había sido adoptado con una pronunciación equivocada que posteriormente se estabilizó: /'Ines/, pronunciado con la "I" tónica. Marcial del Adalid no había acentuado dicho nombre en la partitura y esto nos llevó a cuestionarnos si realmente estábamos ante la versión italiana o ante la española, pues si estábamos ante la versión española la tilde era necesaria. Recurrimos a la música y analizando la partitura pudimos identificar que la vocal tónica era la "e", es decir, que Marcial del Adalid había utilizado la versión española. En qué versión estaba pensando Lauzières, es un interrogante que queda sin resolver"; Paloma Alonso Alberti, «Música y palabra», en *A ópera «Inés e Bianca» de Marcial del Adalid: Programa, Escritos, Libreto e Tradución. I Xornadas de Divulgación do Patrimonio Musical Galego na Universidade da Coruña*, de Julián Jesús Pérez Fernández, Cursos-Congresos, nº 106 (A Coruña: Vicerreitoría de Cultura e Comunicación. Aula de Música. Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, 2009), 224.

La partitura fue editada en sus versiones para orquesta y reducción para canto y piano, por el IGAEM en 2007 y es la única edición que existe de la ópera de Marcial del Adalid hasta la fecha. La publicación de la partitura no es una edición literal, sino que se trata de una reconstrucción, en la que el compositor Juan Durán aporta de creación propia los fragmentos hoy no conservados de la obra, emulando el estilo original del autor. Los fragmentos reconstruidos son el final de las escenas 5ª del acto I, la escena 6ª completa y el comienzo de la escena 7ª de dicho acto; y las escenas 4ª y 5ª del acto IV, final de la obra. En estos fragmentos, tanto música como libreto son aportación contemporánea, completamente nuevos e "imaginados", cuya similitud con la idea original del autor no es comprobable por ausencia de los manuscritos de dichas partes. Tanto los criterios de transcripción y edición crítica de las partes conservadas, como los criterios que sustentan las partes reconstruidas, se detallan en: Marcial

agradó esta vez, hecho que generó en él un gran descontento. Felipe Pedrell relató así este desencuentro:

> "El primitivo plan de su ópera fue una zarzuela, escrita por Fernando Fulgosio, con asunto gallego: llamábase *Pedro Madruga*. Muerto Fulgosio de repente antes de terminada la música, las personas a cuyo previo juicio se sometió la obra, encontraron el libreto irrepresentable y la música demasiado elevada para zarzuela, aconsejando al autor hiciese una ópera. Como por entonces, en el Teatro Real de Madrid no se cantaba en español, Adalid se fue a París y encargó el libreto a Mr. Achille de Lauzières, el cual reformó la primitiva idea a su manera y le puso por título *Inés e Bianca*. Terminada la ópera volvió a ser sometida a la opinión de las mismas personas que habían visto la zarzuela y el juico que formaron, o más bien, la actitud en que se pusieron, ofendió al autor y lastimó al amigo de tal manera que se propuso no volver a Madrid, ni publicar música en España…"[688].

del Adalid y Achille de Lauzières, *Inés e Bianca: Drama lírico en 4 actos*, ed. Margarita Soto Viso y Juan Durán Alonso, trad. Miguel Anxo Fernán Vello y Paloma Alonso (A Coruña: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais / S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2005), XXV-XXXVI; Marcial del Adalid y Achille de Lauzières, *Inés e Bianca: Drama lírico en 4 actos. Redución para canto e piano*, ed. Margarita Soto Viso y Juan Durán Alonso, trad. Paloma Alonso y Miguel Anxo Fernán Vello (A Coruña: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais / S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2005), XXV-XXXVI.

Dos años después, el 10 de enero de 2007, fue presentada en concierto en el Paraninfo de la Universidad de La Coruña, en el que se interpretaron algunos fragmentos destacados de la ópera; Julián Jesús Pérez Fernández, *A ópera «Inés e Bianca» de Marcial del Adalid: Programa, Escritos, Libreto e Tradución. I Xornadas de Divulgación do Patrimonio Musical Galego na Universidade da Coruña*, Cursos-Congresos, nº 106 (A Coruña: Vicerreitoría de Cultura e Comunicación. Aula de Música. Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, 2009), 9, 193-94 y 214-15.

[688] Pedrell Sabaté, «Adalid y Gurrea (Marcial del)», 14. Si lo que afirma Pedrell es cierto, cabe plantearse qué amigos de Adalid se movieron en el círculo madrileño en la década de los setenta y próximos a los circuitos de ópera y zarzuela a los que podría haber mostrado sus obras escénicas. Incluso se podría acotar el abanico de años de 1873, fecha del fallecimiento de Fulgosio, a 1879, año en que Adalid intenta llevar su drama lírico en la escena operística parisina.

En estos años, el Teatro Real de Madrid llevaría a cabo las Temporadas 21º a 29º (de 1870-71 a 1878-79) bajo la gestión empresarial de Teodoro Robles. Serían años marcados por la dirección coral de Leandro Ruiz y del esplendor del tenor Tamberlick, además de otros solistas italianos y españoles de renombre internacional. La dirección de orquesta correría a cargo de Daniel Skoczdopole en exclusiva hasta la temporada de 1873-74, con alternancia con Mariano Vázquez en la temporada de 1874-75; las temporadas de 1875-76 y 1876-77 ambos alternarían la dirección también con Oudrid. El 11 de marzo de 1877 fallece Skoczdopole y el al día siguiente Oudrid, quedando la dirección a cargo exclusivo de Vázquez por un tiempo. La temporada siguiente, 1877-78, se incorporan a la dirección de Vázquez, Joaquín Espín y Colbrand (hijo de Joaquín Espín y Guillén) y Carlo Scalisi; y la de 1878-79, última de la gestión de Robles, dirigen la orquesta Vázquez y Emilio Usiglio. Serán años de estrenos de *L'ebrea, Los Hugonotes, Semiramide, Lucrecia Borgia, Aida, El Barbero de Sevilla, Rienzi, Fra Diavolo, Mignon, La estrella del Norte, La Favorita, L'Africana, Le donne curiose, Fausto, Don Giovanni*, etc. Y entre una mayoría de repertorio italiano y un comienzo en la incursión de wagnerianismo, se fueron estrenando esporádicamente algunas óperas de autores españoles y, casi excepcionalmente, algunas con libreto en castellano, como Marina de Arrieta (la primera puesta en escena), *Las naves de Cortés, La hija de Jefté* y *Roger de Flor* de Chapí o *Ledia* de Zubiaurre, entre otras. Son años de debate en plena ebullición entre la zarzuela y la ópera en busca de un género lírico nacional identitario. Años de reivindicación de una mejora de consideración y amparo social de la música como profesión, con la creación de la sección de música en la Real Académica de Bellas Artes de San Fernando en 1873, la solicitud de un teatro para la ópera española por parte de esta sección en 1876, o la creación de la Asociación de la Ópera Nacional en 1877, entre otras muchas medidas. Y en estas instituciones, comisiones y grupos de debate de eruditos se encontraron compositores amigos de Adalid desde hacía incluso veinte años: Barbieri, Vázquez y Arrieta, etc. Volviendo a las palabras de Pedrell, nos planteamos como hipótesis (que lamentablemente no hemos podido constatar) si podría ser alguno de los anteriores -incluso Vázquez en calidad de director de orquesta del Teatro Real- quien aconsejase a Adalid la conversión de la zarzuela Pedro

Nada sabemos sobre quiénes fueron esas personas a las que Adalid mostró su zarzuela primero y su ópera años después. Pero, vista la imposibilidad de estrenar su ópera en España y animado por otros tantos que sí valoraban su creación dramática, Adalid hizo un nuevo intento de poner *Ynes è Bianca* en escena hacia 1878, esta vez en París, aunque lamentablemente el destino volvería a poner las circunstancias en su contra. Así lo recuerda Rodríguez Mourelo:

> "En estos últimos tiempos parece que el artista había despertado un poco, preparándose a la lucha y a la conquista del puesto que merece. Adalid emprendiera una obra de empeño; su inspiración y su fantasía dejaran el estrecho campo en que se movieran hasta entonces y abrazando horizontes más anchos y buscando espacios más dilatados, el músico, en virtud de un esfuerzo de ciencia y voluntad, había compuesto una ópera, procurando llevar a la Ópera nacional la valiosa ofrenda de su superior talento.
> Para cuantos conocen la obra de Adalid, para cuantos tuvieron la fortuna de oír algo de su ópera, ésta fue una verdadera revelación, porque no es ya un ensayo realizado con más o menos fortuna, no es una obra que se desarrolla conforme a moldes y procedimientos ya trillados y conocidos de todo el mundo; es, por el contrario, una creación original, inspirada, atrevida, que sobrepuja a lo que son de ordinario todos los ensayos de ópera española, y que tiene sus aspiraciones y su pensamiento original y propio.
> Más esta ópera nació con cierta desgracia.
> Las enhorabuenas recibidas por sus primeras composiciones introdujeron a Adalid a traer su obra a Madrid; aquí encontró los obstáculos con que suele tropezar quien, con recta conciencia, somete a minuciosos exámenes una obra seria, importante y pensada. Para otro cualquiera esto hubiera sido un disgusto, pero no un impedimento; para Adalid, para el hombre sin amor propio y de modestia extrema, fue el golpe de gracia.
> Mil testimonios recibidos después de personas probas e inteligentes, si no borraron el disgusto causado por la primera decepción, decidieron a Adalid a llevar su obra a París, en la seguridad de que se cantaría en el teatro Italiano. También aquí tuvo mala suerte el artista. Algunos días antes de su llegada a París se había disuelto la compañía de aquel teatro y durante su permanencia en la capital de Francia pudo asistir a la demolición de la Salle Ventadour.
> Esta última contrariedad arruinó todas sus esperanzas y mató todas sus ilusiones. Adalid mira con cierta desconfianza, desde entonces, su ópera, y no gusta que le hablen de ella; así es que, por ahora al menos, quedará relegada al olvido en el fondo de algún cajón de su mesa de trabajo, hasta que otra mano, que no sea la suya, dé a conocer una obra que coloca a su autor entre los primeros compositores de su tiempo"[689].

Madruga en ópera, para finalmente no dar el visto bueno, juicio que, como decía Pedrell, tanto "ofendió al autor y lastimó al amigo".

Una interpretación alternativa de estas palabras de Pedrell fue planteada con anterioridad por Margarita Soto Viso, quien sitúa la composición de la zarzuela *Pedro Madruga* con posterioridad a 1865. La autora plantea que este desencuentro que tuvo Adalid pudo haber sido con Bonifacio Eslava, Antonio Romero y Emilio Arrieta en 1869, año en que estos convocaron un concurso de ópera y del cual salieron vencedores dos alumnos de Hilarión Eslava. Soto Viso, «La "Sérénade pour instruments à cordes" de Marcial del Adalid», 258-59.

[689] Rodríguez Mourelo, «Marcial del Adalid. Apuntes críticos y biográficos», 3.

Emilia Pardo Bazán también relatará este intento parisino de llevar a escena *Ynes è Bianca* en la crónica biográfica póstuma que escribe de Adalid:

"Cuando la ópera estuvo terminada, Adalid trató de que fuese puesta en escena, y pensó en París, centro de Europa, donde la magia de las decoraciones y los trajes se asocia tan felizmente a la de la armonía. Las gestiones practicadas con el fin de que *Inese é Bianca* se ejecutase en el Teatro Italiano, iban logrando éxito; el empresario,

La *Salle Ventadour*[690] fue un antiguo teatro parisino lujoso y confortable para la élite de la ciudad, ubicado en su día en la Rue Neue-Ventadour (hoy Rue Méhul). Fue construido entre 1826 y 1829 por los arquitectos Jean-Jacques-Marie Huvé y Louis de Guerchy y con el propósito inicial de albergar la *Opéra Comique* de París. Se inauguró el 20 de abril de 1829, con capacidad para 1106 espectadores, llegando incluso a tener capacidad para 1295 hacia 1841. El empresario Léon Escudier (1821-1881)[691] dirigiría la *Salle Ventadour* con el *Théâtre Italien* desde abril de 1876 y hasta el 21 de junio de 1878, momento en que quebró económicamente y cesó su actividad.

monsieur Seudier [León Escudier], favorablemente informado por los inteligentes, estaba dispuesto a oír la partitura, y el que sabe algo de empresarios y de obras teatrales no ignora que conseguir ser oído, es para un autor novel poner una pica en Flandes.

Bajo tan buenos auspicios, tomó el compositor camino de Francia; pero mientras él se detenía en Biarritz por recreo, la crisis que atravesaba la empresa del teatro Italiano se resolvió en quiebra (…). No cabía en el temperamento de Adalid luchar con los obstáculos (…). El libreto de Inese é Bianca estaba en italiano: Adalid tomó por pretexto inconveniente de tan poca monta para no dar paso alguno a fin de representarla en otros teatros de Francia, pero nada intentó en Italia tampoco y archivó la partitura". Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 4.

[690] Paul-Auguste Durcis fue su primer director; tras la primera quiebra del teatro en junio de 1830, Jean-François Boursault fundó en el edificio el teatro "Molière". En septiembre de 1832 la ópera cómica se trasladaría al *Théâtre des Nouvetés*. Entre los años 1834 y 1841, el edificio sería ocupado como teatro renacentista por iniciativa de Alejandro Dumas y Victor Hugo para representar dramas románticos. Sería el 2 de octubre de 1841 la fecha en la que la compañía italiana regresaría al edificio, para desarrollar allí su actividad por los próximos treinta años. En julio de 1871, a consecuencia de la guerra franco-prusiana, la sala cierra de nuevo sus puertas, hasta el 9 de marzo de 1872 y posteriormente, a 11 de enero de 1873 cae en banca rota. Entre el 19 de enero y el 30 de diciembre de 1874, la sala acogería a la ópera de París, mientras la compañía esperaba la reapertura de su nueva sala, tras el incendio de *Le Peletier* del 28 de octubre de 1873. Desde finales de 1874, la sala viviría un nuevo periodo de ocupaciones esporádicas, hasta que en abril de 1876 el empresario Léon Escudier tomó la dirección de la *Salle Ventadour*. Lamentablemente, la compañía quebró el 21 de junio de 1878, teniendo que cerrar sus puertas. Poco después la *Salle Ventadour* fue demolida y el edificio se ocupó por oficinas y en 1892 pasó a ser propiedad del Banco de Francia. Annegret Fauser y Mark Everist, eds., *Music, Theater and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 394-95; Michael Forsyth, *Buildings for Music. The Architect, tye Musician and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 165-66; Snowman, *La ópera: una historia social*, 190-91..

[691] Léon Escudier (1821-1881) fue un periodista francés, crítico y editor musical. Fundador de *La France musicale* y una editorial musical en 1837, junto a Marie Escudier, su hermano y Jules Maurel. Entre 1850 y 1858 trabaja para *Le Pays y Journal de l'Empire*. En 1860 funda la revista musical *L'Art.* Fue uno de los principales editores de la obra de Verdi. Entre 1876 y 1878 dirigió la *Salle Ventadour* del *Théâtre Italien* de París. Así mismo, fue autor en colaboración con su hermano de *Études biographiques sur les chanteurs contemporains* (1840), *Dictionnaire de musique* (1844), *Vie et aventures des cantatrices célèbres* (1856), y su autobiografía, *Mes souvenirs* (1870). Richard Macnutt, «Escudier, Léon», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 6 (Londres: McMillan Press LTD, 1980), 245-46.



Fig. 50. Salle Ventadour[692].

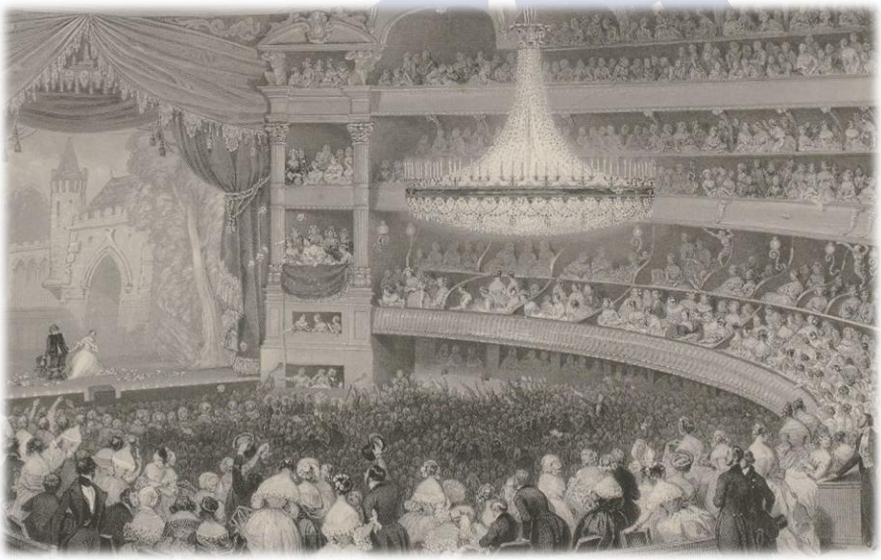


Fig. 51. Litografía del interior del Théâtre Italien (Salle Ventadour) de París[693].

Sería precisamente en este periodo de 1876-78 que Adalid trató de llevar a la escena parisina su *Ynes è Bianca* (recordemos, con libreto de Lauzières), nada más y nada menos que en uno de los principales teatros de la ciudad y de la mano del empresario más famoso a nivel internacional por estrenar óperas de Verdi, Escudier. Sin duda, los medios puestos por Adalid fueron los mejores. Lamentablemente las circunstancias no acompañaron, una vez más, al maestro gallego. En el verano de 1878 quebraba la compañía y demolían el teatro para

[692] Imagen tomada de Internet: http://www.hberlioz.com/Paris/Ventadour2.html (fecha de última consulta, 1/05/2020). A su vez tomada de la obra *Paris and its Environs* de Arthur Pougin (Londres, 1831).

[693] Imagen tomada de Internet: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520183j/f188.item (fecha de última consulta, 1/05/2020). "Ovación a un actor", perteneciente a la obra *Un hiver à Paris* de M. Joules Janin (1804-1874) y publicada por Aubert & Compagnie, el 1 de julio de 1842.

convertirlo en oficinas, desvaneciéndose al mismo tiempo la posibilidad de representar la ópera de Adalid.

A comienzos de 1879, hallándose todavía Marcial del Adalid residiendo temporalmente en París en compañía de su familia, éste escribe una carta a su editor y amigo Canuto Berea en la que manifiesta su pesar por lo sucedido y su convencimiento en renunciar a un tercer intento de estreno de la ópera, que hubiera podido ser en Italia:

> "Paris Enero 2 1879
> 6 Rue Mornier [¿?]
> Muy Sr. mío y amigo: he recibido hoy un "Ave María" manuscrita que mi primo Pepe Vildosola rogó a usted [¿me?] dirigiese y por ello doy a usted gracias. Le suplico al mismo tiempo que vea de dirigirme a ésta la música suya [¿?] en las [¿últimas?] páginas.
> Aquí me tiene Vd. con mi mujer y mi hija, dispuestas por de pronto a pasar todo el invierno.
> Desgraciadamente el principal asunto que aquí me trajo y que era poner en escena mi ópera de "Ynes è Bianca" lo creo "manqué" por la sencillísima razón de que aquí no hay este año Teatro Italiano, ni tal vez la habrá nunca, pues el gusto pervertido (musicalmente hablando) de esta sociedad va por otro lado.
> Es o no otra para que la mayoría diga que la música del porvenir es insoportable, pero lo cierto es que se va imponiendo y que lo mismo [¿que en esto y en todo?], una minoría turbulenta se hace imponer a una mayoría sensata.
> El Polyeucte de Gounod no gusto ni mucho menos, poco mal que bien se va sosteniendo en los [¿ánimos?] "La Reina Bertha", que se dio hace 4 o 5 días, fue casi silbada y más tendrá que retirarse del repertorio a pesar de los gustos hechos.
> Así y todo el Teatro de la Grand Opera es un buen negocio para un empresario, pero es porque está solo. Si tuviera enfrente su teatro de Ópera Italiana bien montado como el de Sn. Petersburgo, Londres o Madrid, no sería tan satisfactorio el resultado.
> Yo había pensado marchar a Italia y poner allí mi obra, lo cual me hubiera [¿sido relativamente?] fácil, pero estoy cansado de movimiento y por esto [¿?] renuncio a ello.
> Mi pequeña hermosa y Fanny [¿…?]. Deseo a usted y familia salud y feliz nuevo año queda [¿?] de usted afectísimo,
> M. del Adalid"[694].

Igual que la zarzuela, la ópera *Ynes è Bianca* está ambientada en las proximidades del Castillo de Soutomaior, en el contexto de las revueltas irmandiñas gallegas y con el personaje histórico de Pedro Madruga como protagonista masculino. Sin embargo, el argumento central de ópera se torna dramático, como bien narra Pardo Bazán:

> "Si hubiese llegado a representarse y a tener éxito en París, la ópera de Adalid pondría de moda por algunos días en la veleidosa capital, los trajes y puntos de vista de las provincias gallegas, porque la escena pasa en Galicia, en las cercanías del castillo de Mos, y el argumento es un episodio de la guerra de las Hermandades. Pedro, hijo bastardo del señor de Sotomayor, se crió en una aldea, donde conoció a la villana Inés; pero llamado a recoger la herencia paterna, dejó el campo por el torreón feudal. Una tarde vuelve Pedro cazando al rústico asilo en que mora Inés, y ambos amantes renuevan sus promesas, y Pedro jura a la doncella que será suyo en la vida y en la muerte.
> Interrumpe el dúo de amor un mensajero noticiando a Pedro que su encarnizado enemigo Alfonso de Lanzós, a quien tenía prisionero en su torre, se ha fugado, y la

[694] Carta de Marcial del Adalid a Canuto Berea, a 2 de enero de 1879 desde París [FCB-BDPC, (Caja 30)].

> cacería se convierte en llamamiento a las armas. Aflige a Inés el inesperado contratiempo, y el villano Diego, su padre adoptivo, la consuela revelándole que puede aspirar a ser esposa del Señor de Sotomayor, puesto que ella es hija de la condesa de Camiña, que huyendo de su país en tiempo de sedición se guarneció bajo su humilde techo, donde murió después de dar a luz dos gemelas, de las cuales Diego entregó una a su padre el conde de Camiña, pero quedándose con la otra que es la misma Inés. Oído el relato, Inés quiere ver a Pedro al frente de sus tropas, y para ello se sube a un carcomido puente, que rompe con su peso, dejándola caer al abismo, a presencia de su desesperado amante. El tiempo pasa, y Pedro conoce a Blanca, condesa de Camiña y le piden matrimonio atraído por la semejanza que encuentra entre ella y la muerta Inés; y cuando tras varios lances –que dan ocasión al autor de la música para crear los concertantes y los coros elogiados por Mr. Laugieres [Lauzières]- Pedro y Blanca, desposados ya, llegan viajando al lugar en que ocurrió la catástrofe del puente, la sombra de Inés se aparece para recordar al perjuro su promesa de pertenecerle en vida y muerte y llevárselo consigo al mundo de los espíritus; instante en que aparece Blanca y viendo que pierde a su esposo, va a maldecir a la sombra de Inés, y Diego la declara que es su hermana. Hay en este drama fantástico reminiscencias de *Zampa*; pero la originalidad consiste en que los papeles de Inés y Blanca ha de desempeñarlos una misma actriz" [695].

Como en toda buena ópera seria, *Ynes è Bianca* presenta un triángulo amoroso, en este caso entre dos mujeres y un hombre, y una trama de acción y enfrentamiento directo entre el protagonista masculino y su antagonista. Así, la ópera gira en torno a los siguientes personajes:

- Ynes (soprano): protagonista femenina de la ópera. Una campesina enamorada de Pedro, hija adoptiva de Diego, que ignora su origen noble y la existencia de su hermana gemela. Personaje ficticio.
- Bianca di Camiña (soprano y personaje interpretado por la misma cantante que Ynes): actual Condesa de Camiña, hermana gemela de Ynes pero que también ignora la existencia de ésta y, a su vez, enamorada de Pedro. Este personaje, en calidad de Condesa de Camiña, creemos que alude al personaje histórico real de Teresa de Távora, esposa de Pedro Álvarez de Soutomaior, y convertida en Condesa de Camiña al ser nombrado su cónyuge conde en 1475 por orden de Alfonso V, rey de Portugal[696].
- Pedro Madruga (tenor): protagonista masculino de la ópera. Enamorado de Ynes y, tras la muerte de ésta, entabla relación con su hermana gemela, Bianca, que le recuerda enormemente a la anterior. El personaje operístico hace honor al personaje histórico real de Pedro Álvarez de Soutomaior.
- Diego (barítono). Padre adoptivo de Ynes, tras haberse quedado con ella el día del parto de la anterior Condesa de Camiña y único conocedor de su origen noble y de la existencia de su hermana Bianca.

[695] Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 4.

[696] En un estudio anterior se afirma que el personaje de Bianca alude a un personaje histórico real: Blanca de Camiña, de quien no tenemos constancia y a quien no se menciona en las partituras manuscritas conservadas de la ópera. Julián Jesús Pérez Fernández, «La ópera Inés e Bianca de Marcial del Adalid: historia, ficción y música», en *A ópera «Inés e Bianca» de Marcial del Adalid: Programa, Escritos, Libreto e Tradución. I Xornadas de Divulgación do Patrimonio Musical Galego na Universidade da Coruña*, de Julián Jesús Pérez Fernández, Cursos-Congresos, nº 106 (A Coruña: Vicerreitoría de Cultura e Comunicación. Aula de Música. Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, 2009), 194.

- Alfonso di Lanzos (barítono): antagonista de Pedro y enemigo declarado de Soutomaior. Basado en el personaje histórico real de Alfonso de Lanzós (también conocido como Alonso de Lazós)[697].
- Fernando (tenor) y Miguel (bajo): personajes secundarios que representan lugartenientes de Soutomaior (ambos personajes ficticios).

Como se puede observar, los personajes de Diego y Alfonso, así como los dos personajes secundarios Fernando y Miguel, no existían en la zarzuela *Pedro Madruga*. Y del mismo modo, en la ópera no existe el personaje bufo Garnachuelo, tan característico del repertorio zarzuelero.

Cabe señalar también que musicalmente todos los personajes de la ópera presentan roles distintos y están musicalmente diferenciados. El personaje de Pedro es una voz de tenor que requiere de agudos timbrados, incluso llegando a ser un papel de tenor *lirico-spinto* en algunos momentos por los agudos potentes. Alfonso es un barítono lírico de agudos claros, como los personajes heroicos verdianos. El personaje de Diego aporta el contrapunto en vocal, con voz de bajo gruesa y redonda, noble, dramática y de buen *legato*. Y los roles de Ynes y Bianca, interpretados por la misma soprano para dar mayor credibilidad a la obra, tal y como indicaba Pardo Bazán, están musicalmente muy diferenciados: Ynes es soprano lírica de agudos ágiles y ligeros y Bianca es soprano lírica pero de cuerpo en el centro de la voz y con graves sonoros[698].

La trama fue inicialmente estructurada en un prólogo y tres actos que terminaron por organizarse en cuatro actos en la versión final que se conserva. Dado que el libreto no se conserva, tan solo tenemos constancia del texto literario a través de las páginas incompletas de partitura de la ópera. En función de estos fragmentos, la acción se distribuye así del siguiente modo[699]:

---

[697] En estudios anteriores se ha afirmado que los personajes Alfonso de Lanzós y Pedro Álvarez de Soutomaior no tenían vinculación real, por lo que el libreto de Achille de Lauzières se considera menos realista y respetuoso históricamente que el de Fernando Fulgosio: "es evidente que Lauzières era mucho más diestro en este oficio [de libretista] que Fulgosio. Por el contrario, a Fulgosio, más respetuoso con la historia, no se le ocurre introducir un personaje histórico como Alfonso de Lanzós que nada tuvo que ver con el verdadero Pedro Madruga". Margarita Soto Viso, «Antecedentes de Inés e Bianca: Pedro Madruga», en *A ópera «Inés e Bianca» de Marcial del Adalid: Programa, Escritos, Libreto e Tradución. I Xornadas de Divulgación do Patrimonio Musical Galego na Universidade da Coruña*, de Julián Jesús Pérez Fernández, Cursos-Congresos, nº 106 (A Coruña: Vicerreitoría de Cultura e Comunicación. Aula de Música. Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, 2009), 213.

En contrapartida, diversos estudios históricos afirman lo contrario, estableciendo a Alfonso de Lanzós y Pedro Álvarez de Soutomaior como enemigos y líderes de bandos rivales en el contexto de la Segunda Revuelta Irmandiña. Barros Guimerans, «Lo que sabemos de los Irmandiños», 36-48; Álvarez, «Las luchas de los irmandiños gallegos del siglo XV», 30-33; Vila-Botanes, *A casa de Soutomaior (1147-1532)*, 147; Massó García, *Pedro Madruga de Soutomayor. Caudillo feudal*, 34 y 145-46.

[698] Pérez Fernández, «La ópera Inés e Bianca de Marcial del Adalid: historia, ficción y música», 207-8.

[699] Margarita Soto Viso, «La ópera "Inés e Bianca", de Marcial del Adalid», en *España en la música de occidente. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, «Año Europeo de la Música»*, de José López Calo, Emilio Casares Rodicio, y Ismael Fernández de la Cuesta, vol. nº 2 (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987), 251-60; Soto Viso, 251-60; Margarita Soto Viso, «Inés e Bianca [estudio introductorio a la edición crítica]», en *Inés e Bianca: Drama lírico en 4 actos*, de Marcial del Adalid y Achille de Lauzières, ed. Margarita Soto Viso y Juan Durán Alonso, trad. Miguel Anxo Fernán Vello y Paloma Alonso (A Coruña: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais / S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2005), XV-LVII; Margarita Soto Viso, «Inés e Bianca [estudio introductorio a la edición crítica]», en *Inés e Bianca: Drama lírico en 4 actos. Redución para canto e piano*, de Marcial del Adalid y Achille de Lauzières, ed. Margarita Soto Viso y Juan Durán Alonso, trad. Paloma Alonso y Miguel Anxo Fernán Vello (A Coruña: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais / S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2005), XV-LVII.

El preludio de apertura nos introduce a los protagonistas de esta historia de amor mediante dos secciones claramente diferenciadas, de temas musicalmente distintos y contrastantes en timbre, tempo y compás. El primer tema, asociado a Pedro Madruga, es de compás ternario y en tempo tranquilo, con las trompas evocando una cacería. El segundo tema, asociado a Ynes, en compás binario y tempo ligero, es de carácter popular de alborada y con dos variaciones, interpretado por un oboe (que emula la gaita) y continuado por un fagot.

En el acto I se presenta el conflicto amoroso entre Ynes y Pedro y el conflicto entre amor y linaje presente en la trama, incluyendo la declaración de amor eterno de este último a la anterior. Este dúo de amor es interrumpido por un mensajero que avisa de la fuga de su preso, Alfonso de Lanzós. A continuación, se produce la revelación de Diego a Ynes de su origen noble. Musicalmente esto se traduce en tres intervenciones solistas de los tres personajes principales respectivamente; a mayores habrá intervenciones de coros de personajes populares y también de personajes secundarios.

En el acto II se completa el triángulo amoroso con la introducción de Bianca y desarrollan el drama amoroso entre los tres protagonistas en cuatro escenas. En forma de recitativo y aria Bianca expresa su estado de tristeza por su amor no correspondido de Pedro (ella está enamorada de Pedro, pero éste tan solo la admira, pero no ama). A continuación, Bianca recibe la noticia de la llegada de Pedro, tornando su actitud de la pena a la alegría mediante un vals. Cuando se produce el encuentro entre Pedro y Bianca, éste reconoce a Ynes en su rostro, creyendo por un momento que el destino le habría devuelto a su amada al más puro estilo de los dúos verdianos; su júbilo se muestra en forma de concertante con un coro que comenta la situación. La última escena expone la voluntad de Pedro de perseguir a Alfonso y la voluntad de Bianca de ir con su amado, para lo cual camufla su identidad disfrazándose de campesina, recordándole aún más a Ynes.

El acto III se abre con un coro múltiple de campesinas, vendedoras, mozas y soldados, al modo policoral, que se encuentra justo donde se va a producir el encuentro entre Pedro y Alfonso. Entre las intervenciones corales destaca el de las campesinas que hacen nuevamente sonar un cantar adalidiano: *Canta o galo, ven o día*. Esta primera escena concluye con los cuatro grupos corales conjuntamente acompañados de un *tutti* orquestal. La segunda escena del acto comienza con el tema de las vendedoras, seguido de la aparición de Bianca disfrazada de campesina, acompañada de Miguel y Diego. Los presentes, al ver a Bianca disfrazada de campesina, la confunden con Ynes y es entonces cuando Diego revela la fatídica y reciente muerte de su hija. La tercera escena es protagonizada por Alfonso, quien permanecía oculto observando en su tienda; ante la presencia de Bianca, trata de alardear para conquistarla. Ante esto, el coro comenta la acción y Bianca pide a Miguel que vaya en busca de Pedro. Cuando Bianca y Alfonso se quedan solos, éste trata de conquistarla desprestigiando a Pedro; Bianca lo rechaza fingiendo ser de origen humilde (pues todavía sigue vestida de campesina), justificando que no puede aspirar a esa vida de riqueza que le ofrece. Alfonso no se da por vencido e invita a Bianca a beber con él mientras pronuncia un brindis. Los soldados de Pedro interrumpen a Alfonso y éste, sintiéndose traicionado por Bianca, intenta huir mientras Bianca le recrimina con cierta sorna que no puede abandonar antes las manos enemigas a la persona a quien supuestamente decía amar. Alfonso no puede escapar, viéndose enfrentado directamente con Pedro. En este momento todos abandonan la escena, excepto Bianca, quien entona una plegaria rogando la protección de Pedro en forma de recitativo y aria (de nuevo el tema es el ya presentado en el aria de presentación de Bianca y nuevamente coincide con un alalá presente en los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*). El acto concluye con Alfonso muerto a manos de Pedro y éste, vencedor del enfrentamiento, será coreado por sus soldados, que exclaman

"Vittoria!" seguido de una marcha militar. Las consecuencias positivas del enfrentamiento son expuestas seguidamente por los coros y personajes: se acaban las luchas de poder entre Alfonso y Pedro y éste es libre de casarse con Bianca. Paralelamente a los coros de soldados, Bianca da gracias al cielo porque su amado parece haber olvidado a Ynes y, en contrapartida, Diego clama al cielo justamente por lo contrario, pues Pedro parece haber olvidado a su hija fallecida a pesar de haber realizado una promesa de amor eterno.

El acto IV plantea un nuevo escenario, completamente diferente, de nocturnidad, con la luna reflejada en el lago, y una capilla de un monasterio y un hospedaje próximos. Entra en escena un coro de monjes que entonan un canto acompañado de órgano y una campana sonando (instrumento generalmente asociado a la muerte), pidiendo al Señor el perdón y descanso en la hora suprema, seguido del canto al temor a Dios; se nos presagia así el final trágico de la ópera. A continuación, entran en escena Bianca, Pedro y todo su séquito, entrando todos en el hospedaje, a excepción de la pareja. La segunda escena será entonces protagonizada de nuevo por un dúo lírico entre Pedro y Bianca, donde éste alaba su belleza y ella agradece a Dios el amor eterno que Pedro le ha jurado. Por un momento la música se torna de alegre a oscura, mostrando el dilema interno que sufrirá de Pedro cuando recuerde plenamente el juramento de amor eterno que había hecho anteriormente a Ynes; moralmente no podía prometerse a Bianca si ya lo había hecho previamente con la anterior. Finalizado el dúo, ambos entran en el hospedaje y sale Diego, abatido. En una arietta en modo mayor y habiendo sonado las campanas de nuevo, Diego entona una oración por los fallecidos que, indirectamente, se refiere a su hija Ynes. A su fin, sale el padre de escena y entra Pedro, mientras suena el tema que acompañó a su juramento de amor eterno a Ynes, *in vita e in norte*. Comienza así una nueva escena en la que, ahora sí, se expone abiertamente el drama interno de Pedro por la fallecida Ynes: "*ella riposa e io no*". Por un momento, Pedro recuerda ese juramento (que musicalmente es recordado con el tema de la cavatina entonada por él en el primer acto, "*In questa valle*") y, creyéndose delirando, cree ver delante a Ynes, clamando que la muerte le llegue si le es infiel. En este momento se da paso a la escena final, en la que aparece Ynes emergiendo de las aguas del lago vestida de blanco, cual fantasma, y se dirige lentamente hacia su amado. Mientras la orquesta reitera el tema identificativo de su personaje, presente en el preludio que abre la ópera y en la sexta escena del primer acto. Trastornado y ajeno a la realidad, pero avanza hacia Ynes, sumergiéndose lentamente en el lago. Entra Diego en escena, quien presencia lo dicho y se alegra de que sus plegarias hayan sido escuchadas el juramento de amor eterno a su hija se vaya a cumplir. Mediante esta unión de amor en la muerte se resuelve el conflicto de amor-linaje planteado al comienzo de la obra y presentado como epicentro del drama lírico. De nuevo entran en escena los monjes, de nuevo cantando el segundo tema entonado por ellos al comienzo del acto. Es entonces cuando Bianca sale del hospedaje y es informada por Diego de lo sucedido, mientras presencia cómo su amado se dirige al lago. Bianca, llena de rabia, afirma que maldecirá a Ynes mientras viva, ante lo cual Diego le confiesa que es su hermana gemela. Mientras la orquesta suena en tono de do menor, Bianca cae desolada y llora desconsoladamente a Diego, mientras Pedro se sumerge lentamente en el lago y se reúne definitivamente con Ynes.

Tal y como se puede observar, son varias las similitudes existentes entre la ópera *Ynes è Bianca* y la zarzuela *Pedro Madruga*. Para comenzar, ambas obras giran en torno al protagonista indiscutible de Pedro Madruga, alrededor del cual se desarrolla un drama amoroso entre dos mujeres; en la zarzuela solo hay constancia de la presencia de Eufemia, aunque se menciona la existencia de Inés de Tábora y en la ópera hablamos de Ynes (que no debe confundirse con la anterior) y Bianca. Del mismo modo, en ambas obras escénicas hay una romanza de Pedro sobre su amor. También en la zarzuela hay un lamento de Pedro llorando y

rezando por su amada Eufemia, quien se le aparece también (no se especifica si viva o muerta), que tiene su paralelismo en la aparición de Ynes a Pedro cuando éste llora su ausencia y recuerda su juramento de amor eterno. Y la "Plegaria de Eufemia" corresponde a la "Preghiera" de Bianca en la sexta escena del tercer acto de la ópera. Del mismo modo, así como en la ópera el coro de monjes presagia la muerte en el último acto, en la zarzuela también hay un "Coro de la Compaña, o sea, de fantasmas" en el que se anuncia la muerte de una mujer: "Noble hermosura / casta mujer / paz, amor plácido / la sepultura / te ha de ofrecer". Así mismo, en la zarzuela muere Eufemia y ésta el llorada por Pedro, quien dice "Pero dónde está mi Eufemia. Murió"; esta escena es equiparable al fallecimiento de Ynes, quien también es llorada por Pedro. El "coro de aldeanos y ballesteros" de la zarzuela es paralela a la apertura policoral del tercer acto de la ópera. La salida del castillo del señor de Soutomaior contemplando la escena de fiesta del pueblo también tiene su analogía en Alfonso observando los cantos y danzas de campesinas y soldados. La escena de la zarzuela protagonizada por Eufemia, Garnachuelo y el coro recuerda a la segunda escena del primer acto de la ópera, en la que Bianca expone sus penas de amor mientras son comentadas por el coro[700].

Dicho lo anterior, es evidente que existe un paralelismo y coincidencias temáticas entre *Pedro Madruga* e *Ynes è Bianca*. Y, en la misma línea, los trabajos de Margarita Soto Viso ponen de manifiesto que también las dos obras escénicas presentan coincidencias con algunos de los temas de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* y con otros materiales melódicos de otras de sus obras en su ópera. El tema musical de la cavatina de Ynes con texto "Una stella in ciel gemmato…" (Acto I, escena 1ª) coincide con el tema del cantar *A Compaña*. El coro que entona "Tute il canto quante siamo…" (Acto I, escena 1ª) presenta cierta familiaridad con la *mélodie* francesa *Chanson pastorales* y con el cantar *A ruada*. El *allegro* que entonan las trompas (Acto I, escena 2ª) es el tema popular del cantar *Na fiada*, también presente en el cancionero de Inzenga como canto n.º XVI. También se reutiliza el tema musical del cantar *Queixas* (Acto I, escena 4ª) y el tema de Alfonso (Acto I, escena 5ª) es el mismo que el de la canción *Las estrellas*. El *Tempo di marcia* de la escena siguiente (Acto I, escena 6ª) es el motivo que Adalid emplea en el segundo tema del primer movimiento de la *Sonata para violín y piano, Op. 17*. La melodía del *Molto moderato più tosto andante* (Acto II, escena 1ª) es la de la *mélodie* francesa *Chant d'amour*. El tema del *Andante ma non troppo* (Acto II, escena 3ª) está basado en la *mélodie Sur des roses sous la neige*. En la misma línea, el *Allegro agitato* (Acto II, escena 4ª) está basado en la canción *La lisonjera* y el *Andante molto assai* se inspira en *Mignone* y *La virtud*, que a su vez coinciden con el *Andante. Arietta* de la *Sonatina para piano a cuatro manos, Op. 1*. Ya en el siguiente acto, el *Allegro ma non troppo* (Acto III, escena 1ª), coincide con el cantar *A xolda* y el *Più Allegro* usa el tema popular del cantar *Canta o calo, ven o día*. Al comienzo de la sexta escena de este acto, las palabras de Bianca (Acto III, escena 6ª) están acompañadas por el *A la la* de los cantares gallegos, presente a su vez en la *Marcha triunfal Galicia* y que posteriormente usaría Montes para su *Negra Sombra*. Nada más comenzar la escena siguiente, los metales hacen sonar la segunda marcha de las tres que componen la obra *Irurac Bat* y al llegar al *maestroso un tanto vivo* acompañan las palabras de Pedro la melodía de la primera de marcha de la obra anterior (Acto III, escena 7ª). Con la apertura del último acto y la presencia del coro de Monjes, Adalid reutiliza en el *Andante ma non troppo* el tema del *Tantum ergo*, quinto motete de *6 Motetes a cuatro voces con acompañamiento de órgano o piano* y primer motete de los *3 Motetes a voces solas o con acompañamiento de órgano* (Acto IV, escena 1ª)[701].

[700] Soto Viso, «Antecedentes de Inés e Bianca: Pedro Madruga», 210-13.
[701] Soto Viso, «Inés e Bianca [estudio introductorio a la edición crítica]», 2005, XXIV-XXV y XXXVI-LVII.

En esta misma línea, también Julián Pérez Fernández establece ciertos paralelismos entre la ópera de Adalid y algunas de las más grandes óperas y obras literarias del Romanticismo. Véase, por ejemplo, el brindis de Alfonso en honor a Bianca, que podría recordar al de Iago en *Otello*. La similitud de detalles con *Il Trovatore* es múltiple. En la ópera verdiana los personajes de Manrico y el Conde Luna con hermanos y ambos desconocen tal condición y, además, los dos están enamorados de la misma mujer de clase alta; la ópera de Adalid presenta una situación análoga pero inversa: Ynes y Bianca son hermanas gemelas, hecho que desconocen, y ambas están enamoradas del mismo hombre, Pedro, amor también condicionado por la nobleza de éste. A este respecto, en la ópera de Verdi es Azucena quien confiesa al Conde su parentesco con Manrico y en la de Adalid una situación se produce entre Diego, quien informa a Bianca de su parentesco con Ynes. Además, en esta ópera gallega hay un coro de monjes en el último acto que, en cierto modo, podría creerse un guiño al miserere de *Il Trovatore*. Y también la anagnórisis de Azucena al final de esta ópera verdiana recuerda al de Ynes en la de Adalid[702].

Por otra parte, como buena ópera romántica, todo protagonista tiene su antagonista con una manifiesta enemistad: así como Manrico es al Conde el *Il Trovatore* o Enrico a Edgardo en *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, Alfonso es a Pedro en *Ynes è Bianca*. A colación de *Lucia de Lammermoor*, en ésta los personajes de Lucia y Edgardo se prometen invocando al cielo ("A' miei voti amore invoco, a' miei voti invoco un ciel") y en la separación de ambos, Edgardo repite su juramento ("Rammentati! Ne stringe il ciel!"); de forma análoga, Ynes y Pedro también se prometen invocando al cielo (dice Pedro: "Il mio giuro è scritto in ciel!"). También en *Lucia di Lammermoor* y en *La Sonnambula* de Bellini aparecen las protagonistas femeninas vestidas de blanco y así sucede también en la aparición de Ynes al final del último acto, como si de un fantasma se tratase[703].

Otro elemento es la presencia de una historia contada por el protagonista a un coro de personajes populares en el que se recoge el marco de ficción de la obra, como sucede entre Ynes y el coro de campesinas, equivalente al de Andina de la ópera donizettiana *L'Elisir d'amore*, leyendo a sus trabajadores la historia de Tristán e Isolda y la poción mágica. A destacar también que, como buen drama amoroso romántico, *Ynes è Bianca* recuerda en su desenlace al *Don Juan* de Zorilla, donde su protagonista es sustraído del mundo de los vivos por Inés, pues la muerte es la vía que posibilita su amor y éste, a su vez su salvación; lo mismo sucede con Pedro, que es llamado por su amada Ynes al mundo de los espíritus y éste, en un episodio de enajenación, se reúne con ella. Y citando otro gran clásico, también en *La promesa* de Bécquer el Conde de Gómara se presenta como personaje atormentado tras la muerte de su amada Margarita, a la que había hecho una promesa de amor eterno y que no le permite descansar tranquilo hasta casarse con la difunta; en esta línea, Pedro ya muestra cierto tormento cuando promete amor eterno a Bianca, pues ahí comienza el recuerdo de la promesa de amor terno, "in vita e in morte", que habría realizado anteriormente a su amada y difunta Ynes y no descansa tranquilo hasta que, como en estado de locura, se dirige al lago para reunirse con ella, aparecida cual fantasma del reino de los muertos (recordemos también que la locura es característica de protagonistas en las óperas Fausto, Der Freischütz, Lohengrin, Tanhaüser, Undine, Benvenuto Cellini, Rienzi, Guillermo Tell o Il profeta, entre otras)[704].

[702] Pérez Fernández, «La ópera Inés e Bianca de Marcial del Adalid: historia, ficción y música», 196; Adalid y Lauzières, *Inés e Bianca: Drama lírico en 4 actos. Redución para canto e piano*, XIX-XX.

[703] Pérez Fernández, «La ópera Inés e Bianca de Marcial del Adalid: historia, ficción y música», 196; Soto Viso, «Inés e Bianca [estudio introductorio a la edición crítica]», 2005, XIX-XX.

[704] Pérez Fernández, «La ópera Inés e Bianca de Marcial del Adalid: historia, ficción y música», 196; Soto Viso, «Inés e Bianca [estudio introductorio a la edición crítica]», 2005, XIX-XX.

Precisamente al hilo de lo anterior, cabe identificar en *Ynes è Bianca* algunos de los característicos *topoi* románticos de óperas europeas (de las que también bebe la ópera española): la ambientación histórica en el propio pasado nacional (en este caso en las revueltas irmandiñas); el tormento e incluso enajenación de los protagonistas (delirio de Pedro ante la aparición de Ynes); la exaltación del catolicismo (presente con la presencia de monjes, Acto IV); la trama amorosa (entre Pedro, Ynes y Bianca) y el clásico juramento de amor eterno (Acto I, escena 6ª); el problema de la conciliación amor-linaje (que se da en la imposibilidad de compromiso matrimonial entre Pedro e Ynes por el origen supuestamente villano de ésta; Acto I, escena 3ª); la conflictividad entre familias nobles (presente entre Pedro Madruga y Alfonso de Lanzós; Acto I, escena 5ª); el debate interno entre el amor a una dama y el honor y defensa de la patria (que protagoniza Pedro; Acto I, escena 7ª); la concentración del drama en la propia figura protagónica; los exotismos paisajísticos (que en este caso se enfocan a la Galicia rural); la presencia de nocturnidad en momentos dramáticos (como sucede en el Acto IV); y el destino fatal de la protagonista (como lo fue el de Ynes en su muerte en un accidente). Musicalmente, también son características propias de la ópera romántica las presentes en *Ynes è Bianca*: tradicional estructuración en actos, escenas e, internamente, solos, dúos y coros. También son características las ambientaciones sonoras: como por ejemplo el entorno palaciego recreado mediante arpas para emular los aposentos de Bianca, los guerreros y cazadores recreados con vientos metales; el momento lúgubre que alude a la muerte mediante órgano y el toque de campana; la elección de un instrumento como identificativo de un personaje, como en este caso el corno inglés para Ynes y Bianca o el clarinete bajo para Pedro.

A pesar de ser una obra sobre libreto italiano (recordemos que el modelo ideal era con libreto en castellano y por libretista español), consideramos que *Ynes è Bianca* también presenta elementos definitorios de la ópera española. En este sentido, uno de los primeros puntos de consenso en el debate sobre las características que definían la ópera española, fue el fundamento histórico como base para la trama: se estipula el drama histórico-romántico como base para el tema operístico, de tal forma que la Historia nacional está subyacente y es elemento de construcción de identidad[705]. En base a este principio, fueron muchas las óperas con tema histórico compuestas en el siglo XIX en España: *Bianca di Mauleon, La conquista di Granata, Gli amanti di Teruel, Gonzalo di Cordoba, Pietro il Crudele, Guzmán il Buono, Blanca di Lara, Alfonso il Casto, L'assedio di Tarifa, Ernando di Erill, Isabella la Vattolica…* En esta misma línea creativa, Adalid construye su ópera *Ynes è Bianca* sobre un episodio medieval de la Historia de Galicia y, por extensión, de España: las revueltas irmandiñas, Por tanto, la característica fundamental de *Ynes è Bianca* que la encuadra dentro del movimiento de ópera española es su libreto, basado en un drama histórico-romántico nacional.

Como elemento español también, cabe realizar una matización en torno a la coletilla que acompaña el título de la ópera: *Drama lirico in quattro atti col un prologo*. El término "drama lírico" aparece con mucha frecuencia en las obras líricas españolas decimonónicas, especialmente de la segunda mitad de siglo. La voz *drame lyrique* escrita por Bartlet en el *New Grove's Dictionary of Music* presenta dos acepciones para el término, atribuibles a periodos históricos distintos: "a finales del siglo XVIII, *drame lyrique* es una ópera próxima al drama declamado contemporáneo de clara sensibilidad roussoniana, como *Le déseteur* (1789) de Monsigny; y a finales del siglo XIX y principios del XX; se refiere a óperas francesas influidas por los ideales estéticos de Wagner, como *Werther* (1892) de Massenet o *Déjanire* (1911) de

[705] Emilio Casares Rodicio, *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación*, vol. II. Desde la Regencia de María Cristina hasta la Restauración alfonsina (1833-1874) (Madrid: ICCMU, 2019), 314.

Saint-Saëns"[706]. Sin embargo, el término *drame lyrique* en el *Dizionario Enciclopedico della Musica e del Musicisti* aparece como empleado en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX y definido como "un género operístico francés derivado de la fusión de elementos de *grand-opéra* y *opéra-comique*, que, más que una tipología particular de melodrama, responde a un clima cultural y estético que se encuentra en la ópera francesa de Gounod a Debussy y Fauré, y que ha influido notablemente en el melodrama italiano coetáneo"[707]. Recientes investigaciones establecen que el término "drama lírico" en España "hace referencia, por un lado, a la aparición de la ópera o a sus principales reformas, y por otro, a ópera española, además de referirse a un repertorio heterogéneo que, como veremos, aparece vinculado a libretistas y compositores concretos, y que intenta ser 'moderno' respecto a la zarzuela grande coetánea a la que, en ocasiones, sustituye en cartelera. Además, en parte, se corresponde cronológicamente con el drama lírico francés contemporáneo y manifiesta realidades diversas, respondiendo, en este sentido, más que a una tipología particular de melodrama, a los anhelos estéticos de la España de la segunda mitad del siglo XIX, que camina en busca de la ópera española"[708].

La hemeroteca histórica nacional deja testimonio del uso heterogéneo y ambivalente que en España se hizo del término "drama lírico" a lo largo de la centuria para referirse a cierto repertorio extranjero: así sirve tanto para los *dramme per musica* de Monteverdi en el siglo XVII, como para la ópera reformada de Gluck, óperas belcantistas de autores como Rossini y Bellini, óperas de Verdi y Meyerbeer, se emplea también para designar los *drame lyrique* franceses de Gounod y Thomas, la ópera alemana de Weber y Wagner, y también para la ópera verista italiana de fin de siglo de Puccini y Leoncavallo. Y dentro del ámbito Español, "drama lírico" se empleaba en prensa para referirse a la tan ansiada ópera española y a zarzuelas de autores como Zapata y Marqués. En definitiva, "drama lírico" se volvía en España término polisémico para denominar obras líricas consideradas "modernas" que presentan elementos reformistas y renovadores del repertorio con respecto a otras contemporáneas[709]. En base a esta

[706] Ramón Sobrino Sánchez, «Ni ópera ni zarzuela: drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración», en *Teatro lírico español: ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, ed. Pilar Espín Templado, Pilar Vega Martínez, y Manuel Lagos (Madrid: UNED, 2017), 84.

[707] Sobrino Sánchez, 84-85.

[708] Sobrino Sánchez, 85.

[709] Sobrino Sánchez, 85-86.

Son trece los títulos de obras compuestas entre 1842 y 1861 de dramas líricos en dos o tres actos, en castellano o en italiano y con la denominación del género en el libreto, en la partitura o en ambos: *El trovador*, con música de Francisco Porcell y libreto de Andrés Porcell (1842), *Irza* (1845) de Gómez Laherrán, *Padilla o El asedio de Medina* (1845) de Espín y Guillén, *Ildegonda* (1845) de Arrieta, *El diablo predicador* (1846) de Basili, *Melusina* (1848) de Sariols, *Hernán Cortés* (1848) de Ovejero, *La Conquista di Granata* (1850) de Arrieta, *La hermana de Pelayo* (1853) de Solera, *Maravilla* (1853) de Cievra, El delirio (1855) de Cepeda, *Don Rodrigo* (1859) con libreto de Antonio Arnao (no se llegó a poner en música) y *Genaro el gondolero* (1861) de Rovira.

Durante la Restauración (1871-1879), la prensa especializada denomina "drama lírico" a una fórmula compositiva intermedia de obra lírica semejante a una zarzuela con estructura y estilo operístico. En este periodo son varios los dramas líricos estrenados en Madrid: *Una venganza* (1871) de Fernández Grajal (ópera), *La esclava de su honra* (1872) de Parera, *La hija de Jefté* (1875) de Chapí, *El Mesías* (1876), sin musicar y con libreto de Haro y Luque, *Blancas y azules* (1876) de Fernández Caballero, Oudrid y Casares, *La muerte de Garcilaso* (1877) de Espinosa de los Monteros, *Ledia* (1877) de Zubiaurre, *Inés e Bianca* [Ynes è Bianca] (1878) de Marcial del Adalid, *Roger de Flor* (1878) de Chapí, *El anillo de hierro* (1878) de Marqués, *Camöens* (1879) de Marqués, *¡Tierra!* (1879) de Llanos, *El Conde de Azlor* (1879) de González y Bahamonde, *Corona contra corona* (1879) de Bretón, *El cepillo de las ánimas* (1879) y *El Corpus de sangre* (1879) de Fernández Caballero y *La serpiente de los mare*s (1879) de Rubio.

En la década de 1880, el término "drama lírico" tiende a emplearse como sustituto de ópera, siguiendo las tendencias europeas en las que se denominan como tal, obras de Meyerbeer, Wagner, Saint-Saëns, Thomas, Verdi o Boito, entre otros autores. Son dramas líricos de este periodo: *La mejor venganza* (1880) de Rubio y Espino, *La*

idea, el título *Ynes è Bianca. Drama lirico in quattro atti col un prologo* cobra un matiz especial: cabe interpretar que Adalid nos indica así que su obra no es una ópera más, sino una teñida de modernidad, por su actualidad con el estilo italiano europeo, por su españolidad en su concepto de ópera nacional sobre historia patria y por su galleguidad, diferenciadora a través de la música popular elegida y del costumbrismo que caracteriza a sus personajes de cualquier otra región española.

Y como último punto a resaltar, *Ynes è Bianca* presenta elementos que nos permiten hablar de "ópera gallega" y que son los que otorgan la mayor innovación a la obra de Adalid en relación con la Historia de la Música Gallega. En primer lugar, el ya mencionado tema histórico en el que se sustenta la trama -las revueltas irmandiñas- es antes que nada, Historia de Galicia y memoria histórica local. En segundo lugar, la ambientación de la ópera es gallega, tierra de Mos, en torno al Castillo de Soutomaior. En tercer lugar, los personajes de la trama, además de ser algunos un guiño a personajes históricos reales, aparecen caracterizados de forma costumbrista con la cultura local (véanse, por ejemplo, los coros de campesinas). Y en cuarto lugar y, a mi parecer, lo más importante, el uso de melodías populares tradicionales es un guiño al folklore musical autóctono y a la sonoridad de Galicia[710].

Como se ha dicho, por razones que se desconocen, parece que la ópera fue rechazada en el Teatro Real (recordemos las citadas palabras de Pedrell). Sin embargo, su aportación a la búsqueda de una ópera nacional fue apreciada por más de un cronista de renombre, que de ella hizo mención en prensa; es el caso de Arana, Martínez de Velasco o el Marqués de Figueroa, entre otros[711]. Por su parte, Pardo Bazán recogía en su crónica las palabras que el propio libretista, Achille de Lauzières, habría publicado en el periódico francés *La Patrie*, en la que situaba *Ynes è Bianca* a la altura de las más grandes óperas internacionales del momento:

> "Del mérito de la cual no me es dado hablar, no conociendo, como no conozco, un solo compás de su música; pero hable por mi quien sabe y puede hacerlo, el ilustre autor del libreto, crítico musical que por espacio de quince años juzgó en *La Patrie* cuantas obras vieron la luz de las candilejas en la escena parisiense, Mr. Achille Laugieres [Lauzières].
> Son sus frases textuales. La ópera de Adalid es realmente digna de ponerse en escena y de afrontar el juicio público. La música es elegante, original y de efecto: nunca ofrece una vulgaridad, ni una reminiscencia; todo es del autor, y todo se ajusta al sentimiento expresado por la letra. Cada escena y cada trozo tienen el color y carácter que les corresponde; y hay cierto concertante en el segundo acto, que es un arranque

abadía del Rosario (1880) de Llanos, *Florinda* (1880) de Marqués, *Los amores de un príncipe* (1881) de Bretón, *Mitrídates* (1882) de Serrano, *El alcaide de Toledo* (1882) de Marqués, *La tempestad* (1882) de Chapí, *Juan de Padilla* (1882) de Espino Iglesias, *Esther* (1882) con libreto de Valdivia y Ruiz-Bejarano (sin musicar), *El grito de guerra* (1883) con libreto de Calixto Navarro (sin musicar), *La cruz de fuego* (1883) de Marqués, *San Franco de Sena* (1883) de Arrieta, *El reloj de Lucerna* (1884) de Marqués, *La flor de lis* (1884) de Chapí, *El Príncipe de Viana* (1885) de Fernández Grajal, *Un regalo de boda* (1885) de Marqués, *Blanca de Saldaña* (1887) de Brull, *La llama errante* (1888) de Marqués, *La campana milagrosa* (1888) de Marqués y *Los amantes de Teruel* (1889) de Bretón. Sobrino Sánchez, 87-105.

[710] Igual que hicimos anteriormente en alusión a *Pedro Madruga* y su vinculación al género "zarzuela gallega", nuevamente remitimos al Capítulo 3, epígrafe 3.2.3., donde se argumenta que *Ynes è Bianca* cobra especial significación al haber sido compuesta en el contexto español decimonónico de búsqueda de la identidad nacional y que se constituye como "ópera gallega" con sentido socio-identitario.

[711] Arana Pérez, «Necrología. Marcial de Torres Adalid [Marcial del Adalid]», 2; Martínez de Velasco, «Don Marcial del Adalid. Maestro compositor», 3; «[Noticia del fallecimiento de Marcial del Adalid]», *La Ilustración Gallega y Asturiana. Revista decenal ilustrada*, 8 de noviembre de 1881, sec. Miscelánea, 14; «Marcial del Adalid», 19 de junio de 1899, s. p.; «Marcial del Adalid», 20 de marzo de 1904, 2; Marqués de Figueroa, «Música popular en Galicia», *La lectura. Revista de ciencias y de artes*, septiembre de 1906, 317.

> de inspiración (*une oraie trouvaille*). Los *soli* son melódicos; los coros, excelentes; sobre todo, los tres que se asocian al comenzar el acto tercero. El dúo final de la aparición es dramático grado; y en suma, la partitura supera a muchas que han sido ejecutadas con aplauso"[712].

Así mismo, las también citadas palabras de Rodríguez Mourelo, destacaban la aportación de Adalid a la ópera nacional con su creación. Y en este sentido, especial mención merece también la valoración que Víctor María Vázquez hacía, que fue recogido por Pedrell en su diccionario:

> "Competentísimos maestros que la han examinado declaran que, por la originalidad de esta ópera, por el pensamiento, por el estilo y otras altas cualidades que en ella se advierten, es una obra importante y digna de llamar la atención de los filarmónicos. Si nuestra débil voz lograse la fortuna de alcanzar algún eco en la prensa y repercutiese en los centros musicales de España, en estos días en que precisamente se suman todas las fuerzas a conseguir la realización del proyecto de la ópera española: si el tan inmerecidamente olvidado *spartito* de Marcial del Adalid atrajese la atención de los mismos que están empeñados en llevar a término tan noble idea, a buen seguro que para el arte nacional se recabaría un día de gloria legítima y para la infortunada Galicia un instante de consuelo en sus eternos dolores"[713].

Visto lo anterior, era ineludible para nosotros plantearnos porqué una ópera como *Ynes è Bianca*, cuya historia está ligada a varios infortunios, que finalmente no llegó a ser puesta en escena y que actualmente su música se conserva incompleta y con su libreto desaparecido, ha pasado el filtro de la Historia y ha llegado a nuestros tiempos con notoriedad. La pregunta creemos que no es cuestión baladí y la respuesta, sin embargo, sencilla y clara. *Ynes è Bianca* es una ópera seria, compuesta por Marcial del Adalid, 1) en pleno contexto europeo de auge de la ópera y, en concreto de la ópera italiana; 2) en el contexto español de la lucha de los compositores propios por lograr definir esa ansiada ópera española, género simbólico y dignificador de la identidad nacional; y 3) en el contexto gallego del *Rexurdimento*, donde el folklore, lo autóctono y lo tradicional se convierten en base de la memoria histórica y en bandera de la propia identidad regional. Así, *Ynes è Bianca* reúne en sus pentagramas y en sus versos esencia europea, esencia española y esencia gallega. Y es por ello que *Ynes è Bianca*, más allá de la mala suerte que persiguió a la propia obra y más allá de la fama que pudiera tener su autor en su época como compositor consolidado, llega a nuestros días por estar actualizada en el contexto musical español y por ser rupturista, innovadora y pionera en su concepto en el contexto de la Historia de la Música Gallega.

1.14. Último viaje a París (1878-79), últimos certámenes musicales (1880) y últimas composiciones (1880-81)

Retomando el hilo cronológico, Marcial del Adalid parte a París con Fanny y la pequeña María en 1878, con el propósito de llevar allí a escena su ópera *Ynes è Bianca*. Esta sería su última estancia en la capital del país vecino, donde tantas obras había publicado una década atrás y que daría fruto a casi todas sus últimas creaciones: cuatro marchas orquestales, una serenata para orquesta de cuerda y tres sonatas para piano solo.

[712] Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 4.
[713] Pedrell Sabaté, «Adalid y Gurrea (Marcial del)», 10.

Una vez más, la ausencia de diarios u otro tipo de fuentes nos priva de saber exactamente cuánto duró este viaje. Por Pardo Bazán sabemos que, en 1878, Adalid se encontraba con su familia en Biarritz por recreo y descanso cuando la compañía de Escudier quebró. Según Rodríguez Mourelo, en el verano de ese mismo año, Adalid vio en París la demolición de la Salle Ventadour para convertirse en oficinas. Pero de lo que no hay duda es que el 2 de enero de 1879, Adalid ya se encontraba en la capital y francesa y con idea de quedarse al menos todo el invierno, como le escribe a su amigo Canuto Berea[714].

En estos últimos cuatro años de vida, 1878 a 1881, Adalid creará sus últimas obras y emprenderá una labor de revisión de gran parte de su creación. A este periodo pertenece la *Marcha fúnebre para Grande Orquesta con reducción para piano*[715], dedicada "A la memoria de Pío IX" fallecido el 7 de febrero de 1878. Desconocemos si la obra fue compuesta en París o en Madrid, pero con certeza fue publicada en España por la editorial de Pablo Martín, ese mismo año y como edición de autor. En tonalidad de Do Menor, compás de compasillo y tempo *Maestoso assai*, la obra está compuesta para orquesta con sección de cuerda, flautas, oboes, clarinetes en Si b, fagots, dos trompas y dos trompetas en Do, dos trompas y dos trompetas en Si b, tombones, y percusión de tambor y timbales.

Otra obra orquestal de este periodo lleva por título *La mort du Christ. Marche funèbre pour Grande Orchestre*[716]. Fue compuesta en París en 1879 y posteriormente revisada en Lóngora, en 1880. De nuevo en tonalidad de Do Menor, compás de compasillo y tempo maestoso, esta marcha fue compuesta para orquesta con cuerda, flautas, fagots, oboes, clarinetes en Si b, trompas en Do y en Fa, trompetas en Do, cornetas en Si b, trombones y solo timbales de percusión. El manuscrito que se conserva de esta obra es un borrador inacabado.

Existe una tercera marcha fúnebre orquestal, que también creemos que fue compuesta en París en 1879 y revisada en Lóngora al año siguiente, y que lleva por título *Marche funèbre pour G. Orchestre*[717]. En este caso la obra se encuentra en tonalidad de Fa menor, que concluye en tono mayor, compás de compasillo y *tempo Maestoso*. Además, lleva por tema melódico principal el mismo de la *Marcha para piano solo, N.º 18, en La Menor*. En cuanto a la orquestación, está constituida por sección de cuerda, flautas, oboes, clarinetes en Si b, fagots, dos trompas en Fa, dos trompas de pistones en Mi b, dos trompetas en Do, dos cornetas de pistones en Si b, trombón, figle y timbales. Como en tantas otras ocasiones, también se trata de un borrador concluido e inédito.

Otra marcha para orquesta compuesta por Adalid, creemos que también en París en 1879 y revisada posteriormente en Lóngora en 1880, lleva por título *Marche Militaire pour G. Orchestre*[718]. A diferencia de las anteriores, ésta presenta carácter triunfal, en tonalidad de Sol Mayor y *tempo* más vivo, *con anima*. Dado el carácter militar, la orquestación seleccionada en esta ocasión es más rica que las anteriores: cuerda, flautín, flautas, oboes, clarinetes en La, fagots, dos trompas en Sol, dos trompas de pistones en Mi, dos trompetas en Re y otras dos en Do, dos cornetas de pistones en La, trombones, figle y percusión de timbales, platillos, caja y

[714] Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 4; Rodríguez Mourelo, «Marcial del Adalid. Apuntes críticos y biográficos», 3. Carta de Marcial del Adalid a Canuto Berea, a 2 de enero de 1879 desde París [FCB-BDPC, (Caja 30)].

[715] *Marcha fúnebre para grande orquesta con reducción para piano.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.212.1.

[716] *La mort du Christ. Marche funèbre pour Grande Orchestre*. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.212.2.

[717] *Marche funèbre pour G. Orchestre.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.212.4.

[718] *Marche Militaire pour G. Orchestre*. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.212.3.

tambor. El manuscrito que se conserva de esta obra está completo y la obra acabada; se trata de un borrador con bastantes modificaciones y que actualmente permanece inédito.

A este periodo pertenece también la obra *Sérénade pour instruments à cordes*[719], compuesta hacia 1879-1880 y revisada en Lóngora este último año. En tonalidad también de Do menor, compás de 6/8 y tempo *Allegreto ma non troppo*, esta obra es singular dentro de la producción de Marcial del Adalid, pues es la única creada por el autor para orquesta exclusivamente de cuerda. La obra comienza con una introducción de motivo característico en semicorcheas y corcheas, seguido de un tema principal (c. 19) que se vuelve romántico, dulce, cantábile y *legato* y todo ello acompañado de un intermitente *ostinato* en *pizzicato* de los contrabajos. De estructura sencilla y cerrada y tema reiterativo, esta serenada para cuerda de Adalid responde al estilo del sinfonismo europeo.

De la estancia parisina también resultan tres nuevas obras para piano: *3 Sonates pour Piano seul*[720], compuestas en 1879 y revisadas en Lóngora en octubre de 1880, como así constan ambas fechas en los manuscritos conservados. La forma sonata no es de las más exploradas por Marcial del Adalid, tendente, como se ha visto, a formas más libres, como los impromptus o las romanzas. El desarrollo iniciado con la *Sonata para piano Op. 4* o con la *Sonata fantástica, Op. 30*, culmina ahora con estas tres sonatas en cuatro movimientos, en plena madurez musical del autor. La *Sonata N.º 1*, en la que Adalid toma una vez más materiales temáticos de la *Sonata para violín y piano, Op. 17*, está compuesta por cuatro movimientos: *Allegro con brio* en Do Menor, *Andante duetto* en Fa Menor, *Scherzo e trio* en tempo *Vivo assai* en Do Menor y *Finalle [Finale] presto asai* en Do Mayor. La *Sonata N.º 2* parte de materiales temáticos del *Cuarteto de cuerda Op. 16*; igual que la anterior, también está estructurada en cuatro movimientos: *Allegro scherzando* en Sol Mayor, *Andante quasi Adagio* en Do Menor, *Minuetto e trio* en *tempo Moderato* y tono de Sol Mayor, *Moderato assai-Vivo* en Mi b Mayor. Y la *Sonata N.º 3*, por su parte, bebe de materiales temáticos de la *Sonata para piano a cuatro manos Op. 23*; el primer movimiento, un *Allegro* en Do Mayor, el segundo un *Andante ma non troppo* en Mi Mayor, el tercero un *Minuetto e trio* en *tempo Moderato* y tono de Do Mayor y el cuarto movimiento es un *Rondo Allegro* en Do Mayor.

Tras su estancia en Francia, Adalid regresa con su familia a Lóngora en 1880 y será en este último año de vida que el maestro vuelva a implicarse, una vez más, muy activamente en distintos actos socioculturales vinculados al *Rexurdimento*. Así, el 8 de julio de 1880, participa como secretario del Certamen Musical del Liceo Brigantino:

> "Liceo Brigantino. Comisión del Certamen Musical. Relación de obras que a juicio por mayoría absoluta del Jurado de composición, compuesto por los Sres. Jesús de Monasterio, Presidente; D. Mariano Vázquez, D. Ruperto Chapí, vocales; y como secretario, D. Marcial del Adalid (...)"[721].

[719] *Sérénade pour instruments à cordes*. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.213.3.

[720] *3 Sonates pour Piano seul.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.45.

Sonata N.º1 (Allegro con brio, Andante Duetto, Scherzo e trio, Finalle [Finale] presto assai) [TM.232.45 (1.1 a 1.4)]; *Sonata N.º2 (Allegro scherzando, Andante quassi Adagio, Minuetto e trio, Moderato assai)* [TM.232.45 (2.1 a 2.4)]; *Sonata N.º3 (Allegro, Andante ma non troppo, Minuetto e trio, Rondo gracioso)* [TM.232.45 (3.1 a 3.4)].

[721] «[Liceo Brigantino. Comisión del Certamen Musical]», *La Ilustración Gallega y Asturiana. Revista decenal ilustrada*, 8 de julio de 1880, sec. Noticias Regionales - Galicia, 11.

Y tal solo una semana después, el 15 de julio de 1880, vuelve a formar parte de un jurado, esta vez de los Juegos Florales de Pontevedra, como ya había hecho anteriormente en los de A Coruña:

> "Reunida la Sociedad de Juegos Florales ha quedado constituido definitivamente el Jurado musical en la siguiente forma:
> Jurado de Composición: D. Emilio Arrieta, D. Ruperto Chapí, D. Miguel Marqués, D. Manuel Fernández Caballero y D. Rafael Hernando. Suplentes: D. Jesús Monasterio, D. Valentín Zubiaurre, D. Juan M. Guelbenzu, D. Mariano Vázquez y D. José Inzenga.
> Jurado de Ejecución: D. Rafael Hernando, D. José Braña y Muiños, D. Antonio Moris, D. Casto Sampedro y D. Manuel Chaves. Suplentes: D. Miguel Alonso, D. Marcial del Adalid, D. Martín Fayes, D. Felipe Bascuas y D. Joaquin Zazagoitia"[722].

En este contexto de ferviente ebullición intelectual e ideológica característica del 'Rexurdimento', se publicarán multitud de artículos de corte teórico-reflexivo, sobre los grandes maestros de la música gallega, entre los que se incluye Marcial del Adalid. Se destaca en ellos lo que las aportaciones musicales de maestros gallegos como Adalid, Montes o Baldomir, entre otros, suponen para la construcción de la identidad gallega y la defensa de la cultura autóctona al beber del folklore local y ser sus creaciones fuente de divulgación, conservación y dignificación de la cultura gallega[723].

Será en este entorno también en el que se publique la biografía-homenaje que José Rodríguez Mourelo escribe de Adalid para la *Ilustración Gallega y Asturiana* –revista de la que el músico también fue suscriptor[724]- y texto muy divulgado en la época[725]. Este artículo

[722] «[Pontevedra, 12. Jurado musical de los Juegos Florales]», *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*, 15 de julio de 1880, sec. Correo de Galicia, 3.

[723] José Inzenga y Castellanos, «La música popular en Galicia», *La Ilustración Gallega y Asturiana. Revista decenal ilustrada*, 18 de agosto de 1881, 3; Indalecio Varela Lenzano, «Estudio sobre los orígenes y desarrollo de la música popular gallega (Premio de la Diputación provincial) III», *El Regional. Diario de Lugo*, 8 de octubre de 1891, 1; Ramón de Arana Pérez, «El maestro Montes y la música popular gallega», *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*, 26 de diciembre de 1901, 1; Leonardo Labiada, «De literatura galaica», *La lectura. Revista de ciencias y de artes*, enero de 1913, sec. Revista de revistas españolas e hispanoamericanas, 219; Marqués de Figueroa, «Música popular en Galicia»; Marqués de Sabuz, «XXXVI. Composiciones literario-musicales (Conclusión)», *España y América. Revista Quincenal. Religión, Ciencia, Literatura, Arte*, 1 de octubre de 1921, sec. De literatura galaica., 345-56; X., «Galería biográfica de músicos gallegos por José M. Varela Silvari», 6-7; «[Avance del contenido del artículo de Manuel Castro López sobre Indalecio Varela Lenzano en la revista El Eco de Galicia de Buenos Aires]», *El lucense. Diario católico de la tarde*, 18 de octubre de 1898, sec. Locales y provinciales, 3; «16 de Octubre de 1881», *La Correspondencia Gallega. Diario de Pontevedra*, 16 de octubre de 1899, sec. El año Gallego, 3-4; «[Sobre Juan Montes en la "Historia de la Música" de Albert Soubies]», *La Idea Moderna. Diario democrático en Lugo*, 6 de junio de 1900, sec. Reporterismo, 2; «En el homenaje a Chané», *El Regional. Diario de Lugo*, 11 de octubre de 1924, 1.

[724] «Lista de los señores patrocinadores de este periódico. España, Galicia, Coruña», *La Ilustración Gallega y Asturiana. Revista decenal ilustrada*, 8 de enero de 1881, 3.

[725] Rodríguez Mourelo, «Marcial del Adalid. Apuntes críticos y biográficos»; «[Anuncio de la publicación del último número de La Ilustración Gallega y Asturiana]», *La Iberia. Diario Liberal*, 10 de diciembre de 1880, sec. Noticias, 3; «[Avance de contenido del último número de La Ilustración Gallega y Asturiana]», *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*, 14 de diciembre de 1880, sec. Noticias de Galicia, 1; «[Sumario del último número de La Ilustración Gallega y Asturiana]», *El genio médico-quirúrgico. Periódico de Ciencias Médicas*, 15 de diciembre de 1880, sec. Sección profesional. Revista de la prensa médica española, 3; «[Crónica de la procesión cívica en honor y memoria del distinguido compositor musical Don Marcial del Adalid]», *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*, 1 de noviembre de 1881, sec. Noticias de Galicia; «[Avance del contenido del último número de La Ilustración Gallega y Asturiana]», *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*, 16 de diciembre de 1880, sec. Noticias bibliográficas, 2.

biográfico, que iba acompañado de un retrato del compositor -hecho no muy común en la prensa localizada[726]- alababa la cultura, el saber estar, la buena formación y la aportación a la cultura gallega de Adalid y se volvió especialmente popular por incluir para los lectores la partitura del cantar gallego *Bágoas e sonos*, en aquel momento aún inédito, y que se incluiría póstumamente en la 3ª serie de los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*. Tal fue la significación de Adalid en la cultura gallega, que esta pieza se convirtió a lo largo de las primeras décadas del siglo XX en un clásico ineludible de los actos y fiestas regionales[727].

Hacia el otoño de ese año de 1880, Adalid comienza un proceso de revisión de sus últimas obras, dejando constancia en sus manuscritos de que esa era la versión definitiva mediante la indicación "revue et corrigée". Es el caso del cuaderno manuscrito de *Mélodies pour Chant et Piano* dedicado a su hija María, que fue revisado en septiembre de 1880, como también lo fueron las *3 Sonates pour Piano seul*, *La mort du Christ*, revisada al mes siguiente o la *Sérénade pour instruments à cordes*, también revisada dentro de ese mismo año. Su preocupación por su legado musical fue más allá de la revisión de obras inéditas, sino que dejó encomendada a su esposa Fanny de publicar en el extranjero un listado de obras especificado (lamentablemente hoy en paradero desconocido, por lo que no es posible saber si se cumplió la voluntad del compositor)[728].

En 1881, poco antes de fallecer, Adalid compone la que será última obra dedicada a su hija María: *Enfantillages. 12 Petits morceaux caractéristiques pour Piano*[729]. Sin duda, ésta es obra dedicada a su pequeña de 7 años en todos los sentidos, pues su título es un homenaje a la puerilidad y el carácter fantasioso, ingenio, inocente y soñador de los niños. La obra está constituida por doce piecitas de carácter, breves y concisas, que evocan momentos musicales de esencias distintas y contrastantes e incluso algunas con sentido alegórico. Este tipo de colecciones de piezas de carácter son propias de la música para piano romántica y Adalid hace un guiño con ésta a otras de grandes maestros, como la *Kreisleriana* o el *Carnaval* de Schumann.

Las doce piecitas de salón que componen la colección son las siguientes: *N.º 1 Marche grotesque du Roi d'Ivetot*, en tonalidad de Mi b Mayor, compás de compasillo y *tempo Quasi maestoso*; a este personaje Adalid habría dedicado una de sus *mélodies* francesas, *Le Roi d'Yvetot*, sobre poema de Béranger. *N.º 2 Le berceau de la poupée* [La cuna de la muñeca] en Fa Mayor, compás de 6/8 y *Tempo cómodo*; lleva la melodía en los bajos, *legato* y *dolce*, mientras las voces superiores acompañan como en una barcarola o en una nana, con un motivo

[726] De la prensa manejada, solo se adjuntará a la reseña biográfica retrato en otra publicación más: Martínez de Velasco, «Don Marcial del Adalid. Maestro compositor», 15. Al igual que en el caso de la Ilustración Gallega y Asturiana, divulgarán esta publicación especial, en otros periódicos como, por ejemplo, "Noticias Generales. El último número de la Ilustración Española y Americana" (1882). *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XXXIV, Núm. 10.683, 4 de abril, 4. «[Anuncio de la publicación del último número de La Ilustración Gallega y Asturiana]», *La Época. Periódico político diario*, 4 de abril de 1882, sec. Noticias Generales, 4.

[727] «[Bágoas e Sonos de Marcial del Adalid en concierto]», *El Correo de Galicia. Órgano de la colectividad gallega en la República Argentina*, 6 de marzo de 1927, sec. Por los Centros y Sociedades. Sociedad de los hijos de Taragoña, 4; «Hijo de Taragoña en la R. A.», *El Heraldo Gallego. Órgano de las colectividades gallegas en el Plata*, 6 de marzo de 1927, sec. Sociedades, 5.

[728] Testamento de Francisca González-Garrido y García [AHPN-ICNG, Protocolo 9867, 1881, fol. 1.116, n.º 237, notario Francisco Ramos Vázquez] (Anexo II.29.).

[729] *Enfantillages. 12 Petits morceaux caractéristiques pour Piano.* Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.46. Las doce piezas de carácter que componen la obra son: *N.º 1 Marche grotesque du Roi d'Ivetot; N.º 2 Le berceau de la poupée; N.º 3 Les sorcières en bombance; N.º 4 Promenade sur l'eau; N.º 5 L'enfant sage; N.º6 Le prémier régret; N.º 7 La danse; N.º 8 Pauvre Polichinelle!; N.º 9 Sérénade; N.º 10 L'enfant diabolique; N.º 11 La chasse; N.º 12 Les petits fantassins.*

suave y apacible. *N.º 3 Les sorcières en bombance. Scherzo* [Las brujas en bombardeo], en Si Menor, compás 6/16 y *tempo Vivo*; caracterizado por motivos de fusas y semicorcheas, ritmos de puntillo y ataques precisos en *staccato*. *N.º 4 Promenade sur l'eau. Barcarolle* [Caminar sobre el agua], en tono de Sol Menor y compás de 6/8; tras una breve introducción agitada de semicorcheas en crescendo, el tema principal se presenta cantábile y en los tiples, con calmado *ostinato* en los bajos, propio de las barcarolas, para concluir de nuevo con el motivo impresionista inicial. *N.º 5 L'enfant sage* [El niño sabio], en Si Mayor, compás de 9/8 y tempo Andante tranquillo; como en otras piezas, opta Adalid por un acompañamiento a modo de *ostinato* rítmico en semicorcheas, mientras los tiples desarrollan la melodía principal, sencilla y de carácter tranquilo. *N.º 6 Le prémier régret* [El primer arrepentimiento], en tono de Mi Menor, compás de 3/4 y tempo moderato; entona una balada melancólica, casi de melodía *a capella*, con un discretísimo acompañamiento en acordes de *pizzicato*. *N.º 7 La danse* [El baile], en Si b Mayor y compás de 3/4, es un breve "valse à la tudesque", con melodía sinuosa y *legato* en corcheas. *N.º 8 Pauvre Polichinelle!* [¡Pobre Polichinela!], es una pequeña marcha fúnebre en tonalidad de Fa Menor, compás de 4/4 y *tempo Lento ma non troppo*, posiblemente en homenaje al clásico personaje bufo de la comedia del arte; construida con la característica célula rítmica del género de corchea con puntillo-semicorchea-negra para el *ostinato* rítmico-armónico, mientras una melodía siempre melancólica, triste y descendente alterna entre tiples y bajos a modo de pregunta y respuesta. *N.º 9 Sérénade* [Serenata] en compás de 12/8, *tempo Moderato* y tonalidad de La b Mayor, esta pequeña serenata está escrita al gusto francés. *N.º 10 L'enfant diabolique* [El niño diabólico] es una pieza fugaz, en tempo *Vivace più posible*, compás de 6/8 y tonalidad de La menor, que recuerda a piezas virtuosísismas, por ejemplo, de Mendelssohn, como su *Rondó caprichoso, op. 14*. *N.º 11 La chasse* [La caza] es una fanfarria en miniatura en Re Mayor, compás de 6/8 y *tempo Vivo con anima*, donde la sensación de fuga y persecución viene dada por las corcheas picadas. Y cierra el ciclo la pieza *N.º 12 Les petits fantassins* [Los pequeños soldados de infantería], en tonalidad de Mi Mayor, compás de 2/4 y *tempo Maestoso con anima*; una pequeña marcha militar con guiños a los toques de cornetas mediante motivos de semicorcheas arpegiados. Curiosamente, esta obra es la única que el autor tiene publicada con los sellos editoriales Ebner en Stuttgart y Durand, Schoeneweck & Cº en París y, además, de forma póstuma. Quizá esta edición sea parte del encargo que Adalid deja a su esposa como su última voluntad.

La última obra conservada de Marcial del Adalid es *Galicia. Marcha triunfal para Grande Orquesta*[730] -actualmente inédita-, compuesta sobre dos temas gallegos reutilizados, tomados de la marcha homónima para piano solo y de un cantar viejo. Esta obra fue firmada en Lóngora, en marzo de 1881, pocos meses antes de fallecer, y resulta imposible para nosotros dejar de ver este hecho con cierto simbolismo. Marcial del Adalid creaba en los años cincuenta su primera obra *salonier* inspirada en melodías tradicionales gallegas -*Galicia. Marcha triunfal* para piano solo- dando origen a un estilo compositivo propio y pionero y rupturista en la época, evocador de la sonoridad popular gallega; música moderna, acorde a los nuevos tiempos del Romanticismo musical, pero que en su esencia sonase Galicia. Esta búsqueda y explotación de la identidad gallega en su música se inició para no marchar, pues permaneció presente en las tres décadas siguientes con sus *Cantares viejos y nuevos de Galicia, Pedro Madruga* e *Ynes e Bianca*. Es por ello que nos parece simbólico que la última obra compuesta por Marcial del

[730] *Galicia. Marcha triunfal para Grande Orquesta*. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.212.5. Para más información sobre el tratamiento de lo gallego en la obra de Marcial del Adalid, remitimos al Capítulo 3 y para lo concerniente a esta obra en concreto, al epígrafe 3.2.1.

Adalid sea justamente una nueva marcha para Galicia, esta vez a través de una plantilla orquestal completa y potente, con carácter aún más triunfal.

1.15. Fallecimiento de Marcial del Adalid: un adiós multitudinario del mundo de la cultura

Apenas medio año después de esa gran marcha triunfal para orquesta en honor a su tierra, fallecía el maestro Marcial del Adalid en su Pazo de Lóngora, el 16 de octubre de 1881, con tan solo 55 años de edad y a causa de un tumor maligno en el abdomen. Su muerte fue certificada por su tan querido primo, Marcial de Torres Adalid, en el Juzgado de Paz de Oleiros:

> "En la sala de audiencia del Juzgado Municipal de Oleiros, partido y provincia de La Coruña, a las cinco y media de la tarde del día diez y seis de octubre de mil ochocientos ochenta y uno, ante Don Juan de Agra Agüela, juez municipal, y Don Ramón Fernández Junquera, secretario; compareció Don Marcial de Torres Adalid, natural y vecino de la ciudad de La Coruña, de sesenta y cuatro años de edad, casado, propietario, con cédula personal número treinta y tres, manifestando: que Don Marcial del Adalid y Gurrea, natural de La Coruña y vecino de Santa Eulalia de Liáns, de cincuenta y cuatro años de edad, falleció en el Lugar de Lóngora de dicha Parroquia de Liáns, a las cuatro de la tarde del día de hoy, a consecuencia de un tumor encefaloideo en la región lateral derecha del abdomen, de lo cual daba parte en debida forma como primo del finado.
> Por el declarante se informó que el buen Don Marcial del Adalid y Gurrea, antes de su fallecimiento, habría manifestado el deseo de que cuando esto tuviera lugar, su cadáver fuera sepultado en el nicho que de su propiedad se halla sito en el cementerio general de La Coruña, a lo que su familia le ofreció gestionar lo necesario en su día a fin de que fuese complacido y en su consecuencia suplica al señor juez que tan pronto esté hecha esta inscripción se sirva oficiar al municipal de La Coruña para que se sirva disponer lo conveniente al efecto indicado…"[731].

Cumpliendo su última voluntad, Marcial del Adalid fue enterrado en A Coruña, dos días después de su fallecimiento y sepultado "en el nicho n.º 3 de la línea de San Jorge en el cementerio general"[732] de la ciudad:

> "En la mañana del día dieciocho de octubre de mil ochocientos ochenta y uno, ha sido conducido a La Coruña y con permiso de la autoridad el cadáver de D. Marcial del Adalid para ser sepultado en el cementerio, vecino que era de la Parroquia de Santa Eulalia de Liáns y marido de Dª Francisca González Garrido, el que falleció el día de antes de ayer a las tres de la tarde, después de haber recibido los Santos Sacramentos de Penitencia, Comunión y Extremaunción con los demás auxilios espirituales la disposición (…)"[733].

El compositor fallecía dejando viuda a Fanny Garrido, de 39 años de edad, y a su pequeña hija María, de tan solo 7 años. Tal y como se hizo constar en su certificado de defunción, Adalid había realizado testamento con anterioridad, aunque en el momento de registrar su muerte, se

[731] Certificación literal de defunción de Marcial del Adalid y Gurrea [JPO, Sección 3ª, Tomo 8, Pagina 62 vto.] (Anexo II.31.).

[732] Expediente de apertura del nicho de Marcial del Adalid y Gurrea para su sepultura [AMC, (C-672)] (Anexo II.32.).

[733] Partida de defunción de Marcial del Adalid y Gurrea [AHDSC, Libro Sacramental de la Parroquia de Santa Baia de Liáns (Oleiros), n.º 12, folio 157 vto., (P012950)] (Anexo II.33.).

desconocía la fecha de éste. Actualmente, el único testamento realizado por Marcial del Adalid del que tenemos constancia es el firmado ante notario el 7 de diciembre de 1861 en la ciudad de A Coruña, pocos meses después de contraer matrimonio con Fanny Garrido y en el que reconocía a ésta como heredera universal, a no ser que tuviesen hijos, en cuyo caso lo serían los descendientes:

> "Declaro que me hallo legítimamente casado con Doña Francisca Claudia Garrido, de cuyo matrimonio no tenemos hijos, para el caso de que los hubiese y resultasen de menor edad al tiempo de mi fallecimiento, nombro por tutora, curadora y administradora de los bienes de los mismos a mi esposa, la Doña Francisca Claudia Garrido, con elevación de toda garantía, mediante la confianza que me inspira. Suplico al Señor Juez ante quien fuere presentado mi testimonio de esta cláusula que tenga a bien aprobar y discernir dicho cargo a la mencionada mi esposa, sin exigirla la menor fianza, pues que así es mi expresa y meditada voluntad.
> Para el caso de no tener hijos de nuestro matrimonio, instituyo por mi única y universal heredera a la referida mi esposa Doña Francisca Claudia Garrido; pero si tuviese hijos, a los que fueren, los instituyo por mis herederos según derecho.
> Es mi voluntad que en el caso de tener hijos, sea mi esposa la Doña Francisca Claudia Garrido, usufructuaria durante los días de la vida de la misma del caudal que de mi quedare; y que si aquellos se opusieren a este mi mandato, sea visto que es también mi voluntad legar como lego desde ahora a la Sra. Francisca Claudia el remanente del quinto de dicho mi caudal, para que lo haya y lleve disponiendo de él en usufructo y propiedad, según le parezca"[734].

Al día siguiente del entierro del maestro Adalid, Fanny Garrido enviaba una nota a Marcial de Torres, confesando su profundo pesar por la pérdida de su esposo:

> "Lóngora, 19 Octubre 1881
> Querido Marcial: perdona mi chifladura que es muy grande en esta temporada, lo cual no extrañarás porque si la voluntad es firme, la cabeza es débil.
> Lo peor es que la carta de Villoch he debido enviarla en otra dirigida no sé a quién, pues yo no la tengo y estoy segura de que la metí en un sobre, de manera que si la persona que la ha recibido es, como probablemente será, ajena a cosas de [¿?], no se verá poco sorprendida al leer que te invitan a tomar el sol por la espalda.
> Como la carta venía dirigida a mí y por consiguiente la he leído, te puedo decir lo más interesante de su contenido y es lo siguiente que, habiendo concluido de colocar una partida de ostras que recibió de Francia para el mercado, se pone a tu disposición para que le señalases un día, bien en tu casa, bien en la suya en el cual os reunieseis para practicar la citada operación.
> Mucho siento que hayas estado molestado de esa dolencia que no por ser de moda es menos fastidiosa. Si con efecto es resultado de grandes contrariedades morales, más te favorece que te perjudica y es ventajoso que busque la naturaleza ese desahogo. Pasada cierta edad la vida es un tejido de sinsabores que la más estoica filosofía no puede evitar.
> Me satisface mucho tu simpatía en mi desgracia y me es grato que apruebes mi modo de obrar porque siempre es grato verse comprendido. Solo la soledad y el trabajo pueden fortalecer mi ánimo conmovido y al modo que un árbol desarraigado por un huracán necesita reposo y favorables condiciones para volver a extender sus raíces por la tierra, así mi alma, desarraigada del gusto de la vida necesita para volver a él, la bienhechora atmosfera y la activa serenidad del campo.

[734] Testamento de Marcial del Adalid y Gurrea [AHPN-ICNG, Protocolo 8802, 1861, fol. 1.145, notario Francisco Chaves y Alcalde] (Anexo II.30.).

> Adiós querido Marcial. Recibe un beso de María y recuerdos de estas señoras con el cariño de tu prima
> Fanny"[735].

Poco a poco la familia se fue enterando de la muerte de Marcial del Adalid. Pocos días después escribían a Marcial de Torres Adalid su hijo y su nuera, José Torres Krus y Jacoba Calderón, para darle el pésame:

> "13 Noviembre 1881
> Santiago, 23 octubre 81
> Mi querido Papá: nuestro deseo era escribirte en cuanto supimos la muerte del pobre Marcial (q. e. p. d. [que en paz descanse]), pero como nos dijeron que no estabas en la Coruña, y no mandas por las cartas, preferimos esperar a venir a esta triste casa para decirte que aquí nos tienes a tu disposición, y que si no nos necesitas antes estaremos aquí hasta que pase el día de difuntos con esta triste viuda y enferma que es lo peor de todo.
> Muy malos ratos habrás pasado en Lóngora y mucho te recordamos, pues el ver la muerte de cerca es la cosa más horrible y triste que hay; el pobre va bueno de padecer casi le hizo Dios mil favores con llevárselo.
> Como aun llegamos ayer poco puedo contarte nada de interesa, las pequeñas bien ahora, pues he tenido malita a Julia con principio de fiebre.
> Pepe continuará esta, te acompaño en tu disgusto pues sabes cuánto te quiero y la parte que tomo en todo lo que te pertenece.
> La tía te saluda, y las niñas te envían muchos besos y sabes te quiere de corazón tu hija
> Jacoba.
>
> Mi querido Papá: confirmo lo dicho por Jacoba, y te compadezco doblemente por la muerte del pobre Marcial (q.e.p.d.) pues además del disgusto mortal, he sabido que el lance terrible te cogió allí y la parte tan activa cuanto dolorosa que tomaste en él, por carta de Carmen, que llegó a la Coruña anteanoche con el resto de la familia, y por referencia del tío Fernando.
> Nosotros nos detendremos aquí, hasta que tú ordenes lo que te plazca respecto a nuestro regreso a esa.
> Sin más de particular, sabes te acompaña en tu dolor y te quiere de corazón tu hijo
> Pepe"[736].

La muerte de Marcial del Adalid causaría gran consternación en sociedad[737]. Por ejemplo, la Crónica de la Música anunciaba del deceso con las siguientes palabras:

---

[735] Carta de Fanny Garrido a Marcial de Torres Adalid, 19/10/1881 [FTA-PV, Archivador 4 (s. XIX)].

[736] Carta de José Torres Krus y Jacoba Calderón a Marcial de Torres Adalid [FTA-PV, Archivador 4 (s. XIX)]. Creemos que esta carta pudo haber sido enviada por José Torres y Jacoba Calderón durante su visita a Fanny Garrido, pues indican "estaremos aquí hasta que pase el día de difuntos con esta triste viuda y enferma que es lo peor de todo". No es posible establecer fecha exacta para este documento, pues figura una doble datación: 13 de noviembre de 1881 y 23 de octubre de 1881; posiblemente la carta fuese escrita en la fecha más reciente y enviada con posterioridad, una vez sabida la dirección del receptor, que en este caso fue Marcial de Torres Adalid.

[737] «[Aviso del fallecimiento de Marcial del Adalid]», *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*, 20 de octubre de 1881, sec. Correo de Galicia. Noticias, 3; «[Crónica de defunción de Marcial del Adalid]», *Crónica de la Música. Revista semanal y biblioteca musical*, 26 de octubre de 1881, sec. Correo de España. Coruña, 5; Arana Pérez, «Necrología. Marcial de Torres Adalid [Marcial del Adalid]», 2; «[Noticia del fallecimiento de Marcial del Adalid]», 14; Esperanza y Sola, «[Fallecimiento de Marcial del Adalid]», 6; «[Necrología. Marcial del Adalid]», *El Regional. Diario de Lugo*, 6 de marzo de 1891, 2; «16 de Octubre de 1881», 3-4; «Marcial del Adalid», 16 de octubre de 1903, 2.

> "El arte musical ha perdido uno de sus cultivadores más entusiastas, especialmente dedicado a la interpretación de los grandes maestros y a la composición de música de cámara. El domingo, a las tres de la tarde, falleció en su quinta de Lóngora, después de una penosa enfermedad, el señor D. Marcial del Adalid y Guerra [Gurrea]. Esta mañana a las diez se dio sepultura a su cadáver en el cementerio general de esta capital, habiendo sido conducido aquél por mar hasta el muelle contiguo a la casa del Sr. Vila. El acto funeral de entierro se ha celebrado en la iglesia parroquial de Santiago con gran pompa. Hubo bastante concurrencia en uno y otro acto"[738].

A los pocos días de su entierro, el 1 de noviembre, el Liceo Brigantino dedicó un homenaje público al compositor: una procesión en la que más de trescientas personas peregrinaron al son de una plegaria entonada por el orfeón y portaron coranas de siemprevivas para después depositarlas sobre su sepultura[739]. La Gaceta de Galicia y El Correo Gallego describían el acto conmemorativo de despedida del siguiente modo:

> "Ayer por la tarde ha tenido lugar la procesión cívica en honor y memoria del distinguido compositor musical Don Marcial del Adalid. La referida procesión salió de la Sociedad 'Liceo Brigantino' y más de trescientos socios se hallaban ante la tumba del notable artista rindiendo un justo tributo de admiración al genio. El Orfeón de dicha sociedad elevó una bien cantada plegaria al Ser supremo; y muchas coronas se depositaron sobre las losas de aquel sepulcro. El acto llevado a cabo ayer por la entusiasta reunión es digno de los mayores elogios"[740].

El pesar de la comunidad artística no se hizo esperar: Martínez Velasco destacó que el alma gallega siempre cantaría en las últimas notas de música del maestro Adalid[741]; para Pedrell se

[738] «[Crónica de defunción de Marcial del Adalid]», 5.

[739] «[Procesión cívica en honor y memoria del distinguido compositor musical D. Marcial del Adalid]», *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*, 4 de noviembre de 1881, sec. Correo de Galicia. Noticias, 3; «[Crónica de la procesión cívica en honor y memoria del distinguido compositor musical Don Marcial del Adalid]», 2; «[Noticia del fallecimiento de Marcial del Adalid]», 14; «[Crónica de la procesión cívica en honor y memoria del distinguido compositor musical Don Marcial del Adalid]», 2; «[Procesión cívica en honor y memoria del distinguido compositor musical D. Marcial del Adalid]», 3; «[Noticia del fallecimiento de Marcial del Adalid]»; «Homenaje a los gallegos ilustres», *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*, 18 de marzo de 1924, sec. En el cementerio, 1; «La visita a las sepulturas de Curros, Pondal, Chané y Murguía», *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*, 11 de marzo de 1923, sec. El acto de hoy, 2; «Reunión de Artesanos», *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*, 11 de marzo de 1923, sec. Problemas nacionales, 1.

De nuevo, reiteramos que excede los límites del presente trabajo el fenómeno coral y orfeonístico en Galicia, pero es necesario resaltar aquí que los homenajes póstumos realizado a Marcial del Adalid están ligados a este contexto, entendiendo dicho fenómeno como respuesta social a las transformaciones urbanas del momento y a la casuística identitaria autonómica concreta. Joaquina Labajo Valdés, «O coralismo: unha dinámica social de plural significado», en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, vol. Vol. II (Música)-Tomo 2, 2 vols. (Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1997), 293-321; Luis Costa Vázquez-Mariño, «Etnicidade, nacionalismo e internacionalismo no coralismo galego da segunda metade do século XIX», en *Congreso sobre Juan Montes* (Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2000), 103-6; Mosquera Lavado, *La música popular en La Coruña, 1850-1936*, 76-93.

[740] «[Crónica de la procesión cívica en honor y memoria del distinguido compositor musical Don Marcial del Adalid]», 2; «[Procesión cívica en honor y memoria del distinguido compositor musical D. Marcial del Adalid]», 3.

[741] Martínez de Velasco, «Don Marcial del Adalid. Maestro compositor», 3.

perdió una "verdadera gloria de la patria"[742]; y para Víctor María Vázquez la muerte del maestro se llevó consigo al "más fecundo y original de los maestros gallegos"[743].

1.16. NUEVOS HORIZONTES PARA SU VIUDA, FANNY GARRIDO, Y PARA SU HIJA, MARÍA, TRAS EL FALLECIMIENTO DEL MAESTRO ADALID

Una vez fallecido Marcial del Adalid, su viuda, Fanny Garrido, y su hija, María, continuarían su trayectoria vital; la primera hasta 1917 y la segunda hasta 1930. Este epígrafe final aborda los años de vida de esto dos personajes históricos femeninos desde la muerte de Adalid, hasta el fin de los días de ambas, por afinidad estructural de contenido, de metodología de análisis de fuentes documentales empleadas y por el impulso que recibe la obra de Adalid a partir de labores realizadas por su esposa y su hija. En él se tratan las siguientes tres cuestiones: 1) los primeros años de viudedad de Fanny Garrido (1881-1886), en los que destacan especialmente sus gestiones para las ediciones póstumas; 2) el giro de 180 grados que se produce en la vida de ambas al convertirse Fanny en señora de Rodríguez Mourelo e iniciar María del Adalid trayectoria artística (1887-1917); y 3) la actuación protagonista de María del Adalid como mujer emprendedora y mecenas de A Coruña (1918-1930).

1.16.1. Primeros años de viudedad de Fanny Garrido (1881-1886)

Tras el fallecimiento de Marcial del Adalid, da comienzo una nueva etapa vital en solitario para Fanny Garrido y su pequeña hija, María del Adalid. En estos años, tal y como expresaba en sus cartas a Marcial de Torres Adalid, Fanny Garrido se refugió en el trabajo para sobrellevar la pena. Fueron actividades habituales el cuidado de la casa y del patrimonio y atender y educar a su hija, pero también, dos cometidos especialmente trascendentes y novedosos: por una parte, la creación literaria y las actividades de compromiso social y mecenazgo y, por otra, cumplir la voluntad de su finado esposo, llevando a imprenta algunas de las obras que habían quedado inéditas.

Como se dijo, cuando Adalid fallece, encomienda a su esposa la tarea de publicar en París o en Bélgica algunas de las obras que él mismo no pudo sacar a la luz en vida[744]. Desconocemos qué fue de la memoria que contenía los títulos de las obras inéditas que debían publicarse y, por tanto, no es posible saber si Fanny Garrido cumplió la voluntad del maestro con plenitud, pero, en cualquier caso, es innegable su implicación y esfuerzo en mantener viva la memoria de su esposo. A ella debemos las series 3ª y 4ª de los *Cantares viejos y nuevos de Galicia,* que se publicaron por primera vez en una nueva edición íntegra de la obra (los cuatro cuadernos) a comienzos del siglo XX en la editorial de Canuto Berea (posiblemente publicada entre 1891 y 1902 la 3ª serie y entre 1902 y 1906 la 4ª serie); también logró comercializar la balada gallega *Mondariz* (creemos que en el año 1902); y *Enfantillages* fue publicada póstumamente en Stuttgart en el sello Ebner y en París en Durand, Schönewerk & Cº (probablemente entre 1881 y 1885).

Tan solo dos años después del fallecimiento de Marcial del Adalid, el 29 de diciembre de 1883, tendría lugar el hecho posiblemente menos conocido de toda la trayectoria vital de su

[742] Pedrell Sabaté, «Adalid y Gurrea (Marcial del)», 7.

[743] Pedrell Sabaté, 10.

[744] Testamento de Francisca González-Garrido y García [AHPN-ICNG, Protocolo 9867, 1881, fol. 1.116, n.º 237, notario Francisco Ramos Vázquez] (Anexo II.29.).

viuda y, sin embargo, uno de los más relevantes en relación con la Historia de Galicia. A las tres de la tarde en el núm. 11 de la calle Tabernas, Fanny Garrido, Emilia Pardo Bazán y su madre serían las tres únicas mujeres, socias fundadoras, de la "Sociedad de Folk-Lore Gallego", acompañadas de una absoluta mayoría de participación masculina de socios fundadores: el Conde de Pardo Bazán, Antonio María de la Iglesia, Ricardo Caruncho (director de *El Brigantino*), Ramón Segade y Campoamor, Valentín García del Busto, Ricardo Acevedo (director de *El Clamor de Galicia*), Juan Fernández de la Torre (director de *La Voz de Galicia*), Manuel Baja Cerdeira, Francisco M.ª de la Iglesia, José Pérez Ballesteros, Víctor López Seoane, Ramón Pérez Costalos, Cándido Salinas, Juan Lemboy, José Quiroga, José María Montes, Narciso Pérez Reoyo, Andrés Martínez, Fidel Borrajo, Antonio Lafuente (director de *La Noticias*), Juan Quiroga y Salvador Golpe[745]. Emilia Pardo Bazán tuvo especial cariño por Adalid, como así refleja el artículo póstumo que dedicó al compositor como homenaje, y también a Fanny Garrido, con quien tuvo un trato cercano e inquietudes comunes en torno a Galicia y lo gallego, como así se manifestaría de nuevo pocos años después en la constitución de la "Academia Gallega" en 1905.

En los años que siguen, Fanny Garrido se entregará a la escritura, demostrando ser una adelantada a la intelectualidad femenina del último tercio del siglo XIX[746]. Su don de gentes, su saber estar y su visión progresista de las necesidades sociales y culturales de su época, la convirtieron en una mujer pionera, rupturista y avanzada a su tiempo, que brilló con luz propia y esto se refleja en su obra[747]. Tal y como la recuerda Isabel Martínez-Barbeito, cualquier sitio de Lóngora era bueno para inspirarse:

> "Tanto en el salón de música y biblioteca –enriquecido con pinturas de Taibo, cornucopias y el piano de Adalid- como en la avenida de camelias o a la orilla del estanque guardado por esculturas representativas de las cuatro estaciones, y ya fuera de ámbito de la finca al pie del rústico crucero asombrado por la masa de árboles que cubre el tránsito a la pequeña Iglesia y cementerio parroquial, podemos situar a Fanny Garrido emborronando cuartillas. Allí escribió sus novelas, que reflejan el ambiente provinciano de la cercana ciudad y describen el paisaje que le rodeaba"[748].

Su primera novela saldría a la luz en 1885 en Madrid, bajo el pseudónimo de "Eulalia de Liáns": *Escaramuzas*[749]. Curiosamente, la amistad con Pardo Bazán quedaría también presente a través de esta novela, pues en la Real Academia Galega se conserva un ejemplar que la autora

[745] «El Folk-Lore Gallego», *El Eco de Galicia. Revista Semanal de Ciencias, Artes y Literatura*, 30 de marzo de 1884, 2; Pardo Bazán y Golpe, *El Folk-lore Gallego en 1884-85. Sus actas y discursos de Emilia Pardo Bazán, Presidente, y Memoria de Salvador Golpe, Secretario*, 5; Xosé Alfeirán, «Tres mujeres lideran la cultura popular», *La Voz de Galicia*, 24 de mayo de 2015, sec. Historias con historia, s. p.; Xosé Alfeirán, «Tres mulleres mandaban en 23 homes», *La Voz de Galicia*, 24 de mayo de 2015, sec. Historias con historia, s. p.

[746] Carlos Andrés González Paz, «González Garrido, Francisca», en *Escritoras na Galicia do século XIX*, Cuadernos de Estudios Gallegos. Monografías 13 (Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Estudios Gallegos «Padre Sarmiento», 2014), 117; Constantino Piquer, «La mujer gallega», *El Diario de Pontevedra*, 12 de septiembre de 1903, 1; E., «Galería de gallegas ilustres», *El norte de Galicia. Diario político y de información*, 13 de junio de 1904, sec. De Mondariz, 2; P., «Las escritoras gallegas. El homenaje», *El Regional. Diario de Lugo*, 15 de agosto de 1904, 1; Mariano Miguel de Val, «Escritoras gallegas», *El Liberal*, 12 de junio de 1907, 4; Mariano Miguel de Val, «Escritoras gallegas», *La Correspondencia Gallega. Diario de Pontevedra*, 20 de junio de 1907, 4.

[747] Touriñán Morandeira, «Fanny Garrido, personaxe ilustre da nosa Historia», 5-9.

[748] Martínez-Barbeito y Morás, «La castellana de Lóngora», 8.

[749] Fanny Garrido, *Escaramuzas* (Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández. Impresor de la Casa Real (Liberta, 16), 1885).

dedicó personalmente a su amiga: "A la Señora Emilia Pardo Bazán, en testimonio de gratitud y afecto, la autora, Fanny Garrido de Adalid".

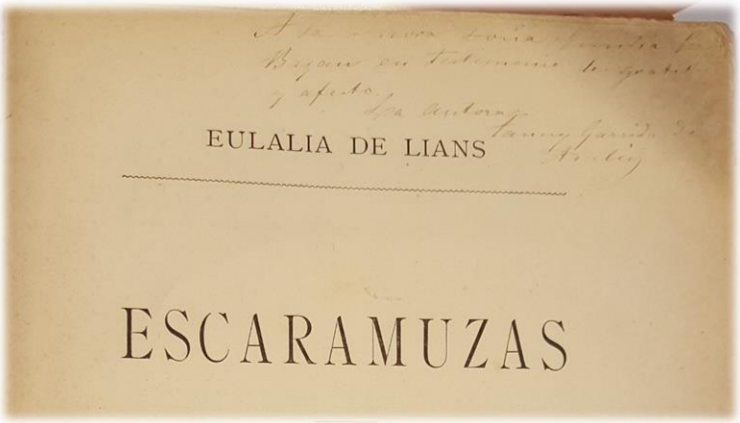


Fig. 52. Ejemplar de la novela *Escaramuzas* de Fanny Garrido dedicada a Emilia pardo Bazán [RAG].

En mayo de 1886 Fanny enviaría desde su residencia en Madrid cincuenta ejemplares a A Coruña, a su editor de la revista *Galicia*, Andrés Martínez Salazar, para satisfacer la demanda de su lectura en la ciudad, además de un ejemplar especialmente dedicado para éste[750]:

> "Madrid 13 Mayo 1886
> Muy Señor mío y amigo:
> Por el correo de hoy envío a Ud. cincuenta ejemplares de la novela "Escaramuzas". La tirada ha sido corta y para La Coruña me parece no será preciso más, una vez que, según Ud. me ha indicado la primera curiosidad de público, está satisfecha. Yo, de todos modos, me reservo algunos de los cuales puede Ud. disponer si hace falta. Envío igualmente a Ud. particularmente, uno firmado.
> Aunque muy pronto pienso salir para esa, todavía puedo recibir aquí contestación a esta carta.
> Suya afectísima amiga y S. S.
> Fanny Garrido de Adalid"[751]

A los pocos días, la novelista recibiría una carta de acuse de recibo de Martínez Salazar de los libros enviados y a la que responde remitiendo de nuevo un ejemplar dedicado a título particular, pues el remitido anteriormente parecía haberse extraviado:

> "Madrid 24 Mayo 1886
> Sr. D. Andrés Martínez
> Muy Señor mío: Recibí su grata en la que me acusa el recibo de los 50 ejemplares de "Escaramuzas" pero no el del que, suelto enviaba para Ud. Hoy pongo otro número en el correo: no sé si el extravío del primero habrá consistido en la falta de algún empleado del ramo o en la mía propia, lo cual no sería imposible, por haber hecho con alguna precipitación la distribución de ejemplares.
> Como pronto iré a esa, Ud. me dirá si recibe éste como yo espero.
> De Ud. afectísima S. S. Q. B. S. M.

[750] Cartas de Fanny Garrido a Andrés Martínez Salazar, 13 y 18 de mayo de 1886, desde Madrid [RAG, (C-294-12)].

[751] Cartas de Fanny Garrido a Andrés Martínez Salazar, 13 y 18 de mayo de 1886, desde Madrid [RAG, (C-294-12)].

Fanny Garrido de Adalid"[752].

1.16.2. Un giro de 180 grados en la vida de Fanny Garrido y María del Adalid (1887-1917)

El año de 1887 supondrá un punto de inflexión en la vida de Fanny Garrido. Tras seis años de viudedad, contrae matrimonio en segundas nupcias con quien fuera biógrafo de Adalid poco antes de éste fallecer: José Rodríguez Mourelo (1857-1932)[753], químico lucense quince años

[752] Cartas de Fanny Garrido a Andrés Martínez Salazar, 13 y 18 de mayo de 1886, desde Madrid [RAG, (C-294-12)].

[753] José Rodríguez Mourelo (1857-1932) fue un intelectual de reconocido prestigio en su tiempo. Comenzó sus estudios en la Universidad Literaria de Santiago en el curso académico 1871-72, con las materias de Química, Física e Historia Natural, donde obtuvo el título de Bachillerato. Durante los cursos 1872-73, 1873-74 y 1874-75 culminó los estudios de Química en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central[753]. Durante el curso 1876-77, impartió lecciones experimentales en el Instituto de Lugo, que fueron posteriormente publicadas en el *Heraldo Gallego*; a continuación, fue profesor en la Institución Libre de Enseñanza; desde 1886 a 1892 en la Escuela Preparatoria de Ingenieros y Arquitectos; y en 1900 obtuvo el cargo de profesor numerario de Química Inorgánica y Orgánica en la Escuela Central de Artes e Industrias de Madrid. Dentro de sus muchos cargos y reconocimientos públicos, Rodríguez Mourelo fue nombrado miembro de número de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales en 1902, llegando a ser presidente de la Sección de Física y Química; miembro honorario y Secretario de la Real Sociedad Española de Física y Química; Presidente de la Real Sociedad Española de Historia Natural; miembro de la Real Sociedad de Física e Historia Natural de Ginebra; miembro de las Sociedades de Química de Francia y Polonia; también miembro de la Comisión Internacional de las Tablas Físico-Químicas; bibliotecario y socio de mérito del Ateneo de Madrid; y también fue nombrado Consejero de Instrucción Pública y Agricultura. También fue autor de varios estudios científicos: *La civilización moderna* (1880), *Concepto actual del cosmos* (1880), *La materia radiante* (1880) y *La Radiofonía, estudio de una nueva propiedad de las radiaciones* (1883). Y también colaboró en diversas publicaciones periódicas, como la *Revista Contemporánea* (1897), *La Ilustración Española* (1897), *Mundo Naval Ilustrado* (1898), *La España Moderna*, *El Imparcial* (1902) o el *Heraldo de Madrid* (1902), llegando a generar más de cien títulos. También fue autor de varios estudios científicos: *La civilización moderna* (1880), *Concepto actual del cosmos* (1880), *La materia radiante* (1880) y *La Radiofonía, estudio de una nueva propiedad de las radiaciones* (1883). Y también colaboró en diversas publicaciones periódicas, como la *Revista Contemporánea* (1897), *La Ilustración Española* (1897), *Mundo Naval Ilustrado* (1898), *La España Moderna*, *El Imparcial* (1902) o el *Heraldo de Madrid* (1902), llegando a generar más de cien títulos.

Inés Pellón González, «Noticia biográfica de algunos químicos del siglo XIX», *Nova Època* 1, n.º 1 (Actes d'Història de la Ciència i de la Tècnica) (2008): 437-40; Jordi Mora Casanova, «Unidad de la materia y diversidad ideológica. Discursos ontológicos en la España de la segunda mitad del siglo XIX» (Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014), 105-9; Manuel Ossorio y Bernard, «Rodríguez Mourelo, José», en *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* (Madrid, 1904), 388; José Manuel González Herrán, «Antonio Casares Rodríguez y Emilia Pardo Bazán», *Boletín das Ciencias* nº 75 (2012): 177-87; «Reales decretos nombrando Vocal del Consejo de Agricultura y Comisario de Agricultura, Industria y Comercio de la provincia de Valencia a D. José Rodríguez Mourelo y D. Fernando Ibáñez», *Gaceta de Madrid*, 13 de julio de 1901, 192; «Reales decretos nombrando Consejeros de Instrucción Pública a D. José Rodríguez Mourelo y D. luis Fernández Ramos», *Gaceta de Madrid*, 4 de septiembre de 1919, 795-96; José Rodríguez Mourelo, *Concepto actual del cosmos. Memoria leída en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid el 22 de Noviembre de 1880, con motivo de la Exposición del Tema de la Sección de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales* (Madrid, 1880); José Rodríguez Mourelo, *La civilización moderna* (Madrid: Librería de Fernando Fé, 1880); José Rodríguez Mourelo, *La materia radiante* (Madrid: Librería de Fernando Fé, 1880); José Rodríguez Mourelo, *La Radiofonía, estudio de una nueva propiedad de las radiaciones* (Madrid, 1883); José Rodríguez Mourelo, *El mecanismo de la Reacción química. Discurso leído en la solemne sesión inaugural del curso académico 1924-25* (Madrid: Imprenta Clásica Española, 1924); José Rodríguez Mourelo, «Ciencia española. Sección de Ciencias históricas.», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 3, n.º 30 (1895): 126-28; José Rodríguez Mourelo, «Ciencias española. Sección de Ciencias naturales.», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 3, n.º 29 (1895): 106-10; José Rodríguez Mourelo, «Estudio biográfico de Alfonso de Santacruz. Sección de Ciencias Naturales», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 1, n.º 10 (1893): 133-41; José Rodríguez Mourelo, «Henri Sainte-Claire Deville. Influencia de sus trabajos en la Química actual», *Galicia. Revista Regional*, n.º 7 (s. f.): 13-20.

más joven que ella. El enlace tendría lugar a fecha de 12 de junio, en la Iglesia de Santa Eulalia de Liáns (Oleiros), parroquia a la que sigue perteneciendo hoy día el Pazo de Lóngora[754]. Este enlace matrimonial traerá nuevos cambios sociales a la vida de Fanny Garrido, pues fijará su residencia definitivamente en Madrid, dejando Lóngora para estancias estivales y vacacionales[755], y asistirá a veladas sociales en las que se rodeará de hombres de ciencia (Ramón y Cajal, Echegaray, Torres Quevedo y un largo etcétera).



Fig. 53. Retrato de José Rodríguez Mourelo [imagen de acceso libre, Consello da Cultura Galega].

[754] Acta matrimonial de segundas nupcias de Francisca González-Garrido y García con José Rodríguez Mourelo, el 12/06/1887 [AHDSC, Libro Sacramental de Sta. Baia de Liáns, Libro n.º8, folios 39 vto. y 40 r. (P012946)] (Anexo II.34.).

[755] «[Nota en prensa de bienvenida a Lugo a José Rodríguez Mourelo y Fanny Garrido]», *El Regional. Diario de Lugo*, 22 de julio de 1894, sec. Local y Provincial, 3; «[Nota en prensa de bienvenida a Lugo a José Rodríguez Mourelo y Fanny Garrido]», *El lucense. Diario católico de la tarde*, 22 de julio de 1899, sec. Local y Provincial, 3; «[Llegada de Fanny Garrido y María del Adalid a Lóngora para su estancia veraniega]», *La Voz de Galicia*, 22 de julio de 1905, sec. Viajeros, 1; «[Regreso a Madrid de Fanny Garrido y María del Adalid]», *La Voz de Galicia*, 13 de octubre de 1905, sec. Viajeros, 1; «[Veraneo en el Pazo de Lóngora]», *La Voz de Galicia*, 15 de agosto de 1903, sec. Ecos de Sociedad, 1; «[Llegada de Madrid de los Sres. Rodríguez Mourelo y María del Adalid]», *La Voz de Galicia*, 31 de julio de 1908, sec. Viajeros, 1; «[Llegada a Lóngora del matrimonio Rodríguez Mourelo y María del Adalid]», *La Voz de Galicia*, 26 de julio de 1911, sec. De Sociedad, 1; «[Llegada a Lóngora del matrimonio Rodríguez Mourelo y María del Adalid]», *El Eco de Galicia. Diario católico e independiente*, 27 de julio de 1911, sec. Viajeros, s. p.

En el plano literario, la novela *Escaramuzas* sería el arranque de una prolífica producción, especialmente si tenemos en cuenta la condición femenina decimonónica de esposa y ama de casa que correspondía a Fanny Garrido. En ese año de 1887, su nombre se vuelve uno de los más recurrentes como autora de artículos en diarios: véase, por ejemplo, *El Correo Gallego*, con títulos como *Jaque-mate* (1887), o la revista *Galicia*, con *La fiesta de la patrona* (1887) o *La situación agrícola* (1887)[756]. Además, este mismo año sacará al mercado una nueva novela, *La mano izquierda*, aunque esta vez en forma de coleccionable a través de la *Revista Contemporánea* de Madrid, que comenzará a entregarse en el otoño de 1887 y se completará en el verano de 1888[757].

Pronto saldrían a la luz otros de los trabajos más interesantes de Fanny Garrido y que ponen de manifiesto una de sus facetas más desconocidas: su habilidad como traductora del alemán al castellano de textos clásicos. Así, en 1891 se publica su traducción de *Viaje a Italia*[758] de Goethe y, dos años después, en 1893, *Teatro selecto*[759], del mismo autor, aunque esta vez acompañada de un prólogo crítico escrito por ella misma, lo que nos abre una puerta para conocer su criterio literario. Entre estas dos traducciones, se publica el artículo *Los infinitamente pequeños* (1892)[760] en un nuevo número de la revista *Galicia*. Poco después, Fanny Garrido sacaría una nueva novela, *La madre de Paco Pardo*[761], en 1898, dedicada con especial afecto y reivindicación feminista a su gran amiga la Purificación Fontán (1846-1921), Condesa del Pazo de la Merced. Se completa la obra literaria que conocemos de Fanny Garrido con una novela más, *Batallas*, que dejó inédita y hoy desaparecida.

Poco tiempo después se volverían a cruzar los caminos e interese comunes de Fanny Garrido y Emilia Pardo Bazán: como continuación de la iniciativa tomada en 1883 con la constitución de la "Sociedad de Folk-Lore Gallego", el 15 de septiembre de 1905, se funda la "Academia Gallega" -que posteriormente y tras distintos avatares de la Historia, daría lugar a la Real Academia Galega, vigente hoy día-. En esta ocasión, la iniciativa de Pardo Bazán estaría secundada de nuevo por su madre, la Condesa de Pardo Bazán, y por Fanny Garrido, pero también por otras mujeres, ilustres intelectuales gallegas del momento, como Filomena Dato, Joaquina Otaño y Francisca Fernández Vaamonde, entre otras, con inquietudes "folkloristas", como así hicieron constar en el acta de constitución[762].

---

[756] Fanny Garrido, «Jaque-mate. Cuento», *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*, 23 de agosto de 1887, sec. Variedades, 3; Fanny Garrido, «La fiesta de la patrona», *Galicia. Revista Regional de Ciencias, Letras, Artes y Folk-lore, etc.*, julio de 1887, 1-11; Fanny Garrido, «La situación agrícola en Galicia», *Galicia. Revista Regional de Ciencias, Letras, Artes y Folk-lore, etc.*, enero de 1887, 31-36.

[757] Fanny Garrido, «La mano izquierda. Novela original», *Revista Contemporánea*, 1887. Números de la revista: Año XIII: octubre-diciembre de 1887, 30/11/1887, 15/12/1887, 30/12/188; Año XIV: enero-marzo de 1888, 15/01/1888, 30/01/1888, 15/02/1888, 29/02/1888, 15/03/1888, 30/03/1888; abril-junio de 1888, 30/04/1888, 15/05/1888, 30/05/1888, 15/06/1888, 30/06/1888, julio-septiembre de 1888, 15/07/1888, 15/08/1888, 30/08/1888.

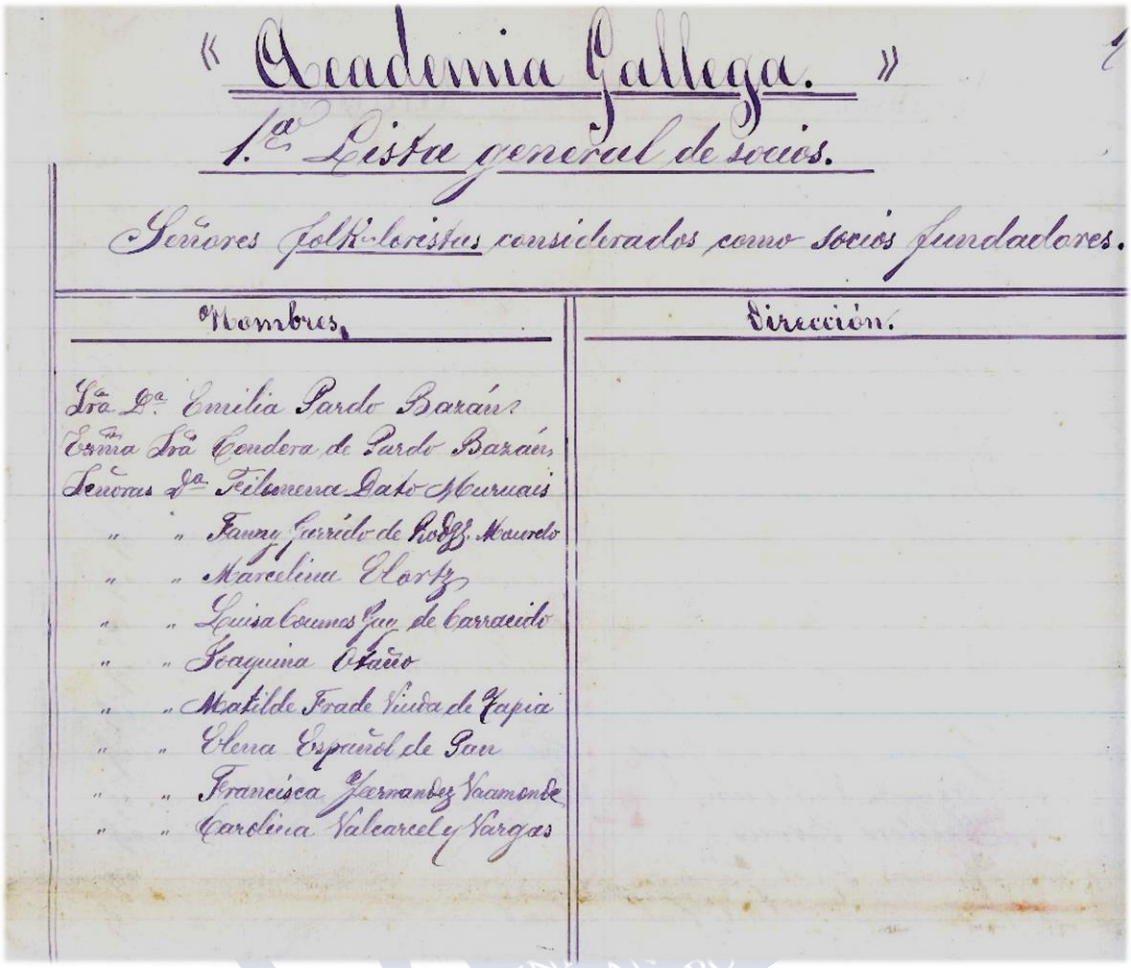
[758] Juan Wolfgang Goethe, *Viaje a Italia*, trad. Fanny Garrido de Rodríguez Mourelo (Madrid: Librería de la viuda de Hernando y Cª (Calle del Arenal, núm. 11), 1891); Miguel A. Vega Cernuda, «"El viaje a Italia" de J. W. von Goethe, en la traducción de Fanny Garrido (1891)», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2014.

[759] Juan Wolfgang Goethe, *Teatro selecto*, trad. Fanny Garrido de Rodríguez Mourelo (Madrid: Librería de la viuda de Hernando y Cª (Calle del Arenal, núm. 11), 1893).

[760] Fanny Garrido, «Los infinitamente pequeños», *Galicia. Revista Semanal Ilustrada*, agosto de 1892, 83-88.

[761] Fanny Garrido, *La madre de Paco Pardo* (Madrid: Est. Tip. «Sucesores de Rivadeneyra». Impresores de la Real Casa (Paseo de San Vicente, núm. 20), 1898); Fanny Garrido, *La madre de Paco Pardo* (Madrid: Librería de Romo y Füssel (Calle de Alcalá, 5), 1899).

[762] Acta de la Junta de Gobierno del 15 de septiembre de 1905 de la RAG. «La Academia Gallega», *La Correspondencia Militar*, 17 de noviembre de 1905, 2.



« Academia Gallega. »

1ª Lista general de socios.

Señores folkloristas considerados como socios fundadores.

Nombres.	Dirección.
Srta Dª Emilia Pardo Bazán	
Excma Srª Condesa de Pardo Bazán	
Señoras de Feijoo y Gato Moruais	
" " Fanny Garrido de Rodríguez Mouret	
" " Marcelina Elortz	
" " Luisa Loumas Paz de Carracido	
" " Joaquina Viaño	
" " Matilde Frade Viuda de Tapia	
" " Elena Español de Paz	
" " Francisca Fernandez Yacamonte	
" " Carolina Valcarcel y Vargas	

Fig. 54. Primera lista general de socios fundadores de la "Academia Gallega" (1905) [RAG, Acta de la Junta de Gobierno del 15 de septiembre de 1905].

Los nexos entre Emilia Pardo Bazán y Fanny Garrido no serían casuales, sino que ambas se moverían en círculos sociales comunes, estando presentes también en los mismo eventos, veladas y actos benéficos. Así, por ejemplo, el 6 de agosto de 1904, María del Adalid -en aquel tiempo una joven muchacha en edad casadera- asistiría a uno de los bailes de caridad organizados por Emilia Pardo Bazán[763] y pocos días después, el 11 del mismo mes, las dos participarían en la "kermesse" de los Jardines de Méndez Núñez, colaborando junto con otras damas de la alta sociedad coruñesa a recaudar fondos con fines benéficos[764].

En esta misma línea, igual que sucedió con Fanny Garrido, la presencia de María del Adalid en la crónica social como una de las principales damas coruñesas se volvió habitual. Los diarios daban parte de cada acto o evento en el que ésta participaba. Véase, por ejemplo, su asistencia a la *garden party* en la residencia del Marqués de Loureda, a un té social en la casa de la familia Olmos, su presencia en otra *garden party* en honor a marinos argentinos, también en la exposición de ganado de 1907, en el enlace matrimonial de su familiar Amalia Torres o en el bautizo de uno de los hijos de la familia Moreno Osorio, de la que era amiga[765]. Casualmente,

[763] «El baile de la caridad», *La Voz de Galicia*, 7 de agosto de 1904, 1.

[764] «La "Kermesse"», *La Voz de Galicia*, 11 de agosto de 1904, sec. Fiestas de hoy, s. p.

[765] «[Garden party en la residencia del marqués de Loureda]», *La Voz de Galicia*, 28 de noviembre de 1906, sec. De Sociedad, 1; «[Té en casa de los Olmos]», *La Voz de Galicia*, 5 de marzo de 1907, sec. De Sociedad, 1;

uno de estos sonados encuentros sociales, nos dejan las dos únicas fotografías que sabemos que se conservan de María del Adalid y Fanny Garrido en sociedad y las únicas que conocemos de ésta en edad ya avanzada: se trata de la comunión del que sería afamado periodista coruñés, José Bugallal Marchesi, celebrada el 2 de agosto de 1911 en Montrove (Oleiros)[766].



Fig. 55. Comunión de José Luis Bugallal Marchesi (Montrove, 2/08/1911) [FFB (imagen 1); imagen cedida por Isabel Bugallal].

«Garden Party en honor de los marinos argentinos», *La Voz de Galicia*, 21 de agosto de 1907, sec. De Sociedad, 1; «[Exposición de ganados]», *La Voz de Galicia*, 27 de agosto de 1907, 1; Petraldini, «[Enlace matrimonial de Amalia Torres Sanjurjo con Fernando Sánchez Arjona]», *La Voz de Galicia*, 19 de junio de 1908, sec. De Sociedad, 1; «[Bautizo en Santa Cruz de la familia Moreno Osorio]», *La Voz de Galicia*, 5 de septiembre de 1908, sec. De Sociedad, 1.

[766] Las dos fotografías que siguen, son de la comunión de José Luis Bugallal Marchesi, el 2 de agosto de 1911 en Montrove (Oleiros) [Fotografías del FFB (colección privada)]. Agradecemos encarecidamente a la periodista Isabel Bugallal, hija del también periodista José Luis Bugallal Marchesi, la cesión de estas imágenes, pertenecientes a la colección privada de su familia.

Describimos, a continuación, de izquierda a derecha, los personajes de la alta sociedad coruñesa, presentes en las imágenes:

Imagen 1 (Fig. 55). Personas en pie, en la segunda fila: María de Oya y Castros, señorita o cuidadora de Susi Marchesi, Susi Marchesi, José Luis Bugallal, Emilio Fábregas, Alberto de Oya, María del Adalid, Luciano Marchesi; personas sentadas en la primera fila: Nini de Oya Salgueiro, Pilar Marchesi, Isidoro Bugallal, Fanny Garrido de Rodríguez Mourelo, Victoria de Oya y Lastres, Don Miguel Avila Cuadras, Isabel Buhigas Prat.

Imagen 2 (Fig. 56). En pie: Isidoro Bugallal, Pilar Marchesi, Don Miguel Avila Cuadras, señorita cuidadora de Susi Marchesi, María del Adalid, Alberto de Oya, María de Oya y Castros, Luciano Marchesi, Victoria de Oya y Lastres y Emilio Fábregas; sentados: José Luis Bugallal, Fanny Garrido de Rodríguez Mourelo, Isabel Buhigas Prat, Susi Marchesi y Nini de Oya Salgueiro.



Fig. 56. Comunión de José Luis Bugallal Marchesi (Montrove, 2/08/1911) [FFB (imagen 2); imagen cedida por Isabel Bugallal].

La implicación social y cultural de Fanny Garrido y María del Adalid no se limitaría al ámbito gallego. En la capital, ambas participarían en el proyecto de creación de colegios "para huérfanos y pensionistas del Magisterio", firmado el 20 de septiembre de 1905[767], Consecuentemente, en 1909, Fanny Garrido sería nombrada Presidenta y Patrona de la Comisión de Fomento de la Real Sociedad Fundadora de Colegios para Huérfanos y Pensionistas del Magisterio de España[768] y Vocal del Consejo Superior de Protección a la Infancia; en calidad de dichos cargos escribiría su famoso texto *El problema de la mendicidad*[769]. Un año después asistiría a los Congresos de Higiene Escolar y Educación Familiar que tuvieron lugar en agosto de 1910 en Bruselas y París[770], siendo de por sí excepcional la participación de una mujer en estos eventos.

[767] «Proyecto de creación de Colegios para huérfanos y pensionistas del Magisterio», *La Educación*, 30 de septiembre de 1905, 1-2; «Proyecto de creación de Colegios para Huérfanos y pensionistas del Magisterio», *El Noticiero Gallego. Semanario destinado a fomentar los intereses morales y materiales del Magisterio de primera enseñanza*, 18 de octubre de 1905, 2-3.

[768] Fanny Garrido, «[Circular de Fanny Garrido, Presidenta de la Comisión de Fomento de la Real Sociedad fundadora de Colegios para Huérfanos y Pensionistas del Magisterio de España]», *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 25 de julio de 1909, sec. Reales Colegios de la Reina Vitoria. Huérfanos del Magisterio, 4; «[Nombramientos por la Junta General de la Real Sociedad fundadora de Colegios para Huérfanos y Pensionistas del Magisterio de España, en la sesión del 25 de septiembre de 1909, en la que nombraron Vocales de honor y Patronos]», *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 30 de septiembre de 1909, sec. Reales Colegios de la Reina Vitoria. Huérfanos del Magisterio, 1.

[769] Fanny Garrido, «El problema de la mendicidad», *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 25 de julio de 1909, 2-4.

[770] «Los Congresos de Higiene Escolar y Educación Familiar», *Revista General de Enseñanza*, 15 de junio de 1910, sec. Información, 7.

En estos mismos años y paralelamente a la actividad literaria de Fanny Garrido, discurriría la trayectoria pictórica de María del Adalid. Así, por ejemplo, en 1904 María del Adalid participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, en la cual figuraría como Vicepresidente del Jurado y como Presidente del Jurado específico de la Sección de Pintura el maestro Joaquín Sorolla. Según consta en el catálogo de dicha exposición, María del Adalid presenta la obra "Retrato de la Señorita I. Ll" (desconocemos a quién pertenecen estas siglas) - por la que recibiría una Mención Honorífica - y en calidad de "discípula de D. Juan Francés"[771] [quien creemos que podría ser el pintor Juan de Dios Francés y Mexía (Madrid, 1873-1954)][772]. Dos años después, participa en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid de 1906 con dos nuevas obras: *Retrato de la niña P. G. C* y *Retrato de la señora M. B* (de los que también desconocemos quién está detrás de las iniciales), en la que nuevamente fue premiada con una Mención Honorífica[773].

Especial mención nos parece que merece el envío a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, a la que presentó el óleo sobre lienzo *Retrato de la Srta. Dª J. G. de R. M.*[774]. En este caso, planteamos como hipótesis que las iniciales podrían aludir a Fanny Garrido, madre de la autora: "[Francisca Claudia] Josefa [Antonia] Garrido de Rodríguez Mourelo"; aunque la propuesta se hace con ciertas reservas, puesto que en la época era común el tratamiento de Sra. y no de Srta. en el caso de las mujeres casadas y tampoco era habitual el uso del tercer nombre de pila que, por otra parte, no tenemos constancia de que Fanny Garrido hiciese uso de él. De ser esta hipótesis cierta, es posible que el retrato que María del Adalid presentó a esta exposición de 1908 se corresponda con el único retrato de Fanny Garrido cuya existencia conocemos y que hoy pertenece a un fondo privado:

[771] *Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas: Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904* (Madrid: Casa Editorial «Mateu» (Barquillo, 4, Madrid), 1904), 5; *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906* (Madrid: Tipografía y Fotograbados de la Imprenta Alemana (Fuencarral, nº 137), 1906), 9.

[772] Juan de Dios Francés y Mexía (Madrid, 1873-1954), pintor e ilustrador español, hijo del también pintor Plácido Francés y hermano de las pintoras Fernanda Francés y Trinidad Francés. Inicia su formación pictórica bajo la tutoría de su propio padre; continuó después oficialmente en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, donde fue discípulo de su tío, Emilio Sala. Se dedicó al retrato, a la composición histórica y literaria y especialmente el paisaje. A partir de 1890 participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, resultando galardonado con la tercera medalla en 1897 por su obra *El descanso del mediodía*, una segunda medalla en 1899 por *Mil ochocientos noventa y ocho* y otra segunda medalla en 1901 por *La edad de oro (episodio de El Quijote)*. En calidad de ilustrador se dedicó al cartelismo y también colaboró con publicaciones como *Revista Moderna* y *Blanco y Negro* y en las colecciones literarias *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*. José Francés y Sánchez-Heredero (Silvio Lago), «Artistas españoles. Juan Francés y Mexía», *La Esfera*, 27 de febrero de 1915, 8-10; José López Jiménez (Bernardino de Pantorba), *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España* (Madrid: Jesús Ramón García-Rama, 1989), 405.

[773] *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906*, 9.

[774] *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908* (Madrid: Casa Editorial «Mateu», 1908), 5; José Palomo Anaya, «Exposición de Bellas Artes: elogio del bello sexo», *El País. Diario Republicano*, 8 de mayo de 1908, 1.



Fig. 57. Retrato al óleo de Fanny Garrido [por María del Adalid, 1908] [FLAGM, Madrid; imagen cedida por M.ª de los Dolores López y Arranz].

La imagen anterior muestra un óleo sobre lienzo firmado por María del Adalid en 1908 en el que se trata a una mujer que creemos que no es otra que Fanny Garrido, dada su comparativa con un retrato fotográfico del mismo periodo:



Fig. 58. Comparativa de rostros: mujer retratada al óleo por María del Adalid en 1908 y fotografía de Fanny Garrido de 1911 [FFB, Retrato grupal de la comunión de José Luis Bugallal Marchesi, 2/08/1911 en Montrove (Oleiros)] [montaje de Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 59. Detalles del retrato al óleo de Fanny Garrido por María del Adalid. A la izquierda, parte trasera del marco con la inscripción "Srta. Adalid"; a la derecha, margen inferior izquierda de la pintura con la firma y fecha de la obra, "M. del Adalid. 1908" [montaje de Laura Touriñán Morandeira].

La carrera artística de María del Adalid también se volvería recurrente en la prensa de la época por su exitosa participación en exposiciones de arte con lienzos al óleo. Así, por ejemplo, la prensa nacional de su participación entre la presencia femenina en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1904, 1906, 1908, 1909 y 1912[775]. Lo mismo sucedería con la

[775] García Vilariño, Grande Veloso, y Otero Varela, *Roteiro cultural 2017*, 51; Francisco Alcántara, «Exposición Nacional de Bellas Artes», *El Imparcial*, 30 de mayo de 1912, 3; Palomo Anaya, «Exposición de Bellas Artes: elogio del bello sexo», 1.

Primera Exposición de Primavera del Círculo de Bellas Artes de Madrid de 1909, a la que presenta otro retrato[776]. Paralelamente a las exposiciones nacionales, la excepcionalidad de María del Adalid como pintora presente en exposiciones de arte se vuelve aún más destacada en prensa a raíz de su participación en exposiciones del extranjero; ejemplo de ello es su colaboración en la Exposición de Arte Gallego en Buenos Aires en el verano de 1908[777].

María del Adalid terminará por formalizar su compromiso con el arte oficialmente registrándose como socia n.º 47 de la Asociación Española de Pintores y Escultores (AEPE), creada en 1910, hecho especialmente singular y meritorio si tenemos en cuenta que la mera presencia de una mujer matriculada en estudios oficiales de arte o en concursos de pintura era de por sí un hecho atípico en la época, pues se trataba de un campo profesional imperantemente masculino. Este compromiso con la AEPE quedaría reflejado mediante su participación en el "Primer Salón de Otoño"[778]. Dos años después, luciría tres obras en la Exposición de Arte Gallega celebrada en los salones del Grupo Escolar Da Guarda: dos retratos y un cuadro floral[779]. En 1915 presentaría el óleo *Rosas* a la Exposición de Bellas Artes de la capital[780]. Y en 1917 María del Adalid figuraría también en la II Exposición de Arte Gallega, organizada en A Coruña e inaugurada por Emilia Pardo Bazán, la cual reunió al más singular elenco de maestros pictóricos de Galicia -entre ellos, Sotomayor, Lloréns, Sobrino, Asorey y Castelao- y a la que ella presentó una composición floral y *Retrato de un viejo pastor*[781].

A pesar de su reiterada presencia en la prensa de la época y de su renombre en sociedad por su origen familiar, creemos que la obra de María del Adalid ha caído en el olvido y que su aportación a la pintura gallega y su posible herencia de estilo de Francisco Lloréns y/o de Juan de Dios Francés y Mexía no han sido estudiadas en profundidad. Tal es así, que la mayor parte de las creaciones de María del Adalid son hoy desconocidas y especialmente las que pertenecen a colecciones privadas; ejemplo de ello son los dos retratos al óleo que siguen, que junto con la obra anteriormente mostrada son las únicas tres pinturas que hemos podido localizar de esta artista pictórica gallega:

[776] «Madrid, solemnidad artística: exposición de Bellas Artes», *Actualidades*, 26 de mayo de 1909, 10-11.

[777] «La exposición de arte gallego. Una idea laudable», *El Diario de Pontevedra*, 10 de julio de 1908, 2; «La exposición de arte gallego. Una idea laudable», *La Correspondencia Gallega. Diario de Pontevedra*, 10 de julio de 1908, 2; «Exposición de Arte Gallego», *El norte de Galicia. Diario político y de información*, 11 de julio de 1908, sec. Galicia en América, 2; «Exposición de arte gallego. Una idea laudable», *La Idea Moderna. Diario democrático en Lugo*, 11 de julio de 1908, 1.

[778] García Vilariño, Grande Veloso, y Otero Varela, *Roteiro cultural 2017*, 51.

[779] «La Exposición de Arte», *La Voz de Galicia*, 16 de julio de 1912, sec. Para las fiestas, 1; «Para el mes de agosto: Las próximas fiestas. La Exposición de Arte», *La Voz de Galicia*, 20 de julio de 1912, 1; «En la Exposición. Inauguración Oficial», *El Noroeste*, 6 de agosto de 1912, 1; «La Exposición de Arte», *La Voz de Galicia*, 6 de agosto de 1912, sec. Nuestras Fiesta, 1.

[780] *Exposición de Bellas Artes. Catálogo. 1915* (Madrid: Imprenta M. Martínez de Velasco (Pizarro, 15. Madrid), 1915), 11.

[781] «Segunda exposición de arte gallega», *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*, 6 de julio de 1917, sec. Cultura Regional, 1; Alejandro Barreiro, «Exposición de Arte Gallego. Ante la apertura», *La Voz de Galicia*, 23 de agosto de 1917, 1-2; B., «Exposición de Arte Gallego. Cuatro pintoras», *La Voz de Galicia*, 30 de agosto de 1917, 1; «En la Exposición Regional Gallega. Conferencia del Sr. Francés», *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*, 31 de agosto de 1917, 2; Manuel Barbeito y Herrera, «La Segunda Exposición de Arte Gallego», *Vida Gallega. Ilustración Regional*, 25 de diciembre de 1917, sec. En la distancia, 5-7.



Fig. 60. Retrato al óleo de una niña (personaje desconocido) [por María del Adalid, ¿17-12-1900?] [FFGA, A Coruña, imagen cedida por la Familia Cubeiro Garrido] [montaje por Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 61. Retrato al óleo de una mujer (personaje desconocido) [por María del Adalid, ¿8-V-1901 o 1907?] [FFGA, A Coruña, imagen cedida por la Familia Cubeiro Garrido] [montaje por Laura Touriñán Morandeira].

Por su parte y durante estos mismos años, Fanny Garrido continuó implicada en múltiples proyectos hasta el fin de sus días, perdurando intacta su inquietud por la mejora social. Así, fue autora de textos como *De cómo se salvan las vidas en la primera infancia* (1912)[782] y *Paz* (1913)[783]. También fue nombrada, en 1913, Vocal del Patronato Nacional de Ciegos[784], Presidenta de la sección "Higiene y Educación protectora" de la Junta Provincial de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad de Madrid y Vocal del Consejo Superior de Protección a la Infancia[785]. Por su preocupación por la causa femenina también fue nombrada Vicepresidenta del Centro Ibero-Americano de Cultura Popular Femenina. Ejerciendo estos dos últimos cargos ofrecería la conferencia titulada *Sueños, ideales, realidad* el 26 de mayo de 1913, la cual fue publicada íntegra en la *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*[786]. En 1914 volvió de nuevo a participar en encuentros especializados: primero en el "Congreso Penitenciario Español" como miembro representante de la Asociación de Estudios Penitenciarios y Rehabilitación del Delincuente y de la Junta de Protección a la Infancia[787] y, a los pocos meses, en el "Segundo Congreso Penitenciario Español"[788], ambos celebrados en A Coruña. También el 13 de abril de este año de 1914 fue nombrada en Madrid miembro consejero del "Bureau Permanent de La Union Internacional" para la protección de la infancia de la primera edad[789].

En los años siguientes, la implicación feminista de Fanny Garrido se incrementaría progresivamente y de forma cada vez más pública, incluso siendo destacada por ello en artículos específicos de la prensa de la época al respecto de este tema[790]. Por esta misma causa, entre el 30 de enero y el 15 de abril de 1917, esta carismática mujer ejercería de Presidenta del Jurado del Concurso Femenino organizado por el Centro Ibero-Americano de Cultura Popular

[782] Fanny Garrido, «Los niños. De cómo se salvan vidas en la primera infancia», *Pro Infantia*, 1912.

[783] Fanny Garrido, «Paz», *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 5 de marzo de 1913.

[784] «[Día 4 de septiembre de 1913. Nombramiento de Vocales del Patronato Nacional de Ciegos]», *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 5 de septiembre de 1913, sec. Sección de Información. Disposiciones oficiales publicadas en la «Gaceta de Madrid», 12.

[785] «Junta de Protección a la Infancia», *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa*, 8 de noviembre de 1913, 4; «[Una comisión de la Junta Provincial de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad de Madrid ha visitado al señor gobernador civil para ofrecerle sus respetos y darle cuenta de la marcha general de la obra protectora encomendada]», *ABC*, 11 de agosto de 1913, sec. Información General. Noticias Diversas, 17; *Guía Oficial de España de 1913* (Madrid: Tipografía «Sucesores de Rivadeneyra». Paseo de San Vicente, nº 20, 1913), 584; «Protección a la infancia y represión a la mendicidad», *La Mañana. Diario Independiente*, 14 de abril de 1914, 2; «[Propuesta de proyecto de una obra de protección para las muchachas pobres, por Dª Fanny Garrido de Mourelo, vocal del Consejo Superior, en la Asamblea Nacional de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad]», *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 29 de abril de 1914, sec. Noticias, 2; *Guía Oficial de España de 1914* (Madrid: Tipografía «Sucesores de Rivadeneyra». Paseo de San Vicente, nº 20, 1914), 598; *Guía Oficial de España de 1915* (Madrid: Tipografía «Sucesores de Rivadeneyra». Paseo de San Vicente, nº 20, 1915), 602; *Guía Oficial de España de 1916* (Madrid: Tipografía «Sucesores de Rivadeneyra». Paseo de San Vicente, nº 20, 1916), 600; *Guía Oficial de España de 1917* (Madrid: Tipografía «Sucesores de Rivadeneyra». Paseo de San Vicente, nº 20, 1917), 616.

[786] Fanny Garrido, «Sueños, ideales, realidad», *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 2 de julio de 1913, 6-8.

[787] «Congreso Penitenciario Español en La Coruña», *El Eco de Galicia. Diario católico e independiente*, 12 de abril de 1914, s. p.

[788] «El segundo Congreso Penitenciario Español en La Coruña», *La Voz de Galicia*, 12 de abril de 1914, 1.

[789] «[Fanny Garrido nombrada miembro consejero del "Bureau Permanent de La Union Internacional" para la protección de la infancia de la primera edad]», *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 20 de mayo de 1914, sec. Noticias, 14.

[790] Leopoldo Basa, «El feminismo en el mundo y la mujer en España», *La Voz de Galicia*, 28 de enero de 1915, 5.

Femenina[791]. A finales de este mismo año, a fecha de 4 de septiembre, su preocupación e implicación social por los más desfavorecidos la llevaría a ser nombrada Vocal del Patronato Nacional de Ciegos[792].

Tan solo un par de meses después, a las ocho de la tarde del 11 de noviembre de 1917, fallecía Fanny Garrido en su domicilio de la capital (en el n.º 14 de la calle Piamonte, piso 2º), a sus 75 años de edad y a causa de un "reblandecimiento cerebral". Al día siguiente tuvo lugar su entierro en la Iglesia Parroquial de Santa Bárbara de Madrid y recibió sepultura en el Cementerio de Santa María[793]. En el momento de su defunción, tal y como se hizo constar en la partida sacramental de defunción y en el certificado del Registro Civil, se desconocía si había dejado testamento. Actualmente, tan solo tenemos constancia del realizado en 1881, más de treinta años antes y tras haber enviudado de su primer esposo, el maestro Adalid, y en el que nombra heredera universal a su única hija, fruto de dicho matrimonio, María del Adalid[794]. Gracias a este testamento conocemos que en su día existieron "retratos pertenecientes a la familia de Adalid, que están en la casa de Lóngora, así como un libro forrado de terciopelo encarnado que trata de la Genealogía y Nobleza", lamentablemente hoy en paradero desconocido.

Como no podía ser de otro modo, la aportación de Fanny Garrido a la sociedad española y al mundo de la cultura no pasó desapercibido, ni dejó indiferente. Tal fue así que incluso años después de su muerte, su aportación seguiría siendo alabada por otras importantes mujeres de la historia de Galicia, como María Barbeito, que recordaría elogiosamente la huella de avances y progreso por ella dejada:

> "(...) A este efecto recuerda instituciones extranjeras de que se hizo eco una mujer coruñesa de tan elevados sentimientos y cultura como Fanny Garrido, citando la de Versalles de institución especial para niños, a las normalistas, institutrices y personas que hubiesen de desempeñar menesteres de madres; la de Berlín, de análogas funciones; la institución biológica de Roma, referente al mismo aspecto y las conclusiones del primer congreso de higiene escolar celebrado en Madrid (...)"[795].

[791] «Concurso Femenino», *El Heraldo de Madrid*, 30 de enero de 1917, 2; «Concurso Femenino», *El Regional. Diario de Lugo*, 1 de febrero de 1917, 2; «Concurso Femenino. Centro Ibero-Americano de Cultura Popular Femenina», *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 7 de febrero de 1917, sec. Noticias, 15; «Concurso Femenino», *La Ilustración Española y Americana*, 8 de febrero de 1917, sec. Noticias, 15; «Concurso Femenino», *El Regional. Diario de Lugo*, 23 de febrero de 1917, 2; «Un fallo. Concurso Femenino. Acta», *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 9 de mayo de 1917, sec. Noticias, 12.

[792] «Patronatos nacionales de sordomudos, anormales y de ciegos», *El Monitor Sanitario. Revista Mensual Ilustrada de Higiene y Sanidad*, 1917, sec. Noticias, 431; «[Fanny Garrido miembro del Patronato Nacional de Ciegos]», *El Heraldo de Madrid*, 4 de septiembre de 1917, sec. La Gaceta, 3; «Los Patronatos de anormales y ciegos», *La Época. Periódico político diario*, 4 de septiembre de 1917, sec. Informaciones, 2; «Nombramientos [del Patronato Nacional de Ciegos]», *Suplemento a La Escuela Moderna*, 5 de septiembre de 1917, sec. Asuntos de Personal, 5.

[793] Partida de defunción de Francisca Claudia Josefa Antonia González Garrido y García [Fondo Parroquial de Santa Bárbara de Madrid, L. S. 9, folio 61 vto., página 118] (Anexo II.36.); Certificado de defunción de Francisca González Garrido y García, el 11-11-1917 en Madrid [RCM, Tomo 146-3, Sección 3ª, n.º 995, folio 88] (Anexo II.37.).

[794] Testamento de Francisca González-Garrido y García [AHPN-ICNG, Protocolo 9867, 1881, fol. 1.116, n.º 237, notario Francisco Ramos Vázquez] (Anexo II.29.).

[795] «En el Circo de Artesanos. Cursillo de Puericultura. Una conferencia Dª María Barbeito», *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*, 11 de mayo de 1919, 1-2.

La triste noticia del fallecimiento de Fanny Garrido causó conmoción en la sociedad y tuvo su reflejo en la prensa, donde fue homenajeada como mujer de inestimable belleza, incomparable cultura, distinguida dama y mujer pionera en su tiempo[796].

1.16.3. La actuación de María del Adalid como última heredera universal de Fanny Garrido y Marcial del Adalid (1918-1930)

Tras el fallecimiento de su madre, María del Adalid comienza una nueva etapa caminando en solitario a sus 43 años, en ese momento soltera, de creencias religiosas muy arraigadas, heredera de un gran patrimonio y con vocación artística y también de mecenazgo y mejora social.

De nuevo participa en una exposición pictórica en el verano de 1919: envía a la Exposición de Arte Gallego en Buenos Aires su cuadro *Rosas de otoño* y el retrato de una gitana[797]. Así mismo, a finales del mes de julio, contrae matrimonio con el Doctor en Farmacia, José Ruiz de Huidobro. El enlace tuvo lugar en la capilla privada de un pazo propiedad de Purificación Fontán y Pérez-Palma y Marcó del Pont (ca. 1846-1921), viuda de José de Elduayen y Gorriti (1823-1898), I Marqués del Pazo de la Merced (marquesado concedido por Alfonso XII en 1875). Así recogía el evento un diario local coruñés:

> "En la capilla del Pazo de la Merced, en Bayona, se celebró ayer el matrimonio de la bella señorita María del Adalid y González Garrido, hija del célebre compositor gallego del mismo apellido y la inolvidable dama que hizo tan preclaro en la sociedad, en las letras y en el ejercicio de la filantropía y las virtudes el nombre de Fanny Garrido, con el distinguido doctor en Medicina y Farmacia D. José de Huidobro.
> Los recién casados, de cuya unión fue madrina la marquesa viuda del Pazo de la Merced, pasarán el verano en su hermosa posesión de Lóngora, en las inmediaciones de la Coruña, fijando después su residencia en Madrid.
> Les deseamos una felicidad inacabable" [798].

Y por su parte, desde la capital, la crónica de *La Época* informaba que:

> "En la capilla de la casa que en Tortóreos posee la marquesa viuda del Pazo de la Merced, se ha efectuado el enlace de la señorita María del Adalid y don José Ruiz de Huidobro, de distinguidas familias. Apadrinaron a los contrayentes la marquesa del Pazo y el diputado a Cortes don Alejandro Mon"[799].

---

[796] «[En Madrid falleció doña Fanny Garrido de Rodríguez Mourelo]», *La Voz de Galicia*, 13 de noviembre de 1917, sec. Necrología, s. p.; «[Comunicado del fallecimiento de Fanny Garrido]», *El Regional. Diario de Lugo*, 14 de noviembre de 1917, sec. La Ciudad, 2; «[Noticia del fallecimiento de Fanny Garrido]», *Vida Gallega. Ilustración Regional*, 25 de diciembre de 1917, sec. Nuestra vida en la región. Los que se mueren, s. p.

[797] «Para la exposición de Buenos Aires», *La Voz de Galicia*, 9 de mayo de 1919, sec. Arte Gallego, 1; «Las exposiciones de arte gallego. Todas las obras se encuentran ya en Buenos Aires», *El Correo de Galicia. Órgano de la colectividad gallega en la República Argentina*, 10 de agosto de 1919, 1; «Exposición de Arte Gallego de Buenos Aires», *La Voz de Galicia*, 17 de septiembre de 1919, 1; «Arte gallego en Buenos Aires: primera exposición de nuestros pintores», *El Correo de Galicia. Órgano de la colectividad gallega en la República Argentina*, 21 de septiembre de 1919, 1; «El Arte Gallego en Buenos Aires. Primera exposición de nuestros pintores», *El Correo de Galicia. Órgano de la colectividad gallega en la República Argentina*, 21 de septiembre de 1919, 1; «Galicia en América: el arte gallego en Buenos Aires», *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa*, 25 de septiembre de 1919, 4.

[798] «[Enlace matrimonial de María del Adalid y González Garrido]», 1.

[799] «Capítulo de bodas [Enlace de María del Adalid con José Ruiz de Huidobro]», 1.

Esto es lo poco que se sabe hasta la fecha del enlace y a la vista de las dos brevísimas reseñas, la información es confusa. Purificación Fontán fue, como dice la prensa, madrina de boda de María del Adalid y no es de extrañar, pues recordemos que era muy amiga de Fanny Garrido y a ella dedicó *La madre de Paco Pardo*. Aunque la información de las reseñas no es clara, deducimos que el enlace matrimonial de María del Adalid pudo haber tenido lugar en el "Pazo de Tortóreos" -en aquel momento llamado "Pazo da Mamoa"- ubicado en el As Neves (Pontevedra), pues efectivamente la vivienda fue propiedad de los Marqueses de la Merced. Lamentablemente, no ha sido posible para nosotros encontrar la partida matrimonial hasta la fecha.

Este matrimonio llevaría conjuntamente un proyecto encomiable vinculado al progreso de A Coruña: la construcción de un balneario en Bastiagueiro (Oleiros) que incluía casino, un gran hotel, un parque y campo deportivo. José Ruiz de Huidobro sería el promotor de la urbanización y Antonio Palacios el Arquitecto y su aprobación se haría pública en el BOE de 16 de julio de 1922[800]. Lamentablemente este interesante proyecto -que prometía ser beneficioso- se vería truncado repentinamente con el abrupto fallecimiento de Ruiz de Huidobro, el 17 de octubre de 1824, cuando éste estaba en pleno auge profesional. Quedaba en ese momento viuda María del Adalid de un reconocido farmacéutico a nivel nacional, pues había sido recientemente nombrado Subdelegado de Farmacia y Secretario General de la Junta Central de Subdelegados de Sanidad de España[801]. El proyecto del balneario sería retomado por María del Adalid, ya viuda y en solitario poco después[802].

Independientemente de esta iniciativa empresarial, la implicación de María del Adalid fue desde joven de mecenazgo social, como así había aprendido de su propia madre y de mujeres distinguidas que la rodeaban, como las ya mencionadas Pardo Bazán y Purificación Fontán. Así, el 22 de marzo de 1926, mediante escritura pública, donaría al ayuntamiento un terreno de labradío de su propiedad, denominado "Piedra de Abajo" y situado en Sta. Leocadia de Alfoz (Perillo) con el fin de construir en él una escuela de primera enseñanza[803]. Con este mismo propósito, en 1928, llevaría a cabo diversas gestiones para donar a la Real Academia Galega dos secciones especialmente emblemáticas de la biblioteca familiar que ella había heredado y de la que disponía en el Pazo de Lóngora: la biblioteca médica de los doctores González Garrido, quienes fueran su abuelo y su bisabuelo por parte materna, y la biblioteca musical originada por su bisabuelo paterno y que se completaría incluso con composiciones de su padre, el célebre Marcial del Adalid[804]. Su última acción caritativa también respondería a una preocupación educacional: dejaría en su testamento como heredero universal a la Orden Salesiana, a quienes legaría el Pazo de Lóngora y los terrenos denominados "La Provisión" para

[800] García Vilariño, Grande Veloso, y Otero Varela, *Roteiro cultural 2017*, 55.

[801] E. Lloret, «Doctor D. José Ruiz de Huidobro», *El Monitor Sanitario. Revista Mensual Ilustrada de Higiene y Sanidad*, 1924, 315-217; F. Martín Sánchez Juliá, «Don José Ruiz de Huidobro», *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*, 18 de octubre de 1924, sec. La vida social y económica, 1; «[D. José Ruiz de Huidobro]», *ABC*, 18 de octubre de 1924, sec. Noticias Necrológicas, s. p.; «Los que mueren [José Ruiz de Huidobro]», *La Libertad*, 18 de octubre de 1924, 2; «Necrología [D. José Ruiz de Huidobro]», *El Monitor Sanitario. Revista Mensual Ilustrada de Higiene y Sanidad*, 1925, 293-94.

[802] «Balneario de Bastiagueiro», *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*, 21 de noviembre de 1925, sec. Notas de Fomento, 6; «La playa de Bastiagueiro. Una petición», *La Voz de Galicia*, 4 de febrero de 1926, 1.

[803] García Vilariño, Grande Veloso, y Otero Varela, *Roteiro cultural 2017*, 56-57.

[804] Para más información, se remite al Capítulo 4, epígrafe 4.2 del presente estudio, donde se expone detalladamente el proceso de donación de las bibliotecas de música y de medicina del Pazo de Lóngora a la Real Academia Galega.

construir, en el primero, una granja agrícola en la que instruir a los jóvenes gallegos, y en la segunda se materializó un colegio[805].

En estos años de viudedad y hasta su muerte, María de Adalid estaría rodeada de familiares y amigos con los que acompañarse, tanto en la capital como en el campo gallego:

> "María vivía en Madrid y en Lóngora. Los domingos encabezaba con su casero principal, aunque no pariente, Garrido[806], la pequeña comitiva de caseros menores y criados que atravesaban el camino para oír misa en Santa Eulalia de Liáns. María, bella y de fino porte, con su cinta de terciopelo al cuello, sus mitones de encaje en las manos y su bastón con puño de plata, al frente de su servidumbre, componía una hermosa y antigua estampa señorial en medio de la vida campestre (…). A veces venían a hacerle compañía durante una temporada Anita Munaiz desde Pontevedra o Piluca Sangro desde Madrid o desde el Pazo de Vilasuso, en el Valle de Barcia. Los Torres Calderón, sus primos, con quinta en Santa Cruz; los Quiroga Pardo Bazán, que venían del castillo isleño de aquel nombre o desde las torres de Meirás; los Maceda, desde Jaz; los Torres Taboada, también deudos suyos, desde Ayán o desde Vilaboa; los Quiroga, desde Oleiros; los Fernández Latorre, desde Miraflores; las de Alsina desde San Pedro de Nós; los Sotomayor, desde Lamastella; los Linares Rivas, desde El Portazgo; Los Guad-el-Jelú –la marquesa Julia[807] era prima suya- desde Vilasuso, algo más lejos; Mercedes Tella, Pilar Marchesi, Julia Baña y tantas y tantas personas desde La Coruña, llegaban de cuando en cuando a Lóngora, en unas y otras épocas".

El día 17 o 18 de enero de 1930, fallecía María del Adalid en su domicilio, en el número 26 de la calle Tabernas de la ciudad de A Coruña, a sus 55 años de edad, como consecuencia de una "pleuresía purulenta" [empiema, infección en la pleura] y al día siguiente recibió sepultura en el cementerio general de la ciudad. La fecha exacta del fallecimiento es dudosa, pues el certificado del registro civil indica que falleció el día 18 y, sin embargo, en la partida de defunción consta el día anterior[808]. Del mismo modo, su esquela también convoca con fecha de 19 de enero de 1930 para el entierro:

> "Rogad a Dios por la señora María del Adalid, viuda de Ruiz de Huidobro, que falleció el 18 de enero de 1930, después de recibir los Santos Sacramentos y la bendición apostólica. R.I.P.
> Su director espiritual Superior de los Salesianos P. Manuelino [Manuel Lino Cabada y Cabada]; sus parientes D. Roberto, doña Carmen Munaiz, doña Carmen López, doña Julia, doña Carmen y D. Fernando Torres Calderón, D. Pedro Sangro Ros de Olano, D. Alfredo Ossorio, D. Alejandro Mon y demás familia.
> Ruegan a sus amistades la asistencia a la conducción de su cadáver, acto que tendrá lugar hoy, domingo 19, a las cuatro de la tarde, desde la casa mortuoria Tabernas 26, al Cementerio católico, y a los funerales, que se celebrarán el lunes 20, en la Iglesia parroquial de Santiago a las diez y media de la mañana y a las gregorianas, que

[805] Padín Panizo, *Pazo de Lóngora*, 102. De nuevo, para información detallada de esta donación y de la historia del Pazo de Lóngora, remitimos al Capítulo 4, epígrafe 4.1 del presente estudio de tesis doctoral.

[806] José Garrido Aradas (1865-1949), oriundo de Liáns (Oleiros), fue en su día guardés y administrador del Pazo de Lóngora, al servicio de Marcial del Adalid y Fanny Garrido, y posteriormente, de María del Adalid.

[807] Julia Torres Calderón (1878-1954), esposa de Pedro Sangro y Ros de Olano, Marqués de Guad-el-Jelú, casados el 17 de junio de 1900 [FTA-PV, Certificación en extracto de Acta de Defunción de Julia Torres; FTA-PV, Certificación en extracto de Acta de Matrimonio de Pedro Sangro y Julia Torres].

[808] Certificado de defunción de María de los Dolores del Adalid y González-Garrido, el 18-01-1930 [RCC, Tomo 11, pág. 614, Sección 3ª] (Anexo II.38.); Partida de defunción de María de los Dolores del Adalid y González-Garrido, viuda de Ruiz de Huidobro, el 17-01-1930 [PS (A Coruña), Libro Sacramental de la Parroquia de Santa María del Campo (A Coruña), n.º 30, folio 68 vto.] (Anexo II.39.).

> comenzarán el día 22, a las ocho y media de la mañana, en la iglesia de los RR. PP. Salesianos, por cuyo favor les anticipan más expresivas gracias"[809].

En cualquier caso, fuere un día o el siguiente, la prensa nacional, y especialmente la coruñesa, se hicieron eco de la triste noticia con gran pesar[810]. A destacar la noticia de *La Voz de Galicia*, manifestando un gran reconocimiento a María del Adalid:

> "Inesperadamente, en plenitud de vida, falleció ayer (…) la distinguida y muy culta señora doña María del Adalid González, viuda de Ruiz de Huidobro.
> Era la finada hija del insigne músico gallego don Marcial del Adalid, autor y recopilador experto, inspirado y genial de muchas admirables melodías, con todo el sabor y el carácter peculiares de nuestra tierra. La Real Academia Gallega débele la merced, muy agradecida, de haber recibido de sus manos como legado valiosísimo, todo o casi todo el tesoro musical de aquel gran artista, todavía insuficientemente estudiado.
> El señor Ruiz de Huidobro que fue esposo de la señora Adalid, era concesionario de un balneario en la cercana playa de Bastiagueiro, cuyos derechos a ella habían pasado, como los de otras posesiones.
> Los sentimientos caritativos de la finada, su talento claro, su afabilidad exquisita habíanle granjeado en La Coruña como en Madrid, donde habitualmente residía, las más sinceras simpatías y grandes afectos.
> Emparenta con prestigiosas familias gallegas -Munaiz, Torres Calderón, Sangro Ros de Olano, Ossorio, Mon- serán muchas las que vistan de luto por inesperada muerte, que como ellas deploramos.
> Hoy a media tarde se celebrará la conducción del cadáver al cementerio y el entierro será sin duda unida manifestación de pesar.
> Enviamos la expresión del nuestro a aquellos parientes y amigos, muy estimados"[811].

Se cierra así en 1930, con el fallecimiento de María del Adalid, la última de los Adalid-Gurrea y González-Garrido, la historia de una de las más ilustres familias del panorama intelectual, artístico y cultural de la Galicia decimonónica, cuyo legado -en parte generosamente donado y otro tanto tristemente hoy perdido- constituye una aportación de inestimable valor al patrimonio documental, bibliográfico, pictórico y musical gallego.

[809] «[Esquela. María del Adalid y González, viuda de Ruiz de Huidobro]», *La Voz de Galicia*, 19 de enero de 1930, 4.

[810] «Doña María del Adalid», *La Voz de Galicia*, 19 de enero de 1930, 2; «[Esquela. María del Adalid y González, viuda de Ruiz de Huidobro]», 4; «[Defunción de María del Adalid]», *Vida Gallega. Ilustración Regional*, 20 de enero de 1930, sec. Los que se mueren y los que se casan, 44; «[Defunciones. Registro Civil. María del Adalid]», *La Voz de Galicia*, 21 de enero de 1930, 4.

[811] «Doña María del Adalid», 2.

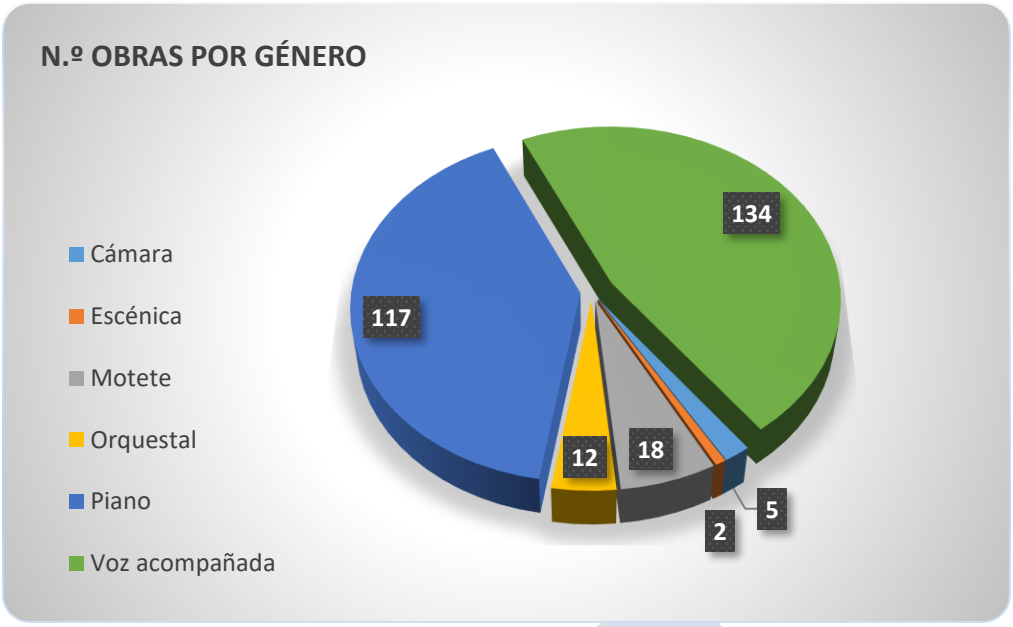
CAPÍTULO 2. LA OBRA MUSICAL DE MARCIAL DEL ADALID: ANÁLISIS DE SU PRODUCCIÓN

Como se ha indicado en la Introducción de esta tesis doctoral, uno de los cometidos fundamentales del presente estudio monográfico sobre Marcial del Adalid es la reunión del mayor número de obras posibles compuestas por el autor mostradas en forma de catálogo abierto. Para ello, como se ha hecho constar en el estudio de fuentes realizado (apartado D.2), se ha llevado a cabo el rastreo de obras en instituciones nacionales y, puntualmente, también en centros internacionales concretos, vinculados a la biografía y producción del autor (de Londres, París, Bruselas y también en fondos documentales de determinados sellos editoriales con sede en Europa). Además, atendiendo a lo desarrollado en el epígrafe de metodología (apartado C.2), se ha diseñado una ficha de descripción apropiada en función de las características del conjunto del repertorio del autor y de las necesidades de catalogación identificadas y, tras ello, se ha procedido al registro individual de cada una de las obras localizadas, dando como resultado el *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid* (a disposición en el Anexo IV).

Partiendo de lo anterior, procedemos en este capítulo al análisis cuantitativo y cualitativo de la producción musical de Marcial del Adalid. Hacemos especial hincapié en la problemática existente en torno a la numeración de opus de las obras manuscritas y editadas conservadas del autor y en las distintas consideraciones tomadas para la datación del repertorio que, como se ha indicado anteriormente, figura en su mayoría sin fecha de composición. Elaboramos también un epígrafe específico de las relaciones editoriales de Marcial del Adalid rastreadas a partir de sus obras publicadas; indicamos expresamente los periodos de colaboración con cada uno de ellos, poniendo así de manifiesto las relaciones simultáneas de Adalid con más de un editor en un mismo lapso de tiempo. Y un último apartado en el que establecemos una división en tres etapas de su producción y que refleja una evolución de estilo.

2.1. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA PRODUCCIÓN DE MARCIAL DEL ADALID A TRAVÉS DE SU CATÁLOGO

Hoy es posible afirmar que este músico gallego compuso al menos 288 títulos de música y son, en su mayoría, para piano solo y para voz solista con acompañamiento pianístico, datos que no sorprenden, pues Adalid fue pianista de formación y, especialmente entre la burguesía, el piano fue instrumento doméstico de moda en el XIX y la música vocal de salón estuvo en auge en la vida social decimonónica. El gráfico que sigue, resultante del análisis de la producción musical de Adalid, cuantifica el número de piezas compuestas de cada género de los que abarca. En él se evidencia la primacía de los géneros pianístico y vocal, frente al camerístico, orquestal, religioso (motetes) y escénico, aunque la interpretación de los datos no puede hacerse de forma descontextualizada: no son obras de la misma envergadura, ni equiparables, una sencilla melodía para canto y piano o pieza para piano solo de música de salón, a una marcha orquestal o a una ópera, por ejemplo, de mayor complejidad creativa.



Cuadro 15. Número de piezas por género compuestas por Marcial del Adalid [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

Las 2 obras escénicas de Marcial del Adalid son su zarzuela *Pedro Madruga* y su ópera *Ynes è Bianca*. Al género camerístico pertenecen 5 obras localizadas: *Scena cantante para violín y piano; Sonata para violín y piano, Op. 17; el inacabado Gran Trío para Piano, Violín y Violonchelo, Op. 36*; y los cuartetos para cuerda, *Op. 16* y *Op. 58*. El género orquestal suma 12 obras: la más popular de todas la *Sérénade pour instruments a cordes;* muy sonadas también la *Marcha fúnebre para Grande Orquesta. A la memoria de Pío IX* y *Los toques de la oración. Plegaria a la Virgen para Soprano y Coro con acompañamiento de Orquesta y Arpa, Op. 5*; especialmente emblemático su *Himno Marítimo*; y a ellas se suman 4 marchas y cinco tandas de valses.

Especial es la composición de 18 motetes dentro de la producción adalidiana, pues es prácticamente la única manifestación de repertorio religioso; todos ellos agrupados en cuatro obras: *6 Motetes a solo, 6 Motetes a cuatro voces, 3 Motetes Op. 20* y *3 Motetes Op. 21*. Los seis primeros son para voz solista; los doce restantes para cuarteto vocal. Así mismo, a excepción del *Op. 20*, específico para acompañamiento de órgano, todos los demás también pueden ser acompañados por piano.

La obra para piano es especialmente abundante. Hemos contabilizado un total de 110 piezas para piano solo (46 obras) y 7 piezas para piano a cuatro manos (5 obras), lo cual asciende a un total de 117 títulos para este instrumento[812]. Del repertorio para cuatro manos, es especialmente conocida la *Sonate pour le Piano à Quatre mains, Op. 1* (o *Sonatina para piano a cuatro manos Op. 1*, en la edición española)*;* la *Segunda Sonatina para piano a cuatro manos, Ob.23*, es la única que permanece inédita; y como obras editadas en París (sellos Flaxland y Richault) encontramos las *3 Marches pour Piano à Quatre mains*, la *Marche Funèbre pour le Piano à Quatre mains, Op. 3* y el *Andantino, Minuetto e Trio pour le Piano à Quatre mains*.

[812] La correlación de 46 obras para piano solo que contienen 110 piezas en total y de 5 obras para piano a cuatro manos que reúnen 7 piezas puede verse desglosada en el Anexo IV.1, correspondiente al inventario de la producción musical de Marcial del Adalid (apartado 2.3 del inventario).

Sin duda, como pianista que era y de formación privilegiada, la obra para este instrumento de Adalid es cuantiosa, variada y rica en influencias. Predominan las romanzas sin palabras, agrupadas en cinco ciclos de seis romanzas cada uno y un ciclo de dos romanzas; de todos ellos, a destacar *Soirées d'automne à la ferme, Op. 51*, dedicadas a Barbieri y actualmente inéditas. También son frecuentes las obras constituidas por varias piezas que responden a la misma forma musical: *Irurac Bat. 3 Marchas para piano, op. 24; 3 Bagatelas caprichosas, Op. 26; Heures de Loisir. 8 Valses à caprice pour piano, Op. 32; Love's Tales. 3 Pensées pour piano, Op. 45; Pechés de jeunesse. Tres Mazurkas de Salón para piano;* o *Enfantillages. 12 Petits morceaux caractéristiques pour piano.* Es conocida la *Sonata para piano, Op. 4*, pero además compuso otras tres sonatas para piano solo en París, en 1879, y que hoy permanecen inéditas. También son de sus obras más grabadas *3ème Valse Brillante, Op. 22* y *4ème Valse Brillante Op. 48* y *Valse Brillante, Op. 12.* Otro grupo lo constituyen las obras de formas musicales menores, de corte más sencillo e intimista, como pueden ser *Danse Galicienne*, el *Minueto y Trio*, *Valse à la tudesque N.º 19* o *Vals a capricho*. No faltan en este grupo las formas musicales propias del Romanticismo pleno, como nocturnos, baladas, barcarolas, mazurcas, polcas, impromptus, fantasías, etc.

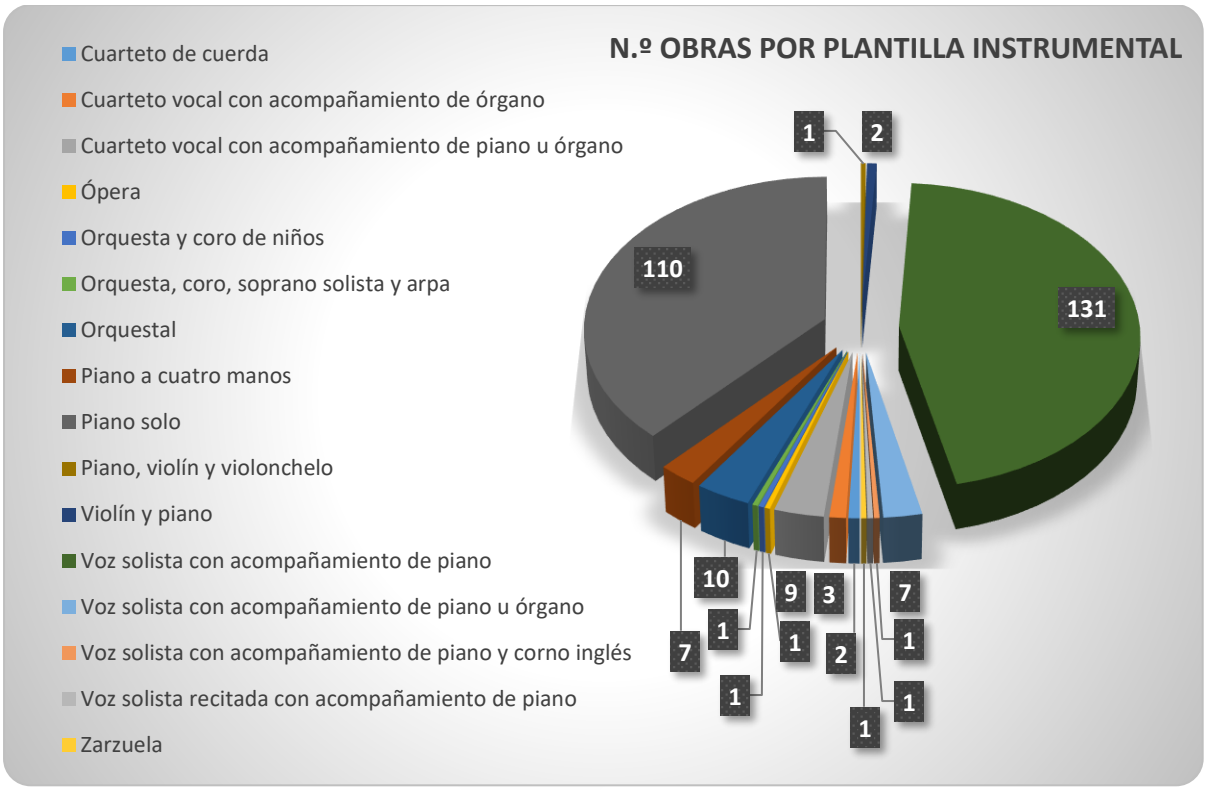
Por último, el repertorio vocal con acompañamiento pianístico es especialmente prolífico. Hemos contabilizado un total de 134 melodías[813]. De todas ellas, 125 son melodías para canto y piano, que pueden ser completamente únicas en sus características musicales y poéticas; también un mismo poema armonizado con diferentes temas melódicos; incluso el poema se presenta en diferentes idiomas adaptando la música a la métrica; también se da el caso de varias versiones de una misma pieza diferenciadas por sutiles variaciones; y también el mismo tema melódico se usa para acompañar poemas completamente distintos en idioma y métrica. Entre ellas hay un conjunto de 25 con poema en gallego, que fueron publicadas como *Cantares viejos y nuevos de Galicia*. Y a este mismo concepto musical responde la "balada gallega" *Mondariz*, también de poema en gallego. Hay, asimismo, una edición a cargo de Antonio Romero de seis melodías que también se publicaron como colección y que fue muy sonada y divulgada en la época.

A las anteriores se añaden otras nueve obras vocales de mayor envergadura. La melodía *Douce brise* es especial porque es la única pieza de este autor para voz solista con acompañamiento de piano y corno inglés. Tres composiciones para voz solista con acompañamiento de piano de tema religioso, que no tienen fines interpretativos en el templo: *Ave María a solo para mezzo soprano con acompañamiento de piano u órgano*; *Salve Regina Mater*, inédita; y *La poesie sacrée*, también inédita y cuyo manuscrito va acompañado de una nota aclaratoria del autor en la que expresamente especifica que en su proceso creativo se tomó licencias excesivamente dramáticas y poéticas, precisamente porque la obra no está pensada para el culto religioso. Esta última pertenece al Op. 20 e indica en su portada que es la "Nº 18 de la 3ª serie de este opus"; a él pertenecen también, *Apparition*, como la N.º 14; e *Invocation*, aunque este caso es confuso porque en la portada se indica que dentro del manuscrito estarán las piezas Nos. 1 y 2 de la "1ª serie" del *Op. 20* pero, sin embargo, en el interior solo hay una pieza, la N.º 1 y se indica *Op. 19*. Hay otra pieza, la *Chansonnette du Pélérinage d' Harold* que consta del N.º 15; por la datación y por la numeración, cabe pensar que también forma parte del mismo opus. También *La prière de femme*, inacabada y sin datar, lleva el N.º 10 y podría pertenecer al *Op. 20*. En cualquier caso, esto nos lleva a suponer hay obras de este género vocal perdidas, que completarían las series 1ª, 2ª y 3ª de este *Op. 20* e, incluso, un *Op. 19* con obras

[813] Los manuscritos y ediciones que reúnen estas 134 melodías vocales se encuentran inventariados en el Anexo IV.2. y una comparativa de las distintas versiones se ofrece en el Anexo IV.3.

también de este género vocal. Y un último caso diferenciado, *Plegaria a la virgen*, por ser una armonización para versos recitados, no cantados.

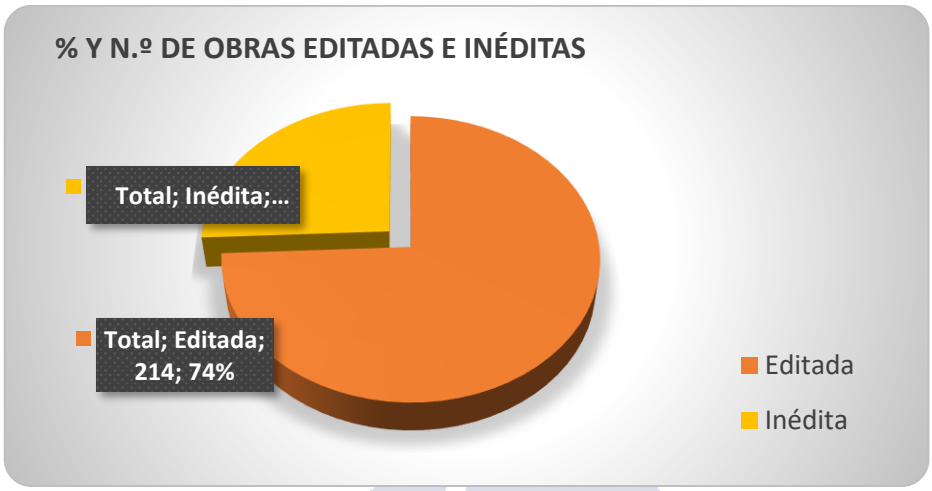
Dentro de cada uno de los géneros mencionados (cámara, música escénica, religioso, orquestal, piano y vocal acompañado), es posible establecer subgrupos, a modo de "subtipologías", principalmente a partir de las agrupaciones instrumentales que emplea Adalid en su repertorio. Así, a excepción del género escénico -que hemos dividido en ópera y zarzuela- su producción musical se puede agrupar en 16 tipos en función de la plantilla instrumental empleada:



Cuadro 16. Número de obras por plantilla instrumental compuestas por Marcial del Adalid [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

De nuevo la gráfica pone de manifiesto que hay dos grandes tipos de repertorio a los que Adalid se dedicó en especial: la música para piano solo, grupo constituido por 110 piezas, que se completa con las 5 obras (7 piezas) para piano a cuatro manos, y 131 melodías para voz -generalmente solista- con acompañamiento pianístico, que también se completan con tres piezas especiales: *Douce brise*, con corno inglés; *Ave María a solo para mezzo soprano*…, por la singularidad de su acompañamiento para órgano; y *Plegaria a la Virgen*, obra especial cuyo poema es recitado, no cantado. A destacar una categoría que contiene "coro de niños" y que corresponde a la obra *Himno marítimo*, instrumentada para orquesta, con su respectiva reducción para piano. La música de cámara está integrada por 2 obras para violín y piano, el mencionado trío inacabada para violín, violonchelo y piano, y 2 cuartetos de cuerda. Por su parte, los 18 motetes, reunidos en el gráfico anterior como género, se desglosan ahora como 3 motetes para cuarteto vocal con acompañamiento de órgano, 9 para cuarteto vocal acompañado de piano u órgano y 6 motetes a solo, también con acompañamiento de piano u órgano.

Una tercera cuestión a plantear es la cantidad de obras editadas que conocemos y el número de manuscritos que conservamos. Del total de 288 obras/piezas compuestas por Adalid, un 26% es inédito (74 partituras)[814], frente a un 74% que sí se publicó (214 partituras), ya fuese en el siglo XIX o recientemente.



Cuadro 17. Porcentaje de obras editadas e inéditas de Marcial del Adalid [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

Del mismo modo, podemos afirmar que disponemos de la mayor parte de los manuscritos de las obras compuestas por Marcial del Adalid: del total de 288 títulos, disponemos de 197 manuscritos originales (68%) y desconocemos dónde están los 91 manuscritos restantes (es decir, actualmente están en paradero desconocido el 32% de los manuscritos editados)[815].



Cuadro 18. Porcentaje de manuscritos conservados y manuscritos no localizados de Marcial del Adalid [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

[814] En el Anexo IV.8. se ofrece una relación de los 74 manuscritos inéditos conservados de obras compuestas por Marcial del Adalid

[815] Remitimos al Anexo IV.7. para consultar el listado de manuscritos no localizados de obras editadas.

Por ejemplo, es posible afirmar que sí disponemos del manuscrito del *Cuarteto de cuerda, Op. 16,* de la *Sérénade pour instruments à corde, Danse Galicienne,* la *Sonata fantástica Op. 30,* de la ópera *Ynes è Bianca* (aunque incompleto) y gran parte de las melodías para canto y piano, todas obras editadas en el siglo XX. De las ediciones decimonónicas se conserva el manuscrito de *Enfantillages, Irurac Bat, Plegaria a la Virgen, Vals a capricho, Mondariz, Douce brise* o de la *Sonata para piano a cuatro manos, Op. 1*. En contrapartida, los 91 manuscritos "desaparecidos" que no hemos podido localizar, fueron todos editados en el siglo XIX: es el caso de 1 obra de cámara (*Scena cantante para violín y piano*), 2 de orquesta (*Los toques de la oración* y la marcha fúnebre en honor a Pío IX), 8 de los cantares gallegos y la melodía *Mondariz,* el *Ave Maria para Mezzo soprano con acompañamiento de piano u órgano* y la parte restante está integrada por obras para piano solo.

En cuanto a los editores extranjeros, hay que destacar que, a pesar de la búsqueda realizada, no ha sido posible localizar ni el original, ni la edición de *Souvenir. Valse brillante publicada* por Wessel & Stapleton en Londres, ni ninguna prueba documental que demuestre la existencia de esta obra. Tampoco hemos podido hallar ninguno de los manuscritos de las ediciones parisinas por Flaxland y Richault en los fondos del Conservatorio de París albergados en la BNF, ni a través del Registro de la Propiedad Intelectual de Francia y tampoco ha sido posible, siguiendo el rastro de los respectivos impresores (Arouy de Flaxland y Thierry de Richault), del grabador de Flaxland (Cusset) o de la sucesión de sellos editoriales (Flaxland; adquirido por Duran, Schoenewerk & Cº; que se convirtió en Durand; a su vez sucedido por Costellat y por Alphonse Leduc). Y no ha sido posible tampoco ubicar el manuscrito de *Un Recuerdo. Romanza sin palabras para piano, Op. 14* a partir de la edición cubana por Edelmann y C.ª.

Respecto de los editores españoles, afirmamos que los manuscritos que faltan pertenecen a dos grupos bien diferenciados. Un primer conjunto lo constituyen la melodía *Mondariz* y 8 cantares gallegos (*A bordo, Afrixida, A sorte, A ruada, A mala fada, ¡Pesóulle!, Na fiada y A xolda*) –obras para canto y piano-, que fueron publicadas por Canuto Berea en la ciudad de A Coruña cuando la razón social de su negocio se encontraba ubicada en la Calle Real, n.º 38; sin embargo, aunque no disponemos del manuscrito definitivo, sí se conservan versiones musicales sin parte textual en la RAG[816]. El segundo grupo está constituido principalmente por obras para piano solo y todas ellas fueron publicadas bajo sellos editoriales madrileños: Casimiro Martín, Pablo Martín, Antonio Romero, Martín Salazar, Bernabé Carrafa. A destacar que, a excepción de Bernabé Carrafa, que era editor e impresor al mismo tiempo, el resto de editores compartieron en algún momento de su trayectoria los servicios de Faustino Echeverría como impresor o calcógrafo. Este dato resulta revelador, pues abre la vía a nuevos manuscritos de Adalid entre su legado en un futuro.

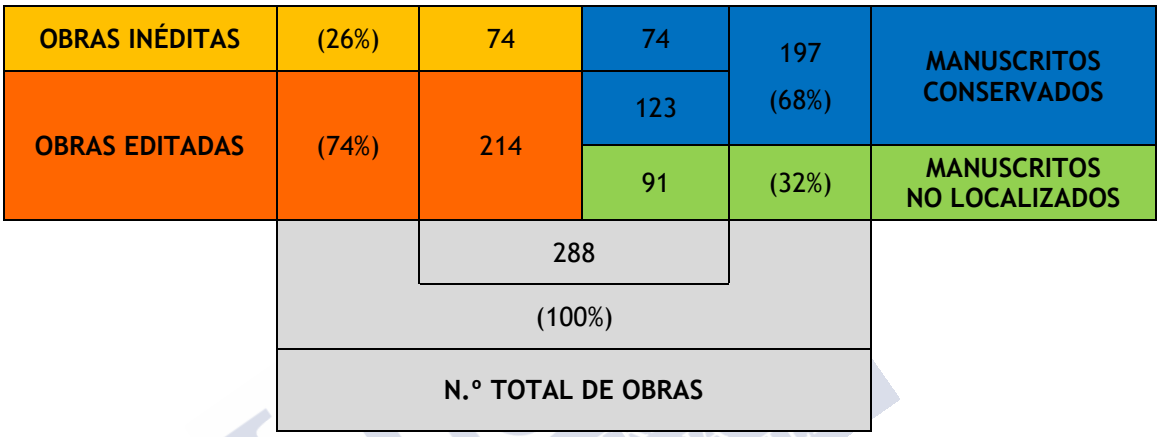
Consideramos que puede haber dos causas posibles para la "pérdida" de estas fuentes. Por una parte, recordamos el artículo escrito por Juan Naya, en el que se daba testimonio de que la herencia de Adalid había sido expoliada y que, parte de los documentos que iban a ser donados a la RAG, habían desaparecido[817]. A esto se suma que María de los Dolores del Adalid tuvo intención de entregar a la Academia obras de su padre que guardaba en Madrid, hecho que nunca llegó a producirse, tal y como consta en las Actas de la RAG; esta fracción no localizada de la donación quizá contuviesen parte de los manuscritos cuyo paradero hoy desconocemos. Por otra parte, era característico del comercio editorial decimonónico que los compositores

[816] Para consultar las versiones de las melodías para canto y piano, remitimos de nuevo al Anexo IV.3. Los manuscritos de los 8 cantares gallegos a los que nos referimos se encuentran en la RAG en las cajas CM-1 y CM-2.

[817] Naya Pérez, «Fanny Garrido en el recuerdo», s. p.

entregasen ejemplares a los editores e impresores que nunca llegaban a ser devueltos; si Adalid entregó originales y no duplicados, eso explicaría por qué en el Fondo Adalid no hay un manuscrito de cada una de sus obras publicadas; este riesgo se incrementa si tenemos en cuenta que al menos las obras registradas en el Boletín de la Propiedad Intelectual responden a un protocolo que obligaba a los compositores a entregar entre uno y tres ejemplares de cada obra, lo que hace más factible que los compositores se quedasen sin copia original[818].

Sintetizando lo expuesto en los dos gráficos anteriores, el inventario y el catálogo que hemos elaborado de la producción de Marcial del Adalid muestran un total de 288 títulos, de los cuales 73 permanecen inéditos actualmente y cuyos manuscritos están localizados; sin embargo, de las 214 obras editadas, solo 123 conservan su manuscrito original y, lamentablemente, ha desaparecido el manuscrito de 91 de ellas.



Cuadro 19. Panorámica del estado actual de las 288 obras inventariadas compuestas por Marcial del Adalid [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

2.2. Consideraciones en torno a los números de opus y a la datación de obras de Marcial del Adalid

No es posible hablar de la producción musical de Marcial del Adalid sin hacer mención a la complejidad que rodea la datación de sus obras. La mayor parte de las que se conservan se encuentran sin indicación de fecha -incluso en el caso de las partituras manuscritas- por lo que, a pesar de ser comunes los catálogos con criterio de ordenación cronológica en Musicología, no consideramos que este tipo sea el más acertado para ordenar la obra de este autor. Los catálogos cronológicos son factibles en autores contemporáneos vivos, que puedan dar testimonio para la datación de su obra, en músicos cuyos legados se encuentren relativamente completos y organizados; o en aquellos de los que se conserva la mayor parte de sus manuscritos firmados con fecha o con número de opus otorgado por el compositor por fecha de creación. Sin embargo, este escenario dista mucho de la realidad que se topa el investigador para catalogar la música de Adalid: en su caso, se han extraviado más del treinta por ciento de sus originales;

[818] Las obras de Marcial del Adalid incluidas en el Registro de la Propiedad Intelectual se incluyen en el Anexo IV.6.

de los que se conservan, no consta en su mayoría el número de opus; y la presencia de firma con fecha del autor es infrecuente.

Dada esta situación, la datación de obras se vuelve más compleja y es necesario obtener información a partir de distintos tipos de datos y fuentes: 1) revisar la presencia de firma y fecha de Adalid en los manuscritos; 2) tomar en consideración, si figura, el número de opus y en qué estado (si fue escrito con posterioridad a la obra o aparentemente en el momento de composición), también en las propias partituras; 3) exprimir toda la información posible de los datos editoriales de las obras publicadas que, a su vez, permite estimar fechas de composición en algunos casos; 4) recurrir a fuentes documentales y de hemeroteca secundarias (noticias de prensa que hablen de un estreno, partituras distribuidas en publicaciones seriadas, correspondencia con editores, etcétera). Desarrollamos y ejemplificamos, a continuación, estos cuatro elementos en los que se sustenta la datación de obras propuesta en el catálogo anexo de la producción musical de Marcial del Adalid.

2.2.1. Fecha y firma en los manuscritos

En lo que respecta al primer elemento, la presencia de firma y fecha en los manuscritos, es totalmente irregular en la obra de Adalid. La mayor parte de su legado está integrado por obras manuscritas en las que no constan. Algunas presentan solo el autógrafo de Adalid, lo cual no es de utilidad para la datación. Incluso la indicación exclusivamente del lugar de composición, aunque fuera desprovista de fecha, podría orientar sobre el periodo en el que fue compuesto, pero este caso no se da.

Singulares son algunas partituras que presentan la indicación "Revue et corrigèe" (revisada y corregida), generalmente en Lóngora y entre 1880 y 1881; esta indicación se corresponde con la revisión que Adalid hizo de parte de su obra poco antes de fallecer. Es el caso de algunas de las últimas obras del autor como, por ejemplo, *La mort du Christ*, *Sérénade pour instruments à cordes*, *Marche militaire pour Grande Orchestre*, *Marche funèbre pour Grande Orchestre* y las *3 Sonates pour le piano seul*. Así, dentro de su legado, podemos encontrar manuscritos sin fecha alguna, manuscritos con fecha de composición, otros con fecha de revisión y algunos con ambas, es decir, con doble datación.

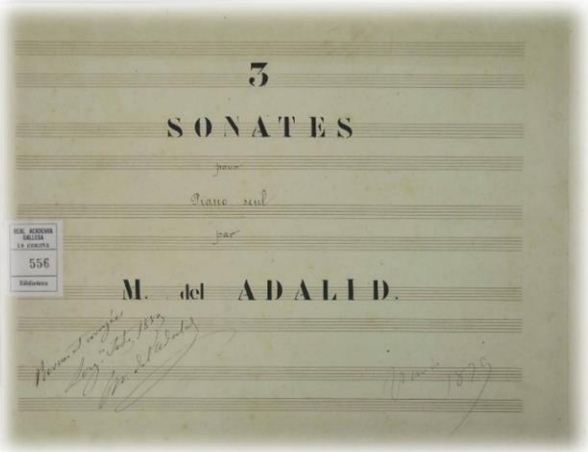


Fig. 62. Portada de *3 Sonates pour Piano seul*, con doble datación por el autor: compuestas en París, en 1879, y "revisadas y corregidas" en Lóngora, en septiembre de 1880.

Dada la irregularidad con la que Adalid firmó sus creaciones, no es factible una ordenación temporal a partir de los autógrafos y, por esto mismo, consideramos que no resulta apropiado un catálogo cronológico en el caso de este compositor.

2.2.2. Presencia de número de opus

El número de opus, por concepto, está pensado para indicar la ordenación cronológica de la producción de un autor, sin embargo, no siempre estos lo usaron así. Se sabe que grandes compositores de la Historia de la Música Clásica, como J. S. Bach, nunca pusieron opus a sus creaciones; en ocasiones eran los editores quienes lo ponían llegado el momento de publicar, con un orden que podía ser un tanto aleatorio y solo de algunas de las obras, como fue el caso de J. Haydn, W. A. Mozart o L. van Beethoven.

El uso del número de opus en la producción adalidiana, lejos de reflejar un orden de composición cronológico, es complejo y confuso. Tenemos constancia de que su obra conservada abarca del *Op. 1* al *Op. 58*[819], pero la numeración no es continua, ni única, ni integra toda su producción -de hecho, los opus vacíos, sin obra asignada, son concretamente los números 25, 27, 28, 31, 33 al 35, 37 al 41, 43, 44, 46, 50 y 52 al 57-.

En primer lugar, hay obras sin número de opus, tanto inéditas, como editadas; por ejemplo, el *Andantino scherzoso con variaciones a la antigua usanza*, la *Scena cantante para violín y piano* o la *Marcha triunfal "Galicia" para Gran Orquesta*, entre otras.

Un segundo tipo es el de los manuscritos, todos inéditos en el siglo XIX, que presentan número de opus autógrafo en la portada: *"Un moment d'inspiration". Introduction & Valse à grand Orchestre, Op. 4;* los cuadernos de seis melodías para canto y piano, *Op. 10* a *15, 18, 22 y 23*; el *Cuarteto de cuerda Op. 16*; la *Sonata para violín y piano Ob. [Op.] 17*; *Invocation, Op. 19*; *Apparition* y *La poesie sacrèe*, ambas *Op. 20*; los motetes *Ob. [Op.] 20* y *Ob. [Op.] 21*; la *Sonata fantástica, Op. 30*; el ciclo de 6 romanzas *Soirées d'automne à la ferme, Op. 51*; y el *Cuarteto de cuerda, Op. 58.* Suponemos que esta numeración fue otorgada por Adalid, pues la caligrafía parece la suya, aunque, por las características de la tinta, en algunos casos semejan ser adiciones posteriores; véanse comparativamente las dos siguientes imágenes:
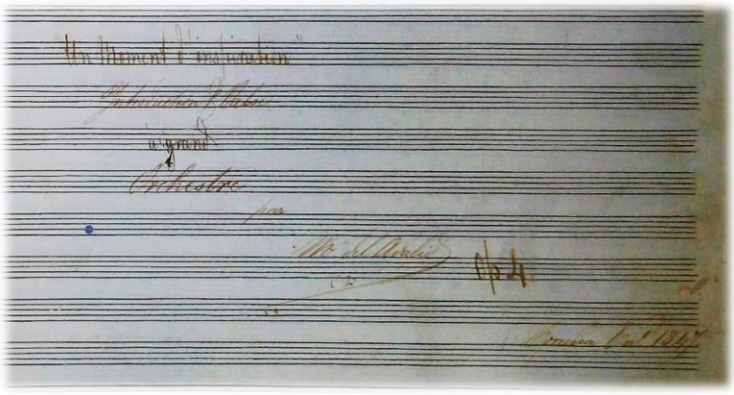


Fig. 63. Portada de *Un momento d'inspiration. Introduction & Valse à grand Orchestre, Op. 4* [posiblemente, adición del número de opus posterior al momento de composición].

[819] En el Anexo IV.9. se ofrece un listado de los 58 opus de obras de Marcial del Adalid.
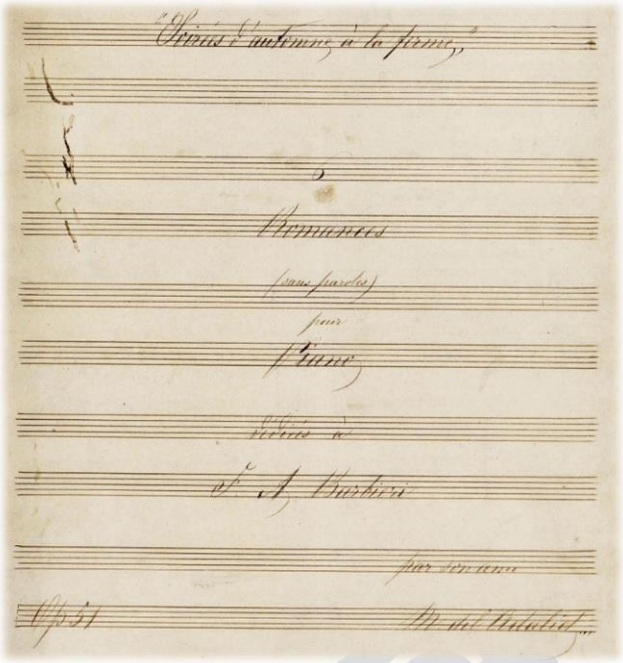


Fig. 64. Portada de *Soirées d'automne à la ferme. 6 Romances (sans paroles) pour Piano, Op. 51* [posiblemente el número de opus escrito en el momento de composición].

En tercer lugar, existen otras partituras publicadas que presentan el número de opus impreso. Es el caso de los opus repetidos número 5 (*Los toques de la oración*), 6 (*Terpsícore*), 9 (*El lamento*), 10 (*El último adiós*), 12 (*Valse brillante para piano*), 14 (*Un Recuerdo*), 16 (*Una noche de estío*), 17 (*Improvisación fantástica*), 22 (*3ème Valse brillante*) y 24 (*4 Scherzos para piano*) y de los opus únicos 26, 29, 32, 45, 47, 48 y 49. Desconocemos si esta numeración fue dada por el autor o por el editor y desconocemos el criterio, aunque creemos que no es cronológico.
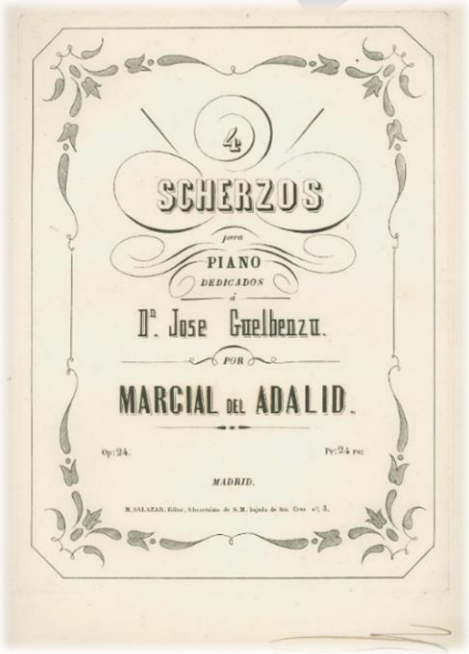


Fig. 65. Portada de *4 Scherzos para piano, Op. 24* [número de opus impreso en portada].

El cuarto caso lo constituyen ejemplares de obras editadas con número de opus escrito manuscritamente en la portada, aparentemente por el autor (en base a la caligrafía). Desconocemos cuándo, por qué y en base a qué criterio se le dio esta numeración a las obras. Esto sucede única y exclusivamente en los ejemplares conservados en la RAG de las siguientes: *Sonate pour le Piano à Quatre Mains, Op. 1; 3 Marches pour Piano à quatre mains, Op. 2; Marche Funèbre pour le Piano à Quatre mains, Op. 3; Sonate pour le piano seul, Op. 4;* los cuatro cuadernos de *6 Romances sans paroles pour Piano, Op. 5 a 8; Petits Riens. 6 Valses à la Tudesque pour Piano, Op. 9; e Irurac Bat, Op. 24.* A excepción de esta última, editada en Madrid por Antonio Romero, las demás obras fueron publicadas en Francia entre 1869 y 1870.
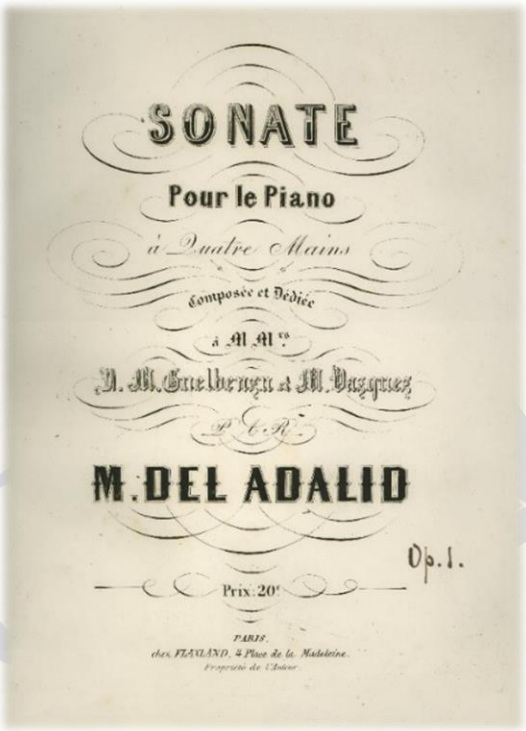


Fig. 66. Portada de *Sonate pour le Piano à Quatre Mains, Op. 1* [adición posterior manuscrita del número de opus].

En quinto lugar, se da en creaciones que presentan el mismo número de opus. Sucede, por ejemplo, con *Un momento d'inspiration* y la *Sonate pour le Piano seul*, ambas *Op. 4; El último adiós* y el primer cuaderno de *Mélodies pour chant et piano*, los dos *Op. 10*; también con el *Vals brillante para piano* y el tercer cuaderno de el *Mélodies pour chant et piano, Op. 12; Un recuerdo* y el quinto cuaderno de *Mélodies pour chant et piano, Op. 14;* el *Cuarteto de cuerda* y *Una noche de estío a la orilla del mar, Op. 16;* la *Improvisación fantástica para piano* y con la *Sonata para violín y piano, Op.17; Invocation* y el octavo cuaderno de *Mélodies pour chant et piano, Op. 19;* y coinciden también el *3ème Valse brillante* y el noveno cuaderno de *Mélodies pour chant et piano*, también los dos *Op. 22*. En todos estos casos, una de ellas es inédita manuscrita y la otra impresa. Esta situación se da también entre varios ejemplares inéditos en el caso de *Apparition*, *La poesie sacrèe* y los *3 Motetes a voces solas con acompañamiento de órgano*, sendas composiciones *Op. 20.* Y por último, también ocurre entre ejemplares única y exclusivamente publicados; véanse los ya citados *4 Scherzos para piano* e *Irurac Bat*, ambos *Op. 24*. Como se puede ver, la asignación de opus solapados no sigue un patrón que permita saber cuándo le fueron asignados a las piezas.

El sexto caso se da en la situación totalmente opuesta: que un mismo título, según la fuente, tenga dos números de opus distintos o incluso en un mismo documento. Los cuatro cuadernos de 6 *Romances sans paroles pour* aparecen con los números *Op. 6* a *9* escritos en tinta en las portadas de un volumen de la RAG -estas mismas piezas, en otro volumen, figuran sin número de opus-[820]; por último, en el "Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro. Libro 3º. Biblioteca"[821] figuran con dos veces, como Op. 6 a 9 y como Op. 5 a 8, tal y como se puede observar en las siguientes imágenes:

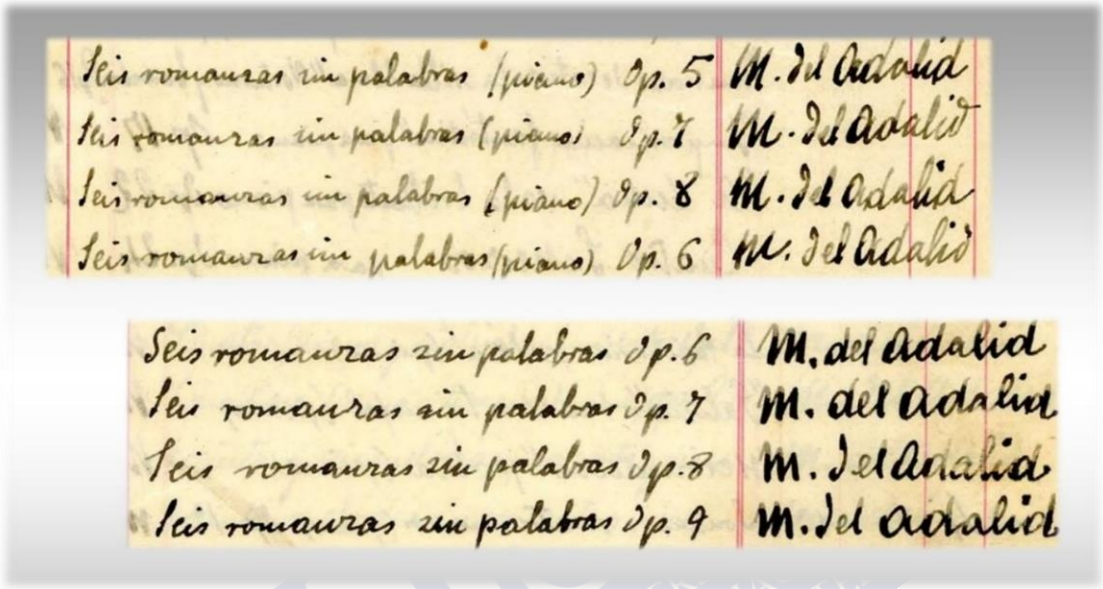


Fig. 67. Cuatro cuadernos de *6 Romances sans paroles pour piano* con doble numeración de opus en el "Índice de los documentos…" de María del Adalid [RAG, signatura C-24, 24/6, pp. 2 y 3].



Fig. 68. Portadas de los cuatro cuadernos de *6 Romances sans paroles pour Piano* (volumen RAG-388), con asignación de Op. 5 a 8 en las portadas.

[820] Obras en catálogo adjunto con entradas nos. TM.232.28, TM.232.29, TM.232.30 y TM.232.31. Ejemplares conservados en la RAG con signaturas (RAG-388) y (RAG-387) respectivamente.

[821] Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro. Libro 3º. Biblioteca [RAG, signatura: C-24, 24/6].

En esta misma línea, *Petits Riens* presenta escrito en tinta en la portada de la edición el *Op. 9*[822]; sin embargo, en el "Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid…", aparece dos veces, como *Op. 9* y como *Op. 5*. La situación se complica todavía más si tenemos en cuenta que uno de los volúmenes anteriormente citados indica en el lomo Op. 5 y en el interior, en portada escrito a mano, *Op. 9*[823]. En este caso, cualquier número de opus, a su vez, se solapa: si damos por válido el *Op. 5*, *Petits Riens* coincide con *Los toques de la oración*; si nos decantamos por el *Op. 9*, coincide con *El lamento*.



Fig. 69. Asignación del Op. 9 a la obra *Petits Riens* en portadas (ejemplares RAG-387 y RAG-388) y de los Op. 5 y 9 en el *Índice de los documentos y efectos personales…* de María del Adalid; solapamiento de n.º de opus con las obras *Los toques de la oración, Op. 5* y *El lamento. Balada ara piano, Op. 9.*

Ante esta casuística tan diversa y que no parece atender a un patrón, no es posible guiarse por el número de opus para la ordenación cronológica de obras en el caso de Adalid, ni es posible tampoco otorgar piezas a los números de opus en blanco con certeza. Esto hace que también sea inviable un catálogo en función del opus para la obra de este autor, pues no es posible completar la numeración, ni ordenar la producción con fiabilidad.

2.2.3. Datos editoriales obtenidos de las propias partituras

El tercer elemento mencionado para la datación obras, la información que aporta una publicación, suele ser de gran utilidad. 1) La cronología vital y profesional de los editores e impresores ya nos permite acotar el periodo; 2) los cambios en la razón social de la empresa (típico del traspaso intergeneracional o por ampliación/cambio de socios) permite situarse en las distintas etapas de la empresa; 3) la dirección postal de sus negocios (del editor en portada y del impresor o calcógrafo en el interior), en aquellos casos en los que estos cambiasen varias

[822] Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.32. Ejemplares conservados en la RAG, signaturas (RAG-387) y (RAG-388).

[823] Ejemplar conservado en la RAG, signatura (RAG-387).

veces de establecimiento, permite acotar un poco más el marco temporal; y 4) el número de plancha, posiblemente el dato más importante, posibilita la identificación de fragmentos o *particellas* sueltas de una obra y la ubicación de dicha obra entre la producción total de un editor, siendo posible la estimación del momento de publicación[824].

La recopilación de esta información en abstracto a partir de las partituras no es de gran ayuda puesto que no figuran fechas; sin embargo, el análisis de los datos editoriales y de imprenta es actualmente mucho más accesible y revelador, gracias a los avances en el campo de la Documentación Musical y en los estudios de Musicología específicos sobre el comercio musical en el siglo XIX. Las monografías y diccionarios especializados sobre editores e impresores incluyen reseñas biográficas de estos profesionales del sector y, en ocasiones, relaciones de números de plancha, razones sociales y direcciones fiscales con los años especificados. La comparativa entre esta bibliografía específica y los datos concretos tomados de las partituras de Adalid en cuestión, es lo que nos permite estimar la datación de las ediciones de las obras y, a partir de éstas, en ocasiones también de las fechas de composición.

De forma más concreta, consideramos que existen dos fuentes fundamentales para indagar en las ediciones españolas de la obra de Adalid. Por una parte, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* incluye reseñas biográficas de Faustino Echevarría, Canuto Berea, Casimiro y Pablo Martín, Bernabé Carrafa, Antonio Romero y Andía y Mariano Martín Salazar; por otra, es obra de referencia ineludible *La edición musical española hasta 1936*[825], que incluye la relación de números de planchas, direcciones de establecimientos y años de los personajes anteriores. En función de estas referencias bibliográficas, acotamos el marco cronológico de las obras de Adalid. Por ejemplo, la obra *Bonheur au Ménage. Recueil de 3 Romances (sans paroles)* fue editada simultáneamente por Casimiro Martín y por Martín Salazar, cuando tenían sus establecimientos en Madrid, respectivamente en las calles del Correo, n.º 4 (local allí ubicado entre 1851 y 1873)[826], y Esparteros, n.º 3 (único establecimiento conocido y desde la década de 1840)[827]. A mayores, figura en portada que fue impreso en la calcografía de Faustino Echevarría, en su local de la Calle Vergara, n.º 10; esto corresponde al periodo entre octubre de 1860 y 1865[828]. En este caso, además, tenemos constancia de la inscripción de la obra en el *Boletín de la Propiedad Intelectual*, lo que nos permite afinar el periodo de edición entre octubre de 1860 y 1861. Disponemos además del número de plancha –M.A.15- pero no nos aporta información sobre el año de publicación porque corresponde con una tirada individual de autor. De esta misma obra existe una segunda edición de Antonio

[824] La importancia y utilidad del número de plancha ha sido especialmente puesta en valor en: José Carlos Gosálvez Lara, «La edición musical en el siglo XIX. Acercamiento a las fuentes y documentos», en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012), 399-400.

[825] Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936*.

[826] José Carlos Gosálvez Lara, «Martín Bessières, Casimiro», en *La edición musical española hasta 1936*, Colección de monografías, Nº 1 (Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995), 159; José Carlos Gosálvez Lara, «Martín Bessières, Casimiro», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 230.

[827] Begoña Lolo Herranz, «Martín Salazar, Mariano», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 231.

[828] José Carlos Gosálvez Lara, «Echevarría, Faustino», en *La edición musical española hasta 1936*, Colección de monografías, Nº 1 (Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995), 152; José Carlos Gosálvez Lara, «Echevarría, Faustino», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 587.

Romero y Andía, durante la etapa de su cuarto establecimiento, situado en Calle Preciados, n.º1, que corresponde al periodo entre 1863 y 1883, y teniendo en cuenta que hasta 1866 aún indicaba en portada la dirección del local anterior ("antes Arenal, 20"), nos permite acotar el periodo de esta publicación entre 1866 y 1883[829]. También pasó por la calcografía de Faustino Echevarría, durante la ubicación Calle Vergara, n.º 10, ajustando el periodo de publicación entre octubre de 1860 y 1865. En este caso, el número de plancha sí figura en el catálogo del editor: A.R.389, permitiendo fechar la publicación exactamente en 1866[830].

En lo que respecta a los autores con sede en París –Flaxland, Richault y Durand, Schoenewerk et Cie.- son tres las fuentes bibliográficas a destacar: por una parte, *Music printing and publishing*[831] recoge la evolución de los sellos editoriales; por otra, la obra *A Dictionary of Parisian music publishers*[832] ofrece de forma muy esquemática los principales miembros de la firma editorial con su correspondiente cronología vital y una relación de "razón social-localización-fecha"; por último, la referencia más completa de todas es *Dictionaire des èditeurs de musique française*[833], que incluye la información que aportan las dos fuentes anteriores e incluso listados con números de plancha. En relación con uno de los editores parisinos, está el caso del único editor alemán con el que publicó una obra de Adalid: *Enfantillages*, en Stuttgart por Eduard Ebner, mientras que en París corrió a cargo de Durand, Schoenewerk et Cie.; de esta obra sí disponemos del número de plancha, E.483, pero lamentablemente la única fuente de información sobre esta editorial a la que hemos tenido acceso es a través de *Petrucci Music Library*[834] y no figuran en este caso la relación cronológica de planchas, ni biográfica del editor, por lo que no es posible datar la publicación.

Un último caso, también extranjero: de existir un ejemplar de la obra *Souvenir. Vals brillante*, sería necesario cotejar la razón social del editor, la dirección del establecimiento y el número de plancha (si figurase), con la información proporcionada sobre el sello "Wessel &

[829] José Carlos Gosálvez Lara, «Romero y Andía, Antonio», en *La edición musical española hasta 1936*, Colección de monografías, Nº 1 (Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995), 175.

[830] Gosálvez Lara, 177; Veintimilla Bonet, «El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-86)», 339.

[831] R. S. N. y N. S., «Durand. French firm of publishers», en *The New Grove Handbook in Music. Music Printing and Publishing*, ed. D. W. Krummel y Stanley Sadie (Londres: McMillan Press LTD, 1990), 221-24; T. L., «Flaxland, Gustave-Alexandre», en *The New Grove Handbook in Music. Music Printing and Publishing*, ed. D. W. Krummel y Stanley Sadie (Londres: McMillan Press LTD, 1990), 241-42; R. M., «Richault. French firm of publishers», en *The New Grove Handbook in Music. Music Printing and Publishing*, ed. D. W. Krummel y Stanley Sadie (Londres: McMillan Press LTD, 1990), 392.

[832] Cecil Hopkinson, «Durand», en *A Dictionary of Parisian Music Publishers (1700-1950)* (Nueva York: Da Capo Press, 1979), 40; Cecil Hopkinson, «Durand, Schoenewerk et Cie.», en *A Dictionary of Parisian Music Publishers (1700-1950)* (Nueva York: Da Capo Press, 1979), 40; Cecil Hopkinson, «Flaxland (Gustave Alexandre)», en *A Dictionary of Parisian Music Publishers (1700-1950)* (Nueva York: Da Capo Press, 1979), 44; Cecil Hopkinson, «Richault (Charles Simon)», en *A Dictionary of Parisian Music Publishers (1700-1950)* (Nueva York: Da Capo Press, 1979), 104.

[833] Anik Devriès y François Lesure, «Durand-Schoenewerk», en *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Éditions Minkoff, vol. Volume II. De 1820 à 1914 (Genève, 1988), 151-52; Anik Devriès y François Lesure, «Flaxland, Gustave-Alexandre», en *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Éditions Minkoff, vol. Volume II. De 1820 à 1914 (Genève, 1988), 171-72; Anik Devriès y François Lesure, «Richault», en *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Éditions Minkoff, vol. Volume II. De 1820 à 1914 (Genève, 1988), 362-68.

[834] «Ebner», IMSLP. Petrucci Music Library, s. f., http://imslp.org/wiki/Ebner. (fecha de última consulta 29/06/2017).

Co." en la monografía *Music publishing in the British Isles*[835] y en la web *Petrucci Music Library*[836].

2.2.4. Obtención de información para la datación a partir de fuentes secundarias

La cuarta y última vía empleada para la datación de obras es el uso de hemeroteca histórica y fuentes documentales. Por una parte, la hemeroteca histórica reporta cuatro tipos de referencias en base a las que datar obras. En primer lugar, las crónicas de sociedad de periódicos nos pueden orientar en fechas de publicación, estrenos en concierto o interpretaciones destacadas y, en ocasiones, incluso sobre el periodo de composición. Véase, por ejemplo, *El Faro Coruñés* del 10 de marzo de 1847, que deja testimonio de la interpretación de una tanda de valses compuestos y dirigidos por Adalid:

> "Debemos al Sr. Adalid, director de orquesta, una nueva tanda de walses, que agradó mucho, y la acertada dirección de la orquesta, que ejecutó perfectamente la obertura de El Pirata"[837].

Sucede lo mismo con la reseña del *Boletín Mercantil e Industrial de Galicia* de finales del mismo año:

> "La función que se celebró en el Liceo el viernes 12 del corriente, ha sido de las más brillantes y escogidas que hemos visto en esta sociedad. La sección de música ejecutó la gran sinfonía Guillermo Tell, una preciosísima tanda de wals compuesta por D. Marcial del Adalid y el himno de Pio IX. La numerosa orquesta que ejecutó estas tres piezas recibió repetidos aplausos por la afinación y buen gusto con que las desempeñó y particularmente su joven director, que dio una prueba de sus brillantes disposiciones para la composición en el magnífico wals que puede compararse a las mejores composiciones del fecundo Strauss…"[838].

Estas citas no nos dicen exactamente de qué obra u obras se trata, pero nos permite suponer que alguna de las cinco obras de valses para orquesta de Marcial del Adalid *-4 Walzes and Introduction, Tanda de Wals, Invitation à la valse y Un momento d'inspiration. Introduction & Valse à grande orchestre-* fue estrenada el 28 de febrero de 1847 en la Sociedad Artística y Literaria de A Coruña y dirigida por el propio autor y que este conjunto de obras pudo ser compuesto a mediados de la década de 1840.

Caso semejante es la crónica de José M. de Goizueta sobre la interpretación en San Sebastián de un ciclo de 36 romanzas de Adalid, donde el propio informante afirma que la obra había sido recientemente compuesta[839]; de este ejemplo, se conserva en la RAG el cuaderno manuscrito y fechado de estas 36 melodías, por lo que no hay duda de la fecha de composición, pero nos revela que este concierto probablemente haya sido su estreno. En esta misma dirección, cabe destacar el cuarto concierto de la Sociedad de Conciertos de Madrid, que tuvo lugar el 24 de marzo de 1867 en el Circo de Príncipe Alfonso y en el que se interpretó, entre otras obras,

---

[835] G., «Wessel & Co.», en *Music publishing in the British Isles from the earliest times to the middle of the nineteenth century. A dictionary of engravers, printers, publishers and music sellers, with a historical introduction*, ed. Charles Humphries y William C. Smith (Londres: Cassell and Company LTD, 1954), 328.

[836] «Wessel & Co.», IMSLP. Petrucci Music Library, s. f., http://imslp.org/wiki/Wessel_%26_Co. (fecha de última consulta, 29/06/2017).

[837] «Sesión del 28 de Febrero», 3.

[838] «[Crónica del concierto en el Liceo el 12 de noviembre de 1847]», 3-4.

[839] Goizueta, «Viajes de Verano», 4.

el *Ave María para mezzo soprano con acompañamiento* de Adalid bajo la batuta del maestro Barbieri[840]; se complementa esta noticia con el anuncio de comercialización de la misma obra[841], permitiendo confirmar 1867 como año de estreno y de publicación.

En segundo lugar, las críticas musicales de obras recién sacadas al mercado nos dan la fecha de edición. Esto sucede, por ejemplo, con la crítica de Emilio Arrieta a los 4 *Scherzi* de Adalid publicados en Madrid bajo el sello de Martín Salazar en 1854[842]; también con la reseña de José M. de Goizueta de la *Sonata para piano a cuatro manos*; que nos confirma que en 1868 ya estaba publicada por Antonio Romero y a la venta en su establecimiento[843].

En tercer lugar, proporciona la fecha de edición también la propia publicidad de comercialización de obras, pues era común en el siglo XIX el inmediato anuncio de la puesta en venta de las nuevas publicaciones. Ejemplo de ello son los avisos de *Un Recuerdo* o *Una noche de estío a la orilla del mar*, en el almacén de Casimiro Martín en Madrid, en 1851[844], o la venta en el país vecino de tres melodías para canto y piano, tres marchas, una sonata y el *Andantino, minueto y trio*[845]. El caso concreto de esta última referencia es de gran utilidad, pues corrobora las fechas de edición de obras en Flaxland y Richault facilitadas por el Registro de Propiedad Intelectual conservado en la BNF y confirma que tres obras vocales de Adalid fueron publicadas en Francia, aunque desconozcamos de cuáles se trata, pues no hemos podido localizar ningún ejemplar de dicha edición.

Y, en cuarto lugar, singular pero común era la entrega fraccionada de obras en revistas de suscripción, como fue, por ejemplo, el caso del *Minuetto y Trio* en 1856 en *La Gaceta Musical de Madrid*[846], la citada *Ave María* en 1867 en *El Artista*[847], o *El Lamento* en 1874 en *El Arte. Semanario musical*[848], revelándonos la fecha de la edición con Antonio Romero, como segundo editor.

Por otra parte, la documentación histórica -tal como correspondencia, catálogos de establecimientos musicales, o las mismas ediciones históricas-, también facilitan el proceso de datación. Por ejemplo, el FCB-BDPC, custodia dos cartas y una edición han sido fundamentales para ubicar en el tiempo las distintas ediciones de los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*.

Hasta la fecha, la edición más temprana de los cantares de la que tenemos constancia es la de Pablo Martín en Madrid. Las dos primeras series fueron publicadas durante el periodo del

---

[840] «[Anuncio de concierto dirigido por Barbieri en el Circo Príncipe Alfonso]», 4; Goizueta, «Cuarto concierto de Barbieri», 1; Goizueta, 3; «[Crónica del cuarto concierto dirigido por F. A. Barbieri en el Circo del Príncipe Alfonso]», 7; Sanmartín Eslava, «[Crónica del cuarto concierto dirigido por el Sr. Barbieri en el Circo del Príncipe Alfonso]», 3.

[841] «[Distribución de la primera sección del "Ave María a solo para mezzo soprano con acompañamiento de piano u órgano" de Marcial del Adalid con la publicación]», 1.

[842] Arrieta Corera, «[Los cuatro scherzi de Marcial del Adalid]», 1.

[843] Goizueta, «[Sobre la "Sonatina para piano a cuatro manos" de Marcial del Adalid]», 1.

[844] «[Anuncio de venta de obras de Marcial del Adalid en el almacén de Casimiro Martín]», 14 de julio de 1851, 4; «[Anuncio de venta de obras de Marcial del Adalid en el almacén de Casimiro Martín]», 15 de julio de 1851, 4; «[Anuncio de venta de obras de Marcial del Adalid en el almacén de Casimiro Martín]», 16 de julio de 1851, 4.

[845] Goizueta, «[Anuncio de la publicación en París de la "Sonatina para piano a cuatro manos" de Marcial del Adalid]», 1.

[846] «[Distribución de la primera sección de la obra "Minueto y Trio" de Marcial del Adalid a los suscriptores de la sección de música]», 1; «[Distribución de la segunda sección de la obra "Minueto y Trio" y un vals de Marcial del Adalid a los suscriptores de la sección de música]», 1.

[847] «[Distribución de la primera sección del "Ave María a solo para mezzo soprano con acompañamiento de piano u órgano" de Marcial del Adalid con la publicación]», 1.

[848] «[Distribución de las tres primeras páginas de "El Lamento" de Marcial del Adalid con la publicación]», 1.

establecimiento de este editor en la Plaza de Santa Ana, n.º12; es decir, entre 1874 y marzo de1877[849]. Esta información se ve respaldada por la presencia de las obras en el *Boletín de la Propiedad Intelectual*, con la misma fecha de entrada[850].
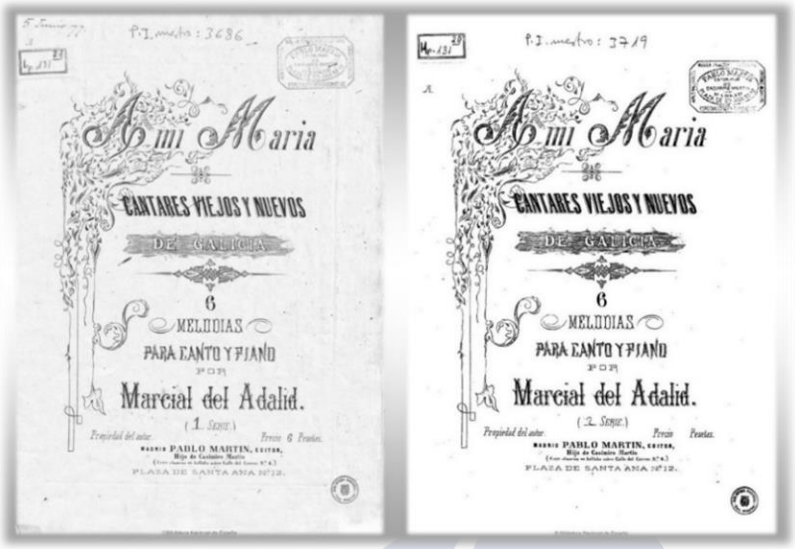


Fig. 70. Portadas de las dos primeras series de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* de Marcial del Adalid editadas por Pablo Martín en Madrid.

A mayores de esta edición madrileña, se conservan también ejemplares de la edición gallega realizada por la casa editorial de Canuto José Berea Rodríguez (1836-1891) y que abarca la obra completa, estructurada en sus cuatro cuadernos:



Fig. 71. Portadas de las cuatro series de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* de Marcial del Adalid editadas por "Canuto Berea y C.ª" Entre 1891 y 1906 en A Coruña.

[849] José Carlos Gosálvez Lara, «Martín Larrouy, Pablo», en *La edición musical española hasta 1936*, Colección de monografías, Nº 1 (Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995), 164; José Carlos Gosálvez Lara, «Martín Larrouy, Pablo», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 230-31.

[850] *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915*, n.º 3.688 y 3.719. Remitimos también al Anexo IV.6.

Sin embargo, la colección completa de las cuatro series no fue publicada conjuntamente, sino que, tal y como ponen de manifiesto las fuentes documentales, salieron al mercado progresivamente. Desconocemos cuándo se llevó a imprenta por primera vez esta obra en la editorial Canuto Berea, pero a finales del año 1900, Fanny Garrido ya disponía de las planchas de la tercera serie de cantares en su poder:

> "Madrid, 27 de 12/1900
> Sr. Don Canuto Berea
> Mi distinguido amigo:
> Mi madre no puede escribir a Ud. hoy, porque está en la cama, algo enferma.
> Anoche nos fue entregada de parte del Sr. [¿Cocina?], la cantidad de 88.50 pts. importe del saldo a nuestro favor en la cuenta de música. Doy a Ud. muchas gracias. También nos trajeron las planchas, de la tercera serie de canciones gallegas; mamá había creído que se las llevaban a Ud. a La Coruña, sin duda por ser el Sr. [¿Cocina?] el encargado de recogerlas.
> Deseamos a Ud. muy buenas salidas y entradas de año. ¿No vendrán a hacernos una visita a Madrid en la primavera? Parece que este año el programa de los conciertos, ofrece grandes atractivos. También hemos oído una Walkiria mejor que la del año pasado y enteramente diferente a la casi catalana que nos dieron el primer año.
> Mamá y Pepe envían a Ud. muchos recuerdos y con los míos a Julia se despide de Ud. su amiga, muy afectísima,
> María del Adalid"[851].
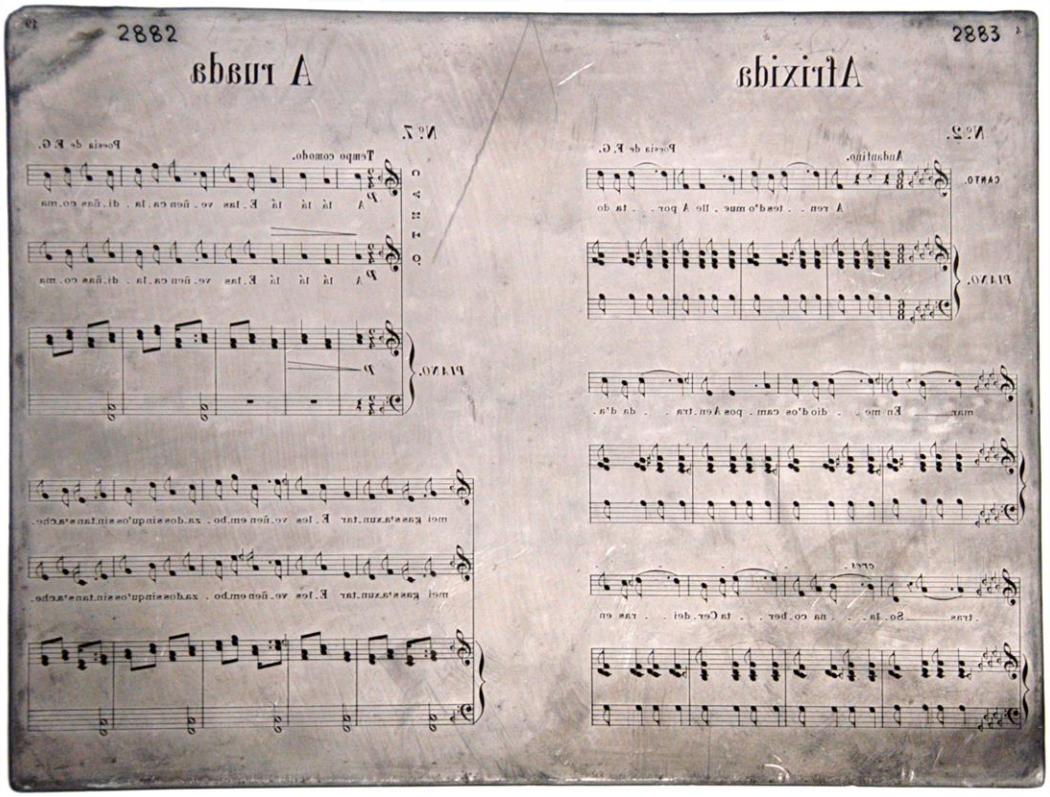


Fig. 72. Plancha de impresión de *Afrixida* y *A ruada* de la 4ª serie de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* de Marcial del Adalid [MBAC, n.º de inventario 1882-1883].

[851] Carta de María del Adalid dirigida a Canuto Berea el 27 de diciembre de 1900 [FCB-BDPC, Caja 53].

Otra carta enviada por Fanny Garrido a Canuto Berea Rodrigo (1874-1935) con fecha de 24 de julio de 1902 permite acotar el periodo de publicación de las tres primeras series de los cantares y, a su vez, el de la melodía *Mondariz*:

> "Madrid 24-VII-1902
> Mi querido amigo Canuto:
> He recibido un ejemplar de la Melodía "Mondariz". Está muy bonita; la portada es preciosa, me gusta mucho.
> En la lista de Obras Gallegas que pone Ud., en la última hoja, he notado dos erratas que sería bueno corregir en la plancha para que no aparezcan en otra tirada. *Cantares nuevos y viejos* 1ª Serie dice: Canto do Berge por Berce y 2ª Serie: *Fronseira por Frouseira.* ¿Tendría Ud. la amabilidad de enviarle un ejemplar a la Marquesa del Pazo que está en su Castillo de Monte Real, Bayona y otro a mi sobrina Carmen [¿Muruaiz de Saraiba?], Pontevedra, [¿Marín?]. Perdóneme la molestia.
> Al fin creo que arrancaremos de aquí en los primeros días de agosto no sin habernos ido a la casa nueva, que ponemos á disposición de Ud. Piamonte 14 2º. Muchos deseos tengo de verme ahí.
> El grabador de Lodre, me dijo dónde se vendía el papel para canto y piano, bueno, francés. ¡Si yo lo hubiera sabido antes cuánto trabajo pude tener hecho!
> Muchísimos recuerdos a Julia y besos a los nenes. Muy mal me va a saber no tenerles este año de vecinos.
> Recuerdos de Pepe. María ya sabe Ud. que está con la Marquesa y sabe es muy de veras su amiga.
> Fanny Garrido"[852].

La fecha de la propia carta nos permite saber que *Mondariz* fue publicada en 1902; también, que en ese entonces la firma Berea estaba promocionando una colección de obras gallegas editadas por la propia casa, entre las que se encontraban las tres primeras series de los cantares de Adalid:

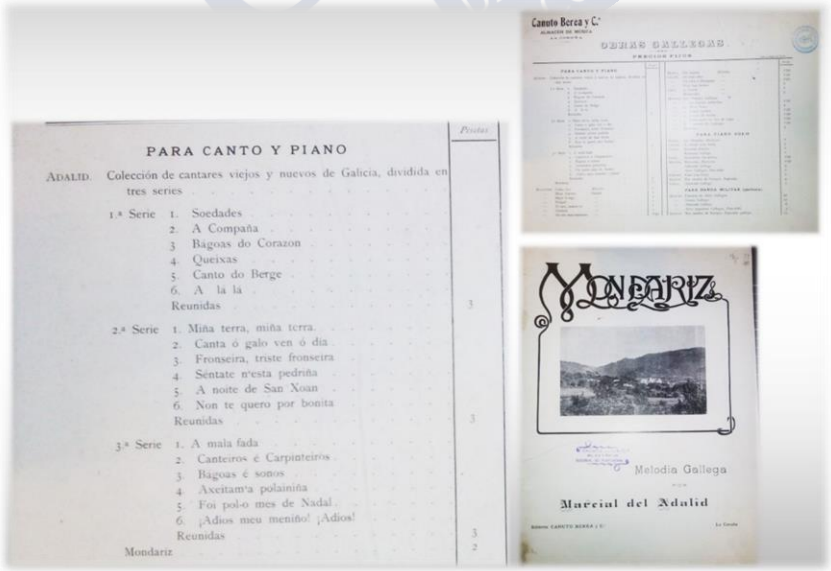


Fig. 73. Listado de obras gallegas publicado conjuntamente con la melodía *Mondariz* en 1902.

[852] Melodía *Mondariz* [FCB-BDPC, signatura Mga. 53/40]; Carta de Fanny Garrido a Canuto Berea Rodrigo con fecha de 24/07/1902 [FCB-BDPC, Caja 53]. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.11.086.

Además, si tenemos en cuenta que en portada y en el interior de la edición de *Mondariz* figura el nombre empresarial "Canuto Berea y C.ª", razón social actualizada en 1891 por los herederos del fundador[853], permite pensar que quizá estos dieciocho cantares pudieron ser ya comercializados entre 1891 y 1902.

En el caso de los siete cantares restantes (4ª serie), es posible fecharlos entre 1902 y 1906, gracias a otra carta de Fanny Garrido, dirigida también a Canuto Berea Rodrigo, con fecha de 28 de marzo de 1906, en la que hace un encargo relacionado con este último cuaderno, probando su circulación en el mercado editorial gallego para esa fecha:

> "Madrid, 28-III-[19]06
> Señor D. Canuto Berea
> Mi querido amigo: ruego a Vd. dé y entregue por cuenta mía a D. José Conchado, dador de ésta, un ejemplar de la 4ª serie de las Melodías Gallegas.
> Mucho deseo que esté Ud. bien de salud; la mía no vale gran cosa, Reciban muchos recuerdos de Pepe y de María y sabe es su amiga muy (¿?).
> Fanny Garrido[854].

Gracias a estas fuentes podemos afirmar que las dos primeras series de los cantares fueron compuestas probablemente entre 1871 y 1877 y es que estas primeras melodías figuran en los manuscritos conservados en la RAG[855]. Así mismo, estas piezas fueron posiblemente editadas entre 1874 y 1877 en Madrid, con certeza por Pablo Martín y cuya edición fue registrada en el BPI. En cuanto a las dos últimas series, estimamos que fueron compuestas en los últimos años de vida de Adalid; posiblemente entre 1880 y 1881, pues no todas las melodías figuran en el último cuaderno manuscrito del autor al que nos acabamos de referir. De forma póstuma y junto con una reedición de los 12 primeros cantares gallegos, estos 13 restantes inéditos fueron publicados en la ciudad de A Coruña, en la editorial que en su día perteneció a Canuto José Berea Rodríguez y regentada por aquel entonces por su hijo, Canuto Berea Rodrigo. Dada la edición de la partitura *Mondariz* en 1902 y en la que se anuncia la venta en tienda de las 3 primeras series de los cantares y con razón social de la editorial "Canuto Berea y C.ª" (constituida en 1891), podemos afirmar que estos 3 cuadernos de melodías gallegas fueron publicados por la editorial gallega entre 1891 y 1902. Por último, posible afirmar que la cuarta serie de cantares se publicó entre 1902 y 1906, gracias a la información que desvela una carta de la viuda del compositor.

Recapitulando, el legado musical que Adalid nos ha dejado es complejo e irregular en sus características: ni la presencia de fecha de composición y revisión es constante, ni la asignación de número de opus parece seguir un patrón claro y constante, e incluso, dadas las características de la industria editorial en el siglo XIX, los datos de las publicaciones son muy escasos y poco fiables. Esto hizo que fuera necesaria la consulta de fuentes documentales y bibliográficas complementarias para poder determinar cuándo fueron compuestas estas obras y, en los casos pertinentes, cuándo, dónde y por quiénes fueron editadas. En adición, las mismas partituras y las fuentes documentales históricas revelan que el legado de este músico no está completo, dejando la puerta abierta a encontrar nuevas obras en un futuro.

---

[853] Xoán Manuel Carreira Antelo, «Berea», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 378.

[854] Carta de Fanny Garrido a Canuto Berea Rodrigo (Madrid, 28/03/1906) (FCB-BDPC, Caja 56).

[855] Una vez más, remitimos al Anexo IV.3., donde consultar el cotejo de melodías realizado. En él es posible comprobar que los cantares gallegos de las series 1º y 2ª se encuentran en manuscritos sueltos (cajas CM-1 y CM-2) y en el libro manuscrito de melodías (CM-4, 4/18).

Todo ello nos lleva a considerar que, a pesar de haber abordado la datación de las partituras de Marcial del Adalid con exhaustividad, su organización en forma de catálogo cronológico no sea la más recomendable en este caso, puesto que no hay garantía absoluta en las dataciones, lo cual, ante posibles modificaciones, alteraría el orden y, consecuentemente, el número de catálogo de las obras, generando irregularidades, e incluso incoherencias en la numeración; unas consecuencias que queremos evitar.

2.3. RELACIONES EDITORIALES DE MARCIAL DEL ADALID

La catalogación de la música de Marcial del Adalid nos permite también adentrarnos en otra cuestión importante respecto de su producción y de su biografía: sus relaciones comerciales. El catálogo elaborado responde a las preguntas de dónde y cuándo publicó obras Adalid; bajo qué sellos editoriales y quiénes eran los correspondientes impresores o calcógrafos; qué tipo de publicaciones realizó (es decir, si fueron tiradas de autor o dentro de los catálogos generales); y cómo todo ello se refleja ciertos aspectos condicionantes del estado de conservación actual de su legado.

El estudio de la música impresa de un autor es necesario, no solo por la información que desprende la propia partitura como medio físico de soporte y conservación, sino también como fuentes para el análisis sociológico de consumo y circulación de un determinado repertorio -entre otros, por ejemplo, la música de salón-; la edición musical permite analizar de forma contextualizada la relación entre la creación musical y su consumo en sociedad[856] y nos lleva a comprender el papel y la percepción de un determinado músico en vida y póstumamente. También contribuye al estudio de los procedimientos de producción bibliográfico-musicales en una etapa cronológica concreta, aunque éste no sea el objetivo directo de esta investigación.

Hasta la fecha tenemos constancia de que hay obras de Adalid publicadas con 12 editores:

- Canuto Berea y C.ª, en A Coruña;
- Bernabé Carrafa, Antonio Romero, Casimiro y Pablo Martín, Martín Salazar y Sociedad Anónima Casa Dotesio, en Madrid;
- Flaxland, Richault y Durand, Schoenewerk et Cie. en París;
- Ebner en Stuttgart;
- y Edelmann y C.ª, en La Habana.

Hay que tener en cuenta que no todas estas casas tienen el mismo peso o protagonismo: los casos de Romero, Casimiro y Pablo Martín y Salazar son los más cuantiosos; las firmas Canuto Berea y Cª y las parisinas Flxland y Richault destacan por su singularidad; Ebner y Durand, Schoenewerk et Cie. conjuntamente y Carrafa son casos puntuales, pues solo publican una obra cada uno, pero los títulos en cuestión hacen que sus ediciones sean especiales por sí mismas; y los dos nombres restantes, Casa Dotesio y Edelmann, se asocian a reediciones.

A mayores, hay que añadir el caso esporádico de la Sociedad Artística y Literaria de La Coruña, responsable de la publicación de *Plegaria a la Virgen*, y tampoco se puede ignorar el hecho de que existen obras de Adalid comercializadas a través de revistas periódicas de suscripción especializadas: es el caso de *El Pasatiempo Musical, Gaceta Musical de Madrid, El Artista, El Arte* o *La Ilustración Gallega y Asturiana.*

[856] Gosálvez Lara, «La edición musical en el siglo XIX. Acercamiento a las fuentes y documentos», 385.

Tal y como se mostrará en las páginas que siguen, las publicaciones de obras de Adalid en estas casas editoriales y revistas reflejan sus distintas etapas vitales en varias ciudades europeas y los tipos de repertorio a los que se dedicó en cada una de ellas.

2.3.1. Madrid, década de 1850-60: Casimiro Martín, Martín Salazar y Bernabé Carrafa; publicaciones periódicas Pasatiempo Musical y Gaceta Musical de Madrid

En la década de 1850-60, el protagonismo editorial corresponderá, en primer lugar, a Casimiro Martín Bessières (Toulouse, 1811-París, 1888), uno de los editores y comerciantes de música más importantes del siglo XIX a nivel nacional[857]. Bajo su sello, Adalid publicó diversas obras en torno a las que cabe plantear diversas cuestiones. En primer lugar, todas las obras son para piano solo y con el calcógrafo Faustino Echevarría[858]. En segundo lugar, se pueden establecer dos tipos de ediciones: las que fueron publicadas exclusivamente bajo el sello de Casimiro Martín y las que fueron editadas conjuntamente con la firma de Mariano Martín Salazar.

Pertenecen al primer conjunto *El lamento. Balada para piano, Op. 9; El último adiós. Elegía para piano, Op. 10; Un recuerdo. Romanza sin palabras, Op. 14; Una noche de estío a la orilla del mar. Nocturno y Barcarola para piano, Op. 16; Improvisación fantástica para piano, Op. 17;* y *3 Bagatelas caprichosas para piano, Op. 26*. Además, a excepción de esta última obra, que fue fruto de una tirada particular del autor y por ello presenta un número de plancha especial, las cinco restantes sí formaron parte del catálogo general de la editorial y disponen de número de plancha con las siglas "C.M.". A lo anterior se añade que Casimiro Martín fue editor y propietario de un periódico musical llamado *Pasatiempo Musical o Álbum de los jóvenes pianistas,* en el cual Adalid vio publicados sus *Op. 9, 10, 14 y 16* durante el segundo semestre del segundo año. Esto nos lleva a suponer que las obras de Adalid editadas con Casimiro Martín respondieron a un doble proceso de publicación: primero mediante *Pasatiempo Musical*, de forma fraccionada a través de las entregas semanales en 1850-51, y a continuación, en forma de obras independientes (completas) como parte del catálogo general, con los correspondientes números de plancha "C.M.", en 1852. Tomando como referencia el

[857] Casimiro Martín Bessières (Toulouse, 1811-París, 1888), descendiente de la familia fabricante de pianos francesa "Martin fils", se estableció en Madrid en 1845 y entre 1851 y 1873 fue propietario de un distinguido almacén de música en la Calle del Correo, n.º 4. Durante su andadura comercial publicó en torno a 3.000 partituras de distintos autores grabadas por José Catalina, Santiago Mascardó, Alejandro Kühnmund y Faustino Echevarría. Además, fue responsable de publicaciones periódicas, como *El Pasatiempo Musical* (1849), de música para piano solo, o *La Iberia* (1856), de música para banda militar. Desde 1864 mantuvo intercambios comerciales con editores y almacenistas como Andrés Vidal y Roger (con negocio en Barcelona), Pedro Taberner (en Sevilla) y Juan José Quirell (en Cádiz). En 1868 heredó la casa originaria de la editorial en Toulouse y en 1869 abandonó la venta de pianos para poder centrarse única y exclusivamente en la producción editorial. El 24 de marzo de 1873, Casimiro Martín vendió su catálogo de partituras a Enrique Villegas y regresó a Francia; a los tres años, el 25 de abril de 1876, Antonio Romero compró a Villegas todo el fondo editorial de Casimiro Martín, del que realizó reimpresiones bajo nuevos números de plancha. Gosálvez Lara, «Martín Bessières, Casimiro», 2002, 230; Gosálvez Lara, «Martín Bessières, Casimiro», 1995, 159-61.

[858] Faustino Echevarría fue un grabador de música madrileño que estuvo en activo entre 1853 y 1900 y director de la que sería la calcografía de música más importante de España del momento; también fue profesor de grabado musical del Instituto Filarmónico, fundado por el Conde Morphy en Madrid. En la década de 1870 estableció una intensa relación comercial con Antonio Romero y Andía, quien le nombró director del taller de grabado y estampación del "Salón Romero" (1884). Gosálvez Lara, «Echevarría, Faustino», 1995, 152; Gosálvez Lara, «Echevarría, Faustino», 2002, 587.

estudio de estas planchas llevado a cabo por José Carlos Gosálvez Lara[859] y los anuncios en prensa de la época, estimamos que estas obras fueron publicadas entre 1850 y 1852.

El segundo conjunto de obras publicadas por C. Martín se caracteriza por llevar simultáneamente la firma de la editorial de Mariano Martín Salazar (Vicálvaro, ¿? – Madrid, 1890)[860]. A destacar de este conjunto de obras con doble sello editorial que todas forman una tirada particular de autor, presentando números de plancha especiales con las iniciales "M.A.": *La noche, op. 29* (M.A.5); *Heures de loisir. 8 Valses à caprice pour piano, Op. 32* (M.A.6); *Love and mystery. Romance (sans paroles) pour piano, Op. 42* (M.A.7); *Souvenir d'un momento de folie. Love's tales. 3 Pensées pour piano, Op. 45* (M.A.8); *Galicia. Marcha triunfal* (M.A.9); *Hermann. Polka para piano* (M.A.10); *La Pasionaria. Polka para piano* (M.A.11); *Gratitud. Nocturno para piano, Op. 47* (M.A.12); *4ème Valse Brillante, Op. 48* (M.A.13); y *Bonheur au Ménage. Recueil de 3 Romances (sans paroles) pour piano, Op. 49* (M.A.15). Esta tirada de obras habría que completarla con tres casos particulares: *À Lesbia (Poème d'amour). 3ème Valse Brillante, Op. 22*, aunque no tiene número de plancha, y *3 Bagatelas caprichosas para piano, Op. 26*, que corresponde a esta serie, con número de plancha (M.A.4), pero que fue editada exclusivamente por Martín Salazar.

Además, todas ellas muestran en portada direcciones postales que contribuye a la datación: Casimiro Martín, en la Calle del Correo, n.º 4 (local allí ubicado entre 1851 y 1873)[861]; Martín Salazar, en la Calle de Esparteros, n.º 3 (única dirección que se le conoce y desde la década de 1840)[862]; y Faustino Echevarría, primero en su local de la Calle Conde de Barajas, n.º 1, y posteriormente, de la Calle Vergara, n.º 10 (esto corresponde a los periodos junio de 1858 a febrero de 1860, y octubre de 1860 a 1865, respectivamente)[863]. En adición, todas estas obras figuran registradas en el *Boletín de la Propiedad Intelectual*[864] entre 1859 y 1861. La combinación de los datos de la portada nos permite estimar que los números M.A.4 a M.A.9 fueron publicados entre junio de 1858 y febrero de 1860 y los números M.A.10 a M.A.15 entre octubre de 1860 y 1861. Queda añadir que, faltarían en esta serie los números de plancha M.A.1, M.A.2, M.A.3 y M.A.14 como mínimo, lo que nos lleva a suponer que quizá haya más obras de Adalid que fueron publicadas y que hoy se han perdido.

También fueron trabajo de la editorial de Salazar -pero en exclusiva, ya no conjuntamente con C. Martín- los *4 Scherzos para piano, Op. 24*, sin número de plancha, de 1854[865]; el *Andantino scherzoso con variaciones a la antigua usanza para piano*, también sin número de plancha y publicadas entre junio de 1858 y febrero de 1860; y una obra de cámara, también de

[859] Gosálvez Lara, «Martín Bessières, Casimiro», 1995, 162; «[Anuncio de venta de obras de Marcial del Adalid en el almacén de Casimiro Martín]», 14 de julio de 1851, 4; «[Anuncio de venta de obras de Marcial del Adalid en el almacén de Casimiro Martín]», 15 de julio de 1851, 4; «[Anuncio de venta de obras de Marcial del Adalid en el almacén de Casimiro Martín]», 16 de julio de 1851, 4.

[860] Mariano Martín Salazar (Vicálvaro, ¿? – Madrid, 1890), músico español, discípulo de Baltasar Saldoni, sucesor de Eslava como maestro de la Real Capilla desde 1847 y profesor numerario de la Escuela Nacional de Música y Declamación, nombrado el 27 de diciembre de 1849 "proveedor de música y piano de Su Majestad" y fundador de la editorial Unión Artístico Musical. Lolo Herranz, «Martín Salazar, Mariano», 231.

[861] Gosálvez Lara, «Martín Bessières, Casimiro», 1995, 159; Gosálvez Lara, «Martín Bessières, Casimiro», 2002, 230.

[862] Lolo Herranz, «Martín Salazar, Mariano», 231.

[863] Gosálvez Lara, «Echevarría, Faustino», 1995, 152; Gosálvez Lara, «Echevarría, Faustino», 2002, 587.

[864] *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915*, n.º 684, 685, 686, 689, 730, 773, 774, 815 y 816.

[865] Arrieta Corera, «[Los cuatro scherzi de Marcial del Adalid]», 1.

este mismo periodo y con número de plancha "Ad." (tirada de autor), la *Scena cantante para violín y piano*.

En la misma década de 1850-60, al mismo tiempo que estaba en activo el periódico *Pasatiempo Musical*, también lo estaba otra revista especializada, llamada *Gaceta Musical de Madrid.* Tenemos constancia de la difusión fraccionada de dos piezas para piano solo en 1856: el *Minueto y trío*[866] y el *Vals a capricho para piano, n.º 11*, en La b mayor[867].

Hacia finales de esta década, Adalid también compone *Los toques de la oración. Plegaria para Soprano y Coro con acompañamiento de Orquesta y Arpa, Op. 5*. Dado que está dedicada a Isabell II, no podía ser editada con otro más que Bernabé Carrafa y Carvajal (Madrid, ¿? – Madrid, 1859), "Almacenista y Editor de Cámara de SS. MM. y AA.", tal y como figura en la portada de la edición[868]. Esta obra de Adalid lleva por número de plancha "2"; sin embargo, en esta ocasión, el dato no resulta muy ilustrativo dada la ausencia de catálogos generales de su fondo editorial. Teniendo en cuenta los años de profesión en activo de este impresor y los de reinado isabelino y que Adalid no comienza a ser conocido en la esfera artística en España hasta 1847 y en los círculos socioculturales madrileños hasta 1850-51, podemos situar la fecha de edición de esta obra entre 1850 y 1859. Es posible afinar este rango basándose en dos datos puntuales más: el primero, que entre 1857 y 1859 Adalid dedica más obras a miembros del entorno monárquico, dando prueba de su estrecha relación y trato personal, y, el segundo, que se conserva un catálogo de instrumentos de Carrafa de 1857 donde ya se anuncia como abastecedor de la Casa Real[869], igual que en la cubierta frontal de la obra en cuestión; ambos datos permiten suponer que *Los toques de la oración, Op. 5* data de 1857-59.

[866] «[Distribución de la primera sección de la obra "Minueto y Trio" de Marcial del Adalid a los suscriptores de la sección de música]», 1. / Obra publicada en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, 2ª Sección, Num. 44 (2/11/1856) y 48 (30/11/1856).

[867] «[Distribución de la segunda sección de la obra "Minueto y Trio" y un vals de Marcial del Adalid a los suscriptores de la sección de música]», 1. Obra publicada en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, 2ª Sección, Núm. 48 (30/11/1856).

[868] Bernabé Carrafa y Carvajal (Madrid, ¿? – Madrid, 1859), "Almacenista y Editor de Cámara de SS. MM. y AA.". Su imprenta estuvo situada en la capital, en la Calle Príncipe, n.º 15. Fue además editor de música y distribuidor de instrumentos musicales, entre 1831 y 1859. Durante 1842 y 1843, fue responsable de los suplementos de *La Iberia Musical* y en 1850-51 abastecedor del Teatro Real. En 1859, fallece soltero, dejando como herederos del negocio a su padre, José Carrafa Viali, a Catalina Gallego Sanz y a los hijos de ésta; la empresa estuvo en activo unos nueve años más, hasta 1868 aproximadamente, pasando la razón social de la empresa a denominarse "Carrafa y Sanz Hermanos" o "Carrafa, Sanz y Gallego". El negocio se liquidó progresivamente y en 1882 una parte importante de su catálogo estaría ya en manos de Antonio Romero y Andía. José Carlos Gosálvez Lara, «Carrafa y Carvajal, Bernabé», en *La edición musical española hasta 1936*, Colección de monografías, Nº 1 (Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995), 144-45; José Carlos Gosálvez Lara, «Carrafa», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 223.

[869] Bernabé Carrafa y Carvajal, *Gran almacén de música e instrumentos de Bernabé Carrafa, abastecedor de S.S. M.M. y A.A. R.R.: Catálogos* (Madrid: Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra, 1857), 1.

2.3.2. Madrid, décadas de 1860 a 1880: Antonio Romero y Andía

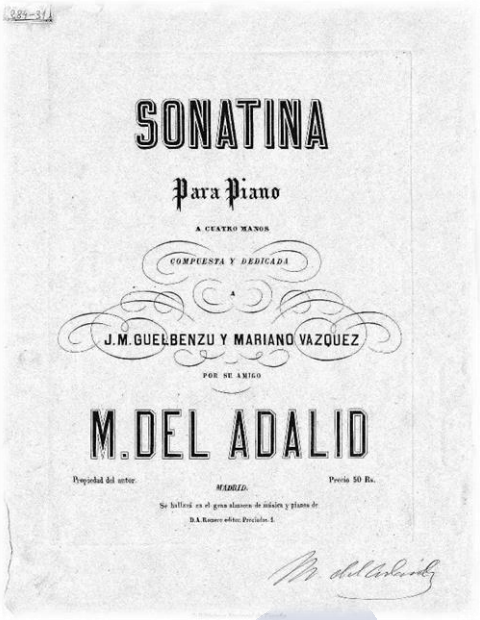
En la década de 1860, nos encontramos con ediciones a cargo de Antonio Romero y Andía (Madrid, 1815-1886)[870]. Quizá sea de todos los editores de Adalid el personaje más interesante y prolífico. Encontramos doce títulos de Adalid bajo el sello de Romero[871]:

Reeditó con numeración propia piezas para piano solo anteriormente publicadas por C. Martín y M. Salazar, tras la adquisición de sus catálogos: *4ème Valse brillante, Op. 48*, en 1865; *Bonheur du ménage, Op. 49*, en 1866; *El lamento, Op. 9* en 1874; y *El último adiós, Op. 10*, y la *Improvisación fantástica, Op. 17*, en 1876.

También editó algunas obras en exclusiva en España; sucede con *Souvenir. Berceuse pour piano* (en la década de 1870); *Irurac Bat, Op. 24* (posiblemente entre 1871 y 1876); las tres mazurcas *Pechés de Jeunesse* (en 1875); y una última obra -sin duda, el caso más especial-, la *Sonatina para piano a cuatro manos*, dedicada a los grandes J. M. Guelbenzu y Mariano Vázquez y estrenada por ambos; se vuelve emblemática esta edición al reunir en su portada a cuatro de los grandes músicos españoles del romanticismo español el mismo año de su estreno:

[870] Antonio Romero y Andía (Madrid, 1815-1886) fue clarinetista, músico militar, discípulo de José Guelbenzu y de Hilarión Eslava, y oboísta discípulo de Pedro Soler; su andadura profesional es muy extensa: fue primer clarinete del Regimiento de Artillería de la Guardia Real en 1830; requinto del Cuarto de Infantería de la Guardia Real en 1832; músico mayor del Tercer Regimiento de la Guardia Real de Infantería en 1841; al año siguiente se enroló en una compañía de ópera; de nuevo, por oposición, ganó una plaza de clarinetista supernumerario en la Real Capilla desde 1844, cargo que desempeñó durante veintitrés años, al mismo tiempo que fue primer oboe del Teatro del Circo; en 1849 gana también por oposición el puesto de profesor de clarinete en el Conservatorio de Madrid, centro en el que desde 1857 también sería profesor de oboe y donde se jubilaría en 1876; y en 1884 funda el famoso "Salón Romero", donde tendrían lugar conciertos y recitales y nueva sede de la Sociedad de Cuartetos. En lo que respecta a su faceta comercial, Romero fundó una tienda de instrumentos musicales en Madrid, en 1854, en la Calle del Pez; dos años después, comenzaría a difundir música cerca de la Plaza Mayor. En poco tiempo, este empresario consiguió posicionarse como uno de los principales editores musicales de la capital; tal es así, que poco antes de su fallecimiento llevaban su sello más de 9.000 impresos y se había ganado el apodo de "el Ricordi español". A lo largo de su andadura, adquirió catálogos parciales y completos de otros comerciantes y, como se ha dicho, reeditó obras de los mismos bajo nuevos números de plancha; en este sentido, a efectos de la obra de Adalid, nos interesa que adquirió el fondo de Carrafa y Sanz Hermanos hacia 1870, el de Martín Salazar hacia 1872 y el de Enrique Villegas y Casimiro Martín en 1876. Antonio Romero fallece en 1886, pero el negocio continúa abierto once años más: le sucedió su viuda, Fernanda Conde (hasta que fallece en 1891), continuando la firma editorial bajo la denominación "Casa Romero" hasta 1898 y con la dirección efectiva de Antonio López Almagro. José Carlos Gosálvez Lara y Jesús Villa Rojo, «Romero y Andía, Antonio», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 384-87; Gosálvez Lara, «Romero y Andía, Antonio», 169-77; José Carlos Gosálvez Lara, «Almagro y Cía (1898-1901)», en *La edición musical española hasta 1936*, Colección de monografías, Nº 1 (Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995), 134.

[871] Dataciones establecidas en el catálogo adjunto a partir de las propias partituras y, en algunos casos, de tres fuentes bibliográficas principales: Veintimilla Bonet, «El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-86)», 339-40; Gosálvez Lara, «Romero y Andía, Antonio», 177; *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915*, n.º 1.310, 1.311, 1.312, 1.576, 1.718, 3.223 y 3.240.


SONATINA

Para Piano

A CUATRO MANOS

COMPUESTA Y DEDICADA

A

J.M.GUELBENZU Y MARIANO VAZQUEZ

POR SU AMIGO

M.DEL ADALID
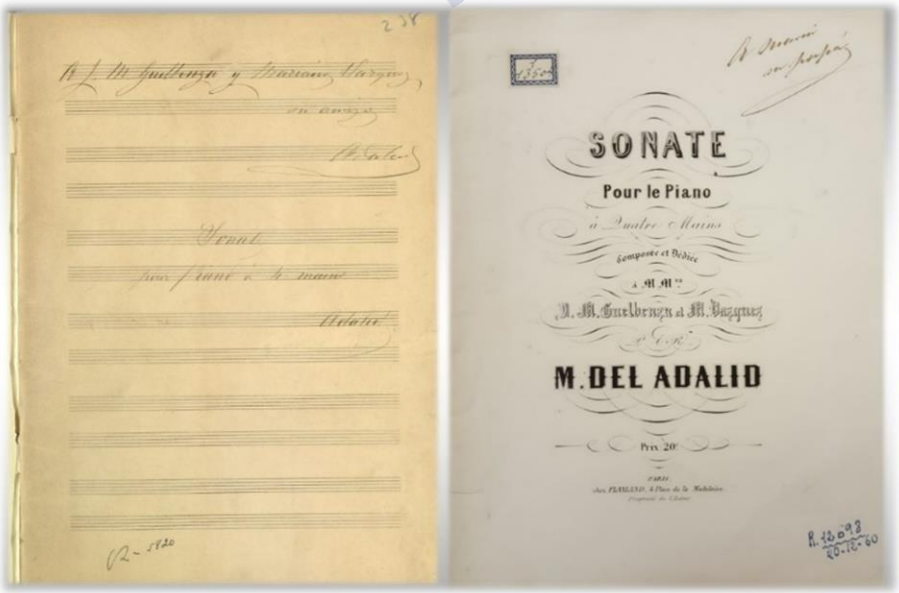
Propiedad del autor. MADRID. Precio 50 Rs.

Se hallará en el gran almacen de música y piano de

D.A. Romero editor. Preciados 1.

Fig. 74. Portada de la *Sonatina para piano a cuatro manos* de Marcial del Adalid, editada en España en exclusiva por Antonio Romero.

Aunque esta obra fuese editada en exclusiva en España por Antonio Romero, sería publicada al poco tiempo en Francia, por dos de los más importantes del momento a nivel internacional: Simon Richault, en 1869, durante su ubicación en "4, Boulevard des Italiens", y por Gustave Flaxland entre 1869 y 1870, desde su taller en "4, Place de la Madeleine". A destacar que, aunque la partitura fuera compuesta y estrenada en Madrid, la obra fue escrita originalmente en francés, tal y como muestra la portada de su manuscrito, y así fue como se publicó en París:


SONATE

Pour le Piano

à Quatre Mains

Composée et Dédiée

à MM.

J.M. Guelbenzu et M. Vazquez

par

M.DEL ADALID

Prix 20f

Fig. 75. Portadas del manuscrito original y de la edición de Flaxland de la *Sonate pour le Piano à quatre mains* de Marcial del Adalid.

Aunque para otro repertorio, también fue en exclusiva la edición de las seis *Melodías para Canto con acompañamiento de Piano*, con poesías de autores franceses y españoles (en 1875). Junto con las dos primeras series de los cantares gallegos (por Pablo Martín), son las únicas piezas vocales publicadas en vida del autor.

Por último, hemos localizado el caso particular de 3 obras de Adalid publicadas por Romero con numeración propia, que simultáneamente se divulgaron también en revistas de suscripción musicales de la época:

Anteriormente se indicó que el *Minueto y trio*, salió en 1856 en la *Gaceta Musical de Madrid* como coleccionable, revista de la que Antonio Romero fue colaborador; años después, reeditó esta pieza bajo un número de plancha propio, "A.R.131", posiblemente entre 1861 y 1866 (siendo la primera fecha la que figura en el catálogo de Alberto Veintimilla sobre las publicaciones de este editor y la segunda la fecha de registro en el *Boletín de la Propiedad Intelectual* del calcógrafo Faustino Echevarría[872]).

También el *Ave Maria a solo para mezzo soprano con acompañamiento de piano u órgano* fue editada y vendida como obra independiente por Romero entre 1863 y 1867 (plancha A.R.287) e inscrita en el *Boletín de la Propiedad Intelectual* por impresor Enrique Abad y Gil en 1867[873]. En este mismo año, también fue publicada de forma fraccionada como coleccionable en *El Artista. Música, teatro y salones*; se trata de otro periódico musical con crónicas, críticas y noticias de actualidad del panorama musical de Madrid, provincias y de las principales ciudades extranjeras. Con poco más de dos años de duración, este periódico de cuatro números al mes -los días 7, 15, 22 y 30-, comenzó a venderse el 7 de junio de 1866, bajo la dirección de Elías P. Ferrer, y el 30 de diciembre de 1868 fue cancelada, cuando estaba la dirección Vicente Cuenca[874]. Curiosamente, la propia revista se vendía en el almacén de este Romero:

> "Con el presente número repartimos a nuestros suscriptores de la 1ª sección un Ave María a solo para mezzo soprano con acompañamiento de piano u órgano, por D. M. del Adalid y un O Salutaris Hostia, por don Francisco de Cortabitarte, ambas piezas impresas en gran tamaño y con una elegantísima cubierta. Estas que a nuestros suscriptores solo cuestan dos reales, se venden en el gran almacén del editor Sr. Romero, la primera a ocho y la segunda a seis reales"[875].

Una última obra: *El lamento. Balada para piano, Op. 9*. Ya hemos dicho que se publica entre 1850 y 1852 como obra independiente por Casimiro Martín y en la revista *Pasatiempo Musical*; se repite el mismo patrón en 1874, momento en que la reedita Antonio Romero (plancha A.R.3572) y se difunde, a su vez, en *El Arte*[876]. Esta revista de Enrique Villegas contó con un total de 63 números, que salieron al mercado en poco más de un año, entre el 5 de octubre de 1873 y el 13 de diciembre de 1874. En un principio comenzó subtitulándose "semanario lírico-dramático", después "semanario hipano-americano de música, literatura, poesía e historia del arte" y, por último, "semanario musical". Igual que los periódicos musicales ya comentados, incluía críticas musicales, estrenos y carteleras nacionales e

[872] Veintimilla Bonet, «El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-86)», 339; *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915*, n.º 1.311.

[873] *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915*, n.º 1.576.

[874] «El Artista. Música, teatro y salones», Hemeroteca Digital Hispánica, s. f., http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003799389. (fecha de última consulta, 5/07/2017).

[875] «[Distribución de la primera sección del "Ave María a solo para mezzo soprano con acompañamiento de piano u órgano" de Marcial del Adalid con la publicación]», 1.

[876] «[Distribución de las tres primeras páginas de "El Lamento" de Marcial del Adalid con la publicación]», 1.

internacionales, actualidad de las principales instituciones musicales de la capital, anuncios comerciales y entregas por partes de obras de reconocido prestigio en aquel momento[877].

2.3.3. París, años 1869-70: Simon Richault y Gustave Flaxland

Intercaladas en medio de las publicaciones de A. Romero, nacen las reediciones parisinas, encargadas durante una estancia del matrimonio Adalid en la capital francesa -que duró aproximadamente un año- y llevarán la firma de dos de los principales comerciantes musicales del país: G. Flaxland[878] y S. Richault[879].

Las ediciones parisinas de obras adalidianas son pocas: diez partituras que el autor trae de su mano a Galicia y que hace llegar a Canuto Berea para vender en la ciudad de A Coruña[880]. En ningún momento se especifica si le proporciona ediciones de Flaxland o de Richault y en los catálogos del coruñés tampoco consta el nombre de estos. Sin embargo, teniendo en cuenta los ejemplares localizados en los distintos fondos consultados y de la información obtenida del

[877] «El Arte», Hemeroteca Digital Hispánica, s. f., http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id%3A0003684842. (fecha de última consulta, 5/07/2017).

[878] Gustave-Alexandre Flaxland (Estrasburgo, 1821-París, 1895) iniciaría su carrera editorial en agosto de 1847, ocupando el que fue establecimiento comercial de D. Grue hasta 1846, situado en "4, Place de la Madeleine"; esta sería su única ubicación hasta el momento de su retiro, tras vender su catálogo a la sociedad Durand, Schoenewerk et Cie el 30 de diciembre de 1869. Como comercial, siempre movió mucha producción, ya desde sus orígenes, pero hay ciertos momentos puntuales que incrementan su éxito. En 1850 inicia la edición de antologías vocales, bajo los títulos genéricos de "*Échos de*…"; algunos de ellos fueron posiblemente adquiridos por Adalid en este momento, pues se conservan en su biblioteca: *Échos d'Italie* (volúmenes I, II y VI), *Échos du Monde Religieux, Échos du temps passé* (volúmenes I y II) y *Échos d'Allemagne* (volúmenes I y II) –este último importado por Casimiro Martín a la ciudad de A Coruña- [y que forman parte de la Biblioteca Adalid: ejemplares conservados en la RAG (signaturas RAG-412 a RAG-415 y RAG-421 a RAG-423)]. En enero de 1858 adquirió los fondos de Benacci-Peschier, al año siguiente se convirtió en editor parisino de las óperas de su amigo Richard Wagner en diciembre de 1959 [de hecho, Adalid adquirió la partitura de *Lohengrin editada por Flaxland*, siendo la única composición wagneriana de la colección (signatura, RAG-147)] y con el tiempo también adquiriría los derechos de las ediciones francesas de Schubert. Tal fue el éxito internacional que llegó a alcanzar su negocio, que en la década de 1860 su establecimiento no era simplemente una editorial, sino que se convirtió en una especie de centro social y punto de encuentro entre los más distinguidos músicos, escritores y mecenas de la época que pasaban por París. T. L., «Flaxland, Gustave-Alexandre», 241-42; Hopkinson, «Flaxland (Gustave Alexandre)», 44; Devriès y Lesure, «Flaxland, Gustave-Alexandre», 171-72; «G. Flaxland», IMSLP. Petrucci Music Library, s. f., http://imslp.org/wiki/G._Flaxland. (fecha de última consulta, 7/07/2017).

[879] Jean-Charles-Simon Richault (Angerville, 1780-París, 1866) funda su negocio en 1805, adquiriendo la firma editorial en solitario años después, "Simon Richault" (1816-1877). En sus portadas se reflejan las cinco localizaciones de su almacén: desde noviembre de 1805, situado en "283, rue de Clèry"; a partir de julio de 1816 y hasta noviembre de 1823, en "7, rue Grange-Batelière"; a continuación, en "16, Boulevard Poisonnière" entre julio de 1825 y noviembre de 1841; desde entonces y hasta 1862, se traslada al número 26 de la misma calle; y por último, desde octubre de ese año hasta septiembre de 1898, el negocio permanece en "4, Boulevard des Italiens". A destacar que solo bajo su mandato llegó a publicar más de 20.000 títulos y absorbió los catálogos de las casas editoriales francesas más importantes. A su fallecimiento, en 1866, fue sucedido por su hijo Guillaume-Simon Richault (Chartres, 1805-Paris, 1877), modificándose el sello editorial a "Richault et Cie." (1877-1895), y éste a su vez, por su viuda y su hijo Lèon (París, 1839-1895), que alternaron la firma anterior con la nueva "Richault Fils et Cie.". Tras la muerte de su hijo, la viuda de Guillaume-Simon Richault dirigió la editorial bajo el sello "Mme. Vve. Richault" (1895-1898), hasta que fue absorbido por la casa Costellat et Cie. Devriès y Lesure, «Richault», 362-68; Hopkinson, «Richault (Charles Simon)», 104; R. M., «Richault. French firm of publishers», 392; «Richault», IMSLP. Petrucci Music Library, s. f., http://imslp.org/wiki/Richault. (fecha de última consulta, 7/07/2017).

[880] Carta de Marcial del Adalid a Canuto José Berea Rodríguez con fecha de 15/05/1870 [FCB-BDPC, Caja 30].

depósito legal en Francia a través de la BNF, hemos podido comprobar que las piezas a las que posiblemente se refiere Adalid en la citada carta remitida a Berea son *Andantino, Minuetto y Trio; Sonate pour le piano à quatre mains; 3 Marches pour le piano à quatre mains; Marche funèbre pour le piano à quatre mains; Sonate pour le piano;* cuatro cuadernos de *6 Romances sans paroles pour piano y Petits Riens. 6 Valses à la tudesque pour piano.*

Como se puede comprobar, las composiciones para piano solo figuran en el "Catálogo de música del 2 de junio de 1870" del almacén de Canuto Berea[881]:

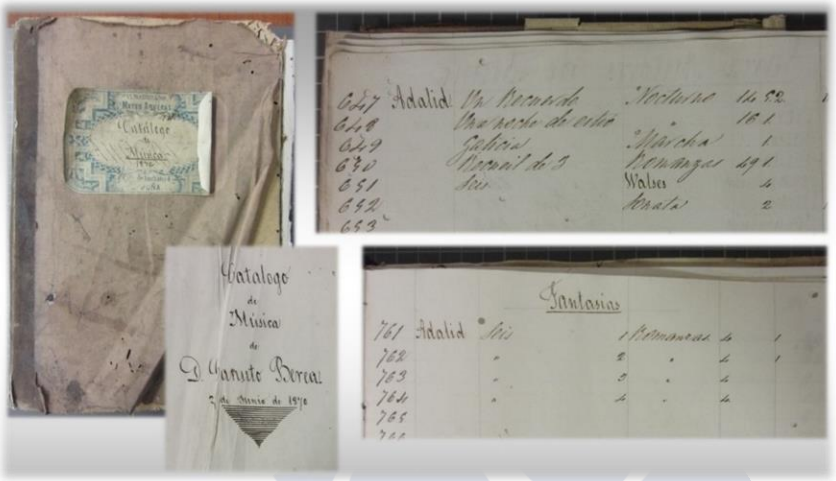


Fig. 76. Obras de Marcial del Adalid en el Catálogo del 2 de junio de 1870 del establecimiento comercial de música de Canuto Berea.

Y las obras para piano a cuatro manos constan en el libro-inventario "Piano. Mazurcas y bailes. Cuatro manos" del mismo comercio[882]:

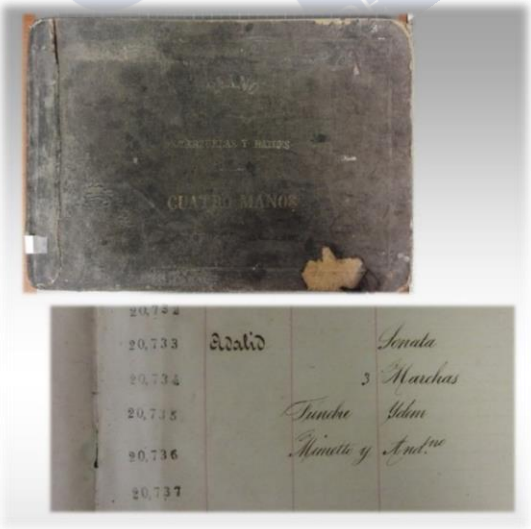


Fig. 77. Obras de Marcial del Adalid en el libro-inventario "Piano. Mazurcas y bailes. Cuatro manos" del establecimiento comercial de música de Canuto Berea.

[881] Catálogo de música del 2 de junio de 1870 (FCB-BDPC, Caja 17, Libro 69).
[882] Libro-inventario "Piano. Mazurcas y bailes. Cuatro manos" (FCB-BDPC, Caja 15, Libro 65).

A excepción de *Petits Riens* y los cuatro cuadernos de romanzas, de las que solo tenemos constancia de que hayan sido publicadas por Flaxland, las restantes también salieron a la venta por Richault, como publicaciones independientes, tal y como se puede apreciar en el ejemplo que sigue:

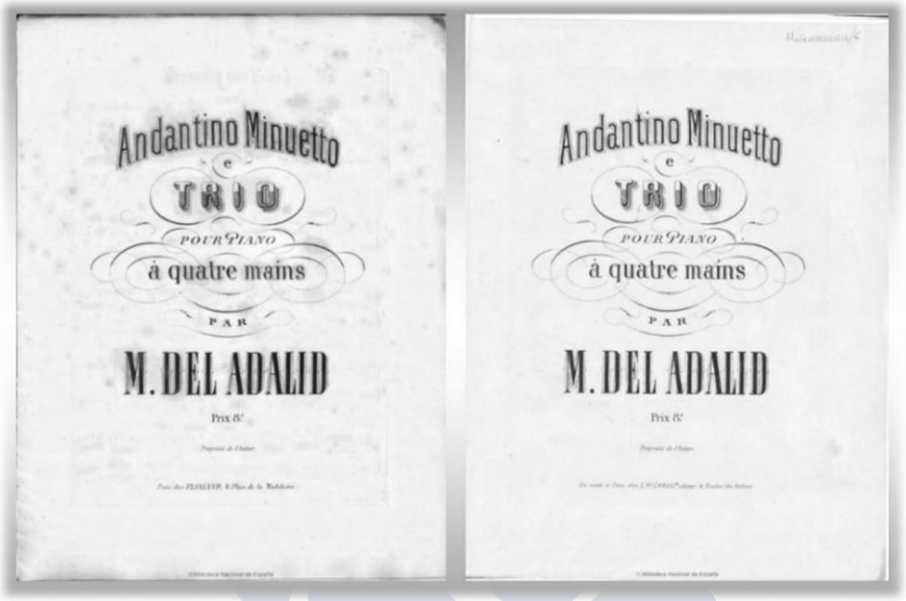


Fig. 78. Ediciones de la obra *Andantino, Minuetto y Trio pour piano à quatre mains* por las casas Flaxland (izquierda) y Richault (derecha).

Las ediciones de todas estas obras no tienen número de plancha, por lo que no figura el repertorio de Adalid en los catálogos generales de ninguna de las dos editoriales. Se publicaron también sin número de opus, pero hoy en día conocemos estas obras como los *Op. 1* a *9* de Adalid (a excepción de *Andantino, Minuetto y Trio*, que no lleva opus) porque se les asignó posteriormente. Y como ya se indicó también, desconocemos el paradero de los manuscritos de estas obras, a excepción de la *Sonata para piano a cuatro manos*, que se encuentra en Madrid, en la BMVE. Dada la ausencia de manuscritos, de números de plancha y de catálogos o registros de editores, la única fuente posible para guiarse en la datación de estas publicaciones es el depósito legal y las direcciones postales que figuran en las portadas de las mismas. Tal y como recoge el catálogo elaborado, figuran registradas en el depósito legal de Francia los cuatro cuadernos de romanzas por Flaxland en 1870 y las cuatro piezas para cuatro manos y la sonata para piano solo por Richault un año antes, en 1869. Están registradas también por este último tres melodías para canto y piano en ese año, pero no se especifican sus títulos y, lamentablemente, no hemos podido dar con dicha edición. Por último, no figura el registro de *Petits Riens*.

En cualquier caso, Adalid era un músico conocido, reconocido en el circuito musical español y bien relacionado, de tal forma que las publicaciones de sus obras siempre fueron una constante de actualidad en la prensa nacional y las ediciones en el extranjero no lo fueron menos. En diciembre de 1869 Goizueta daba aviso en *La Época* del éxito de las recientes creaciones del compositor en la capital francesa:

> "[…] El Sr. Adalid ha publicado en París, donde se halla establecido, tres piezas para canto y piano, tres marchas, sonata y un andantino, minueto y allegro. Todas estas piezas, muy aplaudidas en los círculos filarmónicos de aquella capital, tienen el sello

> clásico que su autor imprime a todas sus obras, y la pureza, frescura, sencillez y buen gusto que se notan en las ideas matrices de sus composiciones. Adalid, Guelbenzu y Morphi [Murphy] levantan y mantienen en enhiesto nuestro pabellón en la capital del imperio vecino"[883].

2.3.4. Madrid, década de 1870-80: Pablo Martín Larrouy y *La Ilustración Gallega y Asturiana*

Continuando con la cronología editorial, un último personaje del círculo madrileño, con el que trabajó Adalid en la década de 1870-80 y simultáneamente a Antonio Romero, es Pablo Martín Larrouy[884]. No son muchas las obras de Adalid en la editorial de éste, pero sin duda, son de las más significativas de su producción. Reedita *Un Recuerdo, Romanza sin palabras para piano, Op. 14*; publicada por primera vez en los años cincuenta por su padre y divulgada también a través de *Pasatiempo Musical*, vuelve a salir al mercado musical, esta vez entre 1874 y 1877, manteniendo la misma plancha (C.M.166). Posiblemente se trate de la segunda pieza más conocida de Adalid, pues llegó incluso a ser editada en La Habana (Cuba) por casa Edelmann y C.ª.

De esta misma etapa y también desde el establecimiento de la Plaza de Santa Ana, Pablo Martín publica los dos primeros cuadernos de los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*. Ambos registrados en 1877 en el *Boletín de la Propiedad Intelectual*[885], el primero por el calcógrafo Faustino Echevarría y el segundo por Enrique Abad y Gil. Una vez más, se trata de una edición a cargo del autor en ambos casos, aunque solo figura el número de plancha en la primera serie, con las iniciales del Adalid (M.A.).

Ya ubicado en el antiguo establecimiento de su padre, P. Martín publica la *Marcha fúnebre para Gran Orquesta*, dedicada "a la memoria de Pío IX", posiblemente en 1878, año en el que fallece este Papa y en el que figura la inscripción de la obra por parte del calcógrafo Serapio Santamaría en el *Boletín de la Propiedad Intelectual*[886]. Esta obra también fue una tirada a cargo del autor y lleva por número de plancha "M.A.=M.P.IX".

Poco antes del fallecimiento de Adalid, el 8 de diciembre de 1880, fue sonado su artículo biográfico, escrito por José Rodríguez Mourelo, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*[887]. Iba

---

[883] Goizueta, «[Anuncio de la publicación en París de la "Sonatina para piano a cuatro manos" de Marcial del Adalid]», 1.

[884] Hijo de Casimiro Martín, fue propietario de un almacén de música desde 1874, que llegó a ser el segundo más importante en la capital e incluso con marca de pianos propia ("P. Larrouy"). Durante sus primeros cuatro años estuvo situado en la Plaza de Santa Ana, n.º 12; desde entonces tomó el relevo a Enrique Villegas (sucesor de Casimiro Martín) y permaneció en el antiguo almacén de la Calle del Correo, n.º 4, hasta la absorción de su negocio el 30 de mayo de 1900 por Luis Dotesio. A resaltar que fue representante único de Peters en España desde 1884; también que, siguiendo la práctica habitual de los almacenistas de la época, inició dos publicaciones periódicas: el semanario *La propaganda musical* (1833) y un almanaque cómico-musical titulado *Re-la-mi-do* (1884-90). Gosálvez Lara, «Martín Larrouy, Pablo», 2002, 231; Gosálvez Lara, «Martín Larrouy, Pablo», 1995, 163-65.

[885] *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915*, n.º 3.686 y 3.719.

[886] *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915*, n.º 3.913; José Carlos Gosálvez Lara, «El grabado musical en España: la Calcografía de Santamaría (1873-ca.1940)», *Revista de Musicología* XIX, n.º 1-2 (1996): 209-26.

[887] Rodríguez Mourelo, «Marcial del Adalid. Apuntes críticos y biográficos», 3.

Esta publicación madrileña de tirada trimensual estuvo activa entre el 8 de enero de 1879 y el 28 de diciembre 1881, pero nació con anterioridad, el 15 de junio de 1878, como publicación quincenal, con el título *La Ilustración*

acompañado de un retrato del músico y de la partitura de su melodía *Bágoas e sonos,* dedicada a los suscriptores de la revista. La divulgación de este cantar gallego fue toda una primicia pues formaría parte del tercer cuaderno de los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, que no sería editado hasta varios años después, póstumamente, por los descendientes de Canuto Berea en la ciudad de A Coruña.

2.3.5. Publicaciones póstumas: Ebner (Stuttgart), Durand, Schoenewerk et Cie. (París), Casa Dotesio (Madrid) y Canuto Berea y Cía. (A Coruña)

Cuando fallece, Marcial del Adalid deja encomendado a su esposa, Fanny Garrido, la tarea de publicar algunas de sus obras. Esta petición, que daría lugar a sus ediciones póstumas, quedó patente por escrito en el testamento de ésta, quien se cercioró de que la voluntad de su finado esposo se llevase a cabo, incluso si ella hubiere fallecido:

> "8º. Nombra por su única y universal heredera a la repetida su hija Doña María de los Dolores del Adalid y González, encargándole mucho que si a su fallecimiento no hubiesen sido publicadas ciertas obras musicales compuestas por su finado marido, que consignará con sus títulos y demás detalles en una memoria escrita y firmada de su puño, lo verifique en París o en Bélgica, cumpliéndose así la voluntad manifestada por aquel y su recomendación especial"[888].

Pocos años después se publica en el extranjero la que, posiblemente, fue la última obra que Adalid compuso para su hija María, *Enfantillages. 12 Petits Morceaux pour piano*, pues su manuscrito está firmado en Lóngora en1881[889]. La obra fue publicada bajo un doble sello editorial internacional simultáneamente: Ebner, en Stuttgart[890], y Durand, Schoenewerk et Cie. [891], en París.

A diferencia de otras tantas obras de Adalid, en el caso de la edición de Ebner sí disponemos del número de plancha, "E.483"; interpretamos que, como en tantos otros casos planteados y como era práctica común en las editoriales decimonónicas, la inicial se

de Galicia y Asturias. Así mismo, continuaría un año más, hasta el 30 de diciembre de 1882, bajo el nombre de *La Ilustración Cantábrica*.

[888] Protocolo notarial 9867, año 1881, folio 1.116, n.º 237, notario Francisco Ramos Vázquez. Testamento de Fanny Garrido. AHPN-ICNG.

[889] *Enfantillages. 12 petits morceaux pour piano*. Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.45. Manuscritos originales conservados en la RAG con signaturas (CM-2, 2/3) y CM-2, 2/4).

[890] La casa Ebner estuvo operativa desde 1840 en Stuttgart y a cargo de su fundador, Eduard Ebner; desde 1889, la ubicación se trasladó a Ludwigsburg, donde siguió activa hasta 1897, momento en que fue absorbida por Bosworth & Co. «Ebner». (fecha de última consulta, 7/07/2017).

[891] Editorial también conocida como "Durand, Schönewerck & Co.", fue fundada el 30 de diciembre de 1869 por Marie-Auguste Massacrié-Durand (París, 1830-1909), Léon-Louis Schoenewerk (Sachsenburg, 1814-¿?) y seis socios minoritarios más, momento en que adquirieron el catálogo completo y el local en "4, Place de la Madeleine" de Flaxland, del que nunca se movieron. En 1884, por discrepancias en las cuentas del negocio, esta sociedad se rompió, siendo de nuevo constituida exclusivamente por los dos socios mayoritarios; a consecuencia de esto, en 1886 cambiaría la razón social a "Durand-Schoenewerk", que perduraría hasta 1891. A su retiro, Schoenewerk cede los derechos de la editorial al hijo de su socio fundador, Marie-Jaques Massacrié-Durand (París, 1865 – Avon, 1928), quien modificará la firma editorial de nuevo por "Durand et Fils" (1891-1909). Por último, dado el fallecimiento de Auguste Durand en 1909, su hijo modifica de nuevo la empresa, formando con su primo Gaston Choisnel una sociedad; de nuevo la razón social cambia por "Durand et Cie." (1909-1947), a la que se incorporará René Dommange en 1921. Devriès y Lesure, «Durand-Schoenewerk», 151-52; Hopkinson, «Durand», 40; R. S. N. y N. S., «Durand. French firm of publishers», 221-24; «Durand», IMSLP. Petrucci Music Library, s. f., http://imslp.org/wiki/Durand. (fecha de última consulta, 7/07/2017).

corresponde con la numeración oficial de la editorial; de ser así, esto significaría que el repertorio de Adalid sí debería estar incluido en este caso en los catálogos generales de Ebner aunque, desafortunadamente, no hemos podido localizarlos para así saber la fecha de publicación exacta. En cuanto a la editorial Durand, Schoenewerk et Cie., es precisamente gracias a los cambios en la denominación social que podemos estimar la fecha de publicación de *Enfantillages* entre 1881, fecha de composición de la obra, y 1885, último año de la firma editorial.

Un segundo conjunto de obras póstumas fue llevado a cabo en A Coruña a cargo del más influyente comercial de música en Galicia, Canuto José Berea Rodríguez[892]. Su casa editorial, en tiempos de su sucesor, Canuto Berea Rodrigo, sacó a la venta *Mondariz* (1902) y los *Cantares viejos y nuevos de Galicia* de Adalid (1891-1902, cuadernos 1º, 2º y 3º; 1902-1906, 4º cuaderno), no viendo la luz la serie completa hasta ya entrado el siglo XX.

Por último, no es posible cerrar esta sección sin mencionar el caso de las reediciones de Casa Dotesio[893]. *Una noche de estío a la orilla del mar* fue reeditada a finales de siglo, con el

[892] El primero de la saga Berea, Sebastián Canuto Berea Ximeno (1813-1853) ya figuraba como comerciante en la ciudad de A Coruña en 1835, a cargo de un almacén de música propio; éste sería dirigido a su muerte por su hijo, Canuto José Berea Rodríguez (A Coruña, 1826-1891) –segunda generación-, con ayuda de su madre y viuda del anterior, María Antonia Rodríguez, pasando la razón a figurar como "Canuto Berea y Cía.". Canuto Berea (hijo) se convirtió en personalidad muy influyente en la ciudad: llegó a ser alcalde de la misma, vinculado instituciones artísticas (como Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Academia Provincial de Bellas Artes o la Reunión Recreativa e Instructiva de artesanos, de la que incluso llegó a ser presidente durante cinco años) y empresariales (como el Banco de España, la Sociedad de Crédito Gallego, o la Cámara de Comercio). Su almacén de música se posicionó como el más exhaustivo en repertorio: en 1864 su catálogo ascendía a 30.000 títulos de obras, a mayores de la venta de instrumentos musicales y del servicio de reparación de estos, y en 1883 ya sumaban 40.000. Durante las últimas décadas del siglo XIX, logró establecer sucursales en las ciudades de Ferrol, Santiago y Vigo, de las que A Coruña ejercía como central. Incluso llegó a establecer relaciones comerciales con Francia, Alemania e Italia, focos punteros en cultura musical en la Europa de aquel entonces. A su fallecimiento, serían sus hijos, Alejandro y Canuto Berea Rodrigo -tercera generación, nietos de Berea Ximeno-, quienes llevarían el negocio. Xoán Manuel Carreira Antelo, «Sebastián Canuto Berea Ximeno y la Sociedad Musical Coruñesa (La Familia Berea I)», *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología* II, n.º 2 (1986): 11-20; Xoán Manuel Carreira Antelo, «Canuto Berea y Cía., la editorial del Teatro Lírico español anterior al siglo XIX», *Recerca musicològica*, n.º 11 (1991): 489-91; Liaño Pedreira, «Canuto Berea. Historia de un archivo musical», IX-XXX; Carreira Antelo, «Berea», 377-79; Lorena López Cobas, «El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891).», *Revista de Musicología* XXXIII, n.º 1-2 (2010): 505-25; M.ª Dolores Liaño Pedreira, «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)* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012), 439-77; Lorena López Cobas, «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)* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012), 421-37; Lorena López Cobas, «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*, ed. Montserrat Capelán Fernández et al. (Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 2013), 453-76; María Pilar Alén Garabato, «Canuto Berez Rodríguez (1836-1891), impulsor de la actividad musical en Galicia», en *Universitas: homenaje a Antonio Eiras Roel*, ed. C. Fernández Cortizo, D. González Lopo, y E. Martínez Rodríguez, vol. Vol. 2 (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002), 235-45.

[893] Este sello fue fundado por el empresario francés Louis Ernest Dotésio Paynter (1855-1915), asentado en Bilbao ya en 1876, primero a cargo de un laboratorio de análisis químicos y hacia 1885 ya inmerso en la publicación y venta de partituras e instrumentos musicales. En asociación con otros melómanos y empresarios, fundó la sociedad "Dotesio, Urizar y Cía", responsable de la organización de eventos musicales en el Teatro Gayarre (1885), incluyendo temporadas de ópera (1888 y 1889). En 1890 abre su primera sucursal en Santander. Años después, entre 1896 y 1898, estuvo activa la razón social "Dotesio, Lucena y Cía.". En julio de 1898 compró el fondo editorial de Antonio Romero (que incluía las adquisiciones previas de éste). El paso siguiente fue, con apoyo de algunos capitalistas, constituir el 14 de mayo de 1900 en Bilbao la "Sociedad Anónima Casa Dotesio",

mismo número de plancha usado por Casimiro Martín -editor original de la obra- y la presencia del último nombre mercantil en la portada permite datar la publicación a partir de 1900. A mayores de esta obra concreta, la prensa histórica da testimonio de otras tantas obras de Adalid incluidas en el catálogo oficial de este parisino:

> "¡Adalid! Todos hemos oído citar su nombre, todos hemos visto reproducido su retrato en ilustraciones y revistas. Pero de su obras ¡se acuerdan tan pocos! Pues bien, ahí están en el catálogo de Dotesio su Minueto y trío, su Cuarto Wals, sus tres romanzas, sus mazurkas Pechés de jeunesse, su balada El lamento, su elegía El último adiós, su fantasía Improvisación… En fin, lo bastante para conocer las múltiples manifestaciones del genio (…)"[894].

2.4. ETAPAS COMPOSITIVAS Y ESTILO DE LA OBRA DE MARCIAL DEL ADALID

A comienzos de 1882, Emilia Pardo Bazán escribía un artículo biográfico dedicado a Marcial del Adalid a modo de homenaje póstumo. En él hay un elemento que hace singular y único su discurso frente a los de todos los demás biógrafos coetáneos (Mourelo, Pedrell, etcétera): será la primera y la única autora durante más de un siglo que se aventure a establecer una periodización de la obra de Adalid, aunque fuese tan brevemente. Así lo explicaba:

> "Aunque desviado de su cauce, el raudal de inspiración del joven compositor brotó con abundancia y, muerto ya su padre, por los años 1860, Adalid publicó sus trabajos primeros, que pudiéramos llamar sus *juvenilia*, entre los cuales figuraba la bellísima melodía *Un recuerdo*, nombrada por Guelbenzu 'una perla'. Había además walses, polkas, nocturnos, marchas triunfales y un *Ave María* [primera etapa].
> En el estilo de estas primicias de su talento pegaba tributo al romanticismo, a la sazón dominante en España y del cual se hubiera salvado estudiando en Alemania y entrando desde luego en la escuela clásica a que después se afilió y con cuyo método escribió sonatas, cuartetos, marchas, *romances sans paroles* y porción de música religiosa [segunda etapa]. De la primera etapa a la segunda hubo evidente progreso, y de la celebrada *sonatina en sol*, a cuatro manos, ejecutada en los cuartetos del Conservatorio de Madrid, quedó en el repertorio para repetirse frecuentemente.
> La tercera etapa, y sin duda alguna superior, fue la que aún no ha podido juzgar el público; la que representan dos obras póstumas y de bien distinto linaje, aunque parejas en importancia; lírica una, dramática otra, a saber: una numerosa *Colección de melodías para canto y piano* y una ópera, *Inése é Bianca*"[895].

Mediante estos tres escuetos y sencillos párrafos, Pardo Bazán estructura la producción musical de Marcial del Adalid en tres etapas, en función de un discurso cronológico vital: obras tempranas, obras de periodo medio y obras de sus últimos años. A esta subdivisión en tres etapas se añade el componente estilístico, claramente diferenciado, al menos entre la primera y la segunda etapa, calificadas de romántica y clásica respectivamente. La tercera etapa, no recibe

bajo el que seguiría absorbiendo multitud de pequeñas firmas editoriales, haciéndose con el comercio de música nacional. José Carlos Gosálvez Lara, «Dotesio-Unión Musical Española (hasta 1936)», en *La edición musical española hasta 1936*, Colección de monografías, Nº 1 (Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995), 146-51; Jorge García, «Entre Casa Dotesio y Unión Musical Española (1909-2910): Iniciativa editorial de un marca nacional en Valencia», en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012), 640-60.

[894] X., «Música Gallega», *El Regional. Diario de Lugo*, 4 de abril de 1903; X., «Música Gallega», *La Correspondencia Gallega. Diario de Pontevedra*, 7 de abril de 1903.

[895] Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 4.

de Pardo Bazán un calificativo de estilo distintivo -y ciertamente consideramos que no hay una ruptura real con el periodo anterior-, pero sí hay una agrupación de obras compuestas en los últimos años vitales, siendo las melodías acompañadas y la ópera gallega, citadas por la autora, representativas de su producción y responsables, en parte, de su lugar en la Historia de la Música.

Siguiendo a Pardo Bazán, la primera etapa, de estilo romántico, está conformada principalmente por piezas de salón para piano solo (nocturnos, baladas, fantasías, lamentos, valses, polcas, etcétera). La segunda etapa, más "clásica", está integrada por obras más austeras, comedidas, mesuradas, sobrias, simétricas, de formas estructurales menos abiertas, libres e improvisadas. Forman parte de este periodo las colecciones de romanzas sin palabras, que generalmente presentan formas claras cerradas y simples. También sonatas, en tres o cuatro movimientos, igualmente de estructuras claras. Por "obra religiosa" alude la escritora a los dieciocho motetes de Adalid, de tendencia homofónica y claramente austeros y de melodías cortas. Y el grueso de su corta producción camerística es de esta etapa, también haciendo uso de formas clásicas, como sonatas, minuetos y tríos, rondós, etc.

La tercera etapa es resumida por Pardo Bazán en dos obras: una de ellas, la ópera *Ynes è Bianca* (que escribe como *Inése é Bianca*), de la que no es posible olvidar que su origen está en la zarzuela *Pedro Madruga*; la otra obra es una "colección de melodías para canto y piano". No especifica la autora de qué colección se trata, pero creemos que alude al álbum encuadernado de setenta y una melodías que Adalid concluye en 1880 y que dedica a su hija María[896]. Esta obra es la culminación del trabajo de Adalid en el género de la melodía acompañada (sobre poemas franceses, en castellano, en gallego y uno en alemán), iniciado incluso veinte años antes. Las más singulares, las que se conocen como "cantares gallegos", dedica especiales elogios la autora por su "sabor regional". Sin duda ópera, zarzuela y cantares gallegos comparten ese sentimiento de galleguidad, que Pardo Bazán destaca como el enfoque o la mirada que Adalid dedica a su tierra en su última etapa.

Desde que ella publicase este texto el 2 de marzo de 1882, pasaría más de un siglo hasta que se volviese a escribir sobre los posibles periodos en la obra de Adalid. No tenemos constancia de otros textos sobre el tema hasta el año 2002, cuando Margarita Soto Viso publica la voz "Marcial del Adalid y Gurrea" en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, en el que secunda la división de su producción en esas tres etapas previamente establecidas[897].

[896] A María. Mélodies pour chant et piano, par Marcial del Adalid. Révues et corrigées, Lóngora, fébrer, 1880 [RAG, (CM-4, 4/18)].

[897] Soto Viso, «Adalid Gurrea, Marcial del», 62-69. La misma autora publicará un segundo artículo biográfico sobre Marcial del Adalid en otra enciclopedia en 2009, que puede considerarse un resumen del anterior y que reitera la subdivisión en tres etapas de la producción de este compositor gallego: Soto Viso, «Adalid y Gurrea, Marcial Francisco Juan Bartolomé del», 450-54.

Frente al esbozo general realizado por Pardo Bazán, Soto Viso concreta cronológicamente los años que abarcarían cada una de las tres etapas, así como también especifica algunos de los correspondientes títulos de obras. Así, la primera se desarrollaría hasta 1853, cerrándose con la *Sonata fantástica, Op. 30* y, a su vez, divisible en dos subperiodos delimitados por la composición de la *Improvisación fantástica, Op. 17* -homenaje a Chopin, compuesta hacia 1849-. La segunda, hasta 1873, con la composición *Pedro Madruga*, también fraccionada en dos subetapas: de 1854 a 1866 - delimitado en base a la numeración de opus- y de 1867 a 1873 -desde las ediciones parisinas con Flaxland-. Y la tercera etapa se desarrollaría desde 1873, hasta el fallecimiento del compositor, en 1881.

Y es concretamente en torno a esta tercera etapa donde se encuentra la principal diferencia entre las periodizaciones de estilo establecidas por Pardo Bazán y por Soto Viso. Tal y como se muestra en el extracto

Personalmente consideramos que las tres etapas en la obra de Adalid establecidas por Pardo Bazán son acertadas o, cuanto menos, la caracterización estilística de las dos primeras y, por tanto, también nosotros secundamos esta estructuración en su repertorio. Efectivamente, se aprecia un cambio de estilo entre las obras tempranas de Adalid, más románticas -incluso más "chopinianas"-, y las siguientes, que tornan a un estilo más "clásico" o centroeuropeo -incluso cabría decir hacia los estilos de Mendelssohn y Schubert, como influencias-. Respecto de la tercera etapa, consideramos necesaria una matización: no se trata de que el estilo "clásico" de la segunda etapa de Adalid cambie y evolucione hacia un estilo diferente en su periodo de madurez final. Adalid mantendrá desde su etapa media y hasta el fin de sus días un estilo clásico-centroeuropeo, como así evidencian sus últimas piezas de carácter, las sonatas para piano solo y el repertorio sinfónico último. Pero como parte de sus obras de madurez y manteniendo un estilo clásico, Adalid compone una serie de obras que presentan un espíritu o sentido "socio-identitario" que se materializa en el uso de temas populares autóctonos gallegos y también en la recreación de esta sonoridad local con melodías nuevas por él compuestas e incluso con el empleo de temática, ambientación e idioma gallego, según el caso. Este estilo "socio-identitario" se inicia en 1859 con *Galicia. Marcha triunfal para piano solo*, obra de características únicas hasta el momento en la producción conservada de Adalid y que se convertirá en un recurso recurrente en sus últimas creaciones[898]. Por tanto, se podría hablar de

citado, para Pardo Bazán esa tercera etapa se caracteriza por un estilo de madurez, reflejado en la ópera y el género de la melodía acompañada (al que pertenecen los cantares gallegos). Sin embargo, la adición de Soto Viso es estipular que esta tercera etapa -o, al menos, alguna obra- es nacionalista: "Lo más interesante de *Pedro Madruga* es la música, no sólo por su calidad, sino porque se utilizan y se reelaborarán posteriormente en la ópera, temas folclóricos en una postura definitivamente nacionalista" y añade que "su obra postrera, la *Marcha triunfal "Galicia"* para gran orquesta, escrita en marzo de 1881, viene a cerrar el ciclo nacionalista de su producción (…). La evolución del nacionalismo musical en Adalid es clara a través de sus obras (…)" y "los *Cantares viejos y nuevos de Galicia* suponen la asunción por el compositor de las melodías y textos tradicionales como un elemento propio y es un estadio superior en la evolución del lenguaje nacionalista (…). Pero en su obra postrera, la última Galicia (…) convierte el elemento gallego en símbolo musical, en un tercer estadio más elevado de evolución nacionalista". Soto Viso, «Adalid Gurrea, Marcial del», 67 y 69.

Esta idea del nacionalismo gallego en la música de Adalid es un concepto desarrollado por la autora en varios de sus trabajos y en la que la base de ese nacionalismo es el empleo de melodías gallegas de origen popular en las composiciones. Soto Viso, «Marcial del Adalid: 180 anos de música galega», 102-15; Soto Viso, «Aportación á música galega de Marcial del Adalid coas súas cancións», 153-73; Margarita Soto Viso, «Sucinta noticia da música na Galiza e na súa historia», en *Historia e futuro da música e a canción galegas* (Ruada, 1980), 53-68.

[898] Para un mayor desarrollo del sentido socio-identitario en la obra de Adalid, remitimos al Capítulo 3 de la presente tesis doctoral. Y a modo de aclaración, dada la diferencia de significado entre "nacionalismo" como vinculación política y "nacional" como incorporación de creaciones culturales de un territorio, nosotros no consideramos la obra de Adalid "nacionalista" con significado o intención política, sino que entendemos más acertado el calificativo de "socio-identitario" o "territorial-identitario", para todas aquellas obras suyas ligadas a Galicia (*Galicia. Marcha triunfal para piano solo, Galicia. Marcha triunfal para Grande Orquesta, Danse Galicienne, Mondariz, Cantares viejos y nuevos de Galicia, Pedro Madruga e Ynes è Bianca*). El calificativo "socio-identitario" desvincula la obra de Adalid de cualquier sentido político, en su sentido de militancia partidista, y respeta el empleo del folklore gallego como herramienta de construcción de identidad en la música. Laura Touriñán Morandeira, «La función socio-identitaria en la música, una propuesta de investigación sobre la obra de Marcial de Adalid», en *Actas do I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos* (Oporto (Portugal): Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2012), 599-610; Laura Touriñán Morandeira, «La influencia del folklore gallego en la obra "Cantares viejos y nuevos de Galicia" de Marcial del Adalid (1826-1881) [Trabajo Fin de Máster]» (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012); Laura Touriñán Morandeira, «La propuesta cultural "glocal" y el sentido socio-identitario en la música de Marcial del Adalid: una aproximación desde su obra "Cantares viejos y nuevos de Galicia"», en *Actas XI Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago (SIFA-REDICIS), «Cultura, educación e innovación»* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2014), 173-88; Laura Touriñán Morandeira, «Cantares gallegos de salón. La influencia de folklore gallego en la obra musical de Marcial del Adalid», en *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*, ed. Carlos

una etapa primera o temprana "romántica", una etapa segunda o media "clásica" y un tercera etapa o final "clásica y socio-identitaria" o "clásica y gallega". Hacemos en el término la doble distinción, pues no es posible obviar el repertorio compuesto en este periodo que no hace uso de materiales melódicos y textuales autóctonos de origen popular; es el caso de marchas orquestales, sonatas, etc.

Estas tres etapas y las obras que las integran se reflejan, tanto en el desarrollo biográfico presentado, como en la evolución de las relaciones editoriales; a modo de síntesis, las obras que se agrupan en cada etapa son las siguientes:

Pertenecen a las composiciones tempranas de Marcial del Adalid al menos cuatro obras para orquesta, que giran en torno a la forma "vals": *4 Walzes and Introduction, Tanda de Wals, Invitation à la valse* y *Un momento d'inspiration. Introduction & Valse à Grand Orchestre*. Un segundo grupo de obras estaría conformado por las de repertorio vocal: *Invocation. Scène dramatique, Op. 19; Apparition. Scène dramatique, Op. 20; Chansonnette du Pélérinage d'Harold; La poésie sacrée, Op. 20; Salve Regina Mater* y *Douce brise.* A ellas cabe añadir las armonizaciones de los cuatro poemas de Puente y Braña, reunidos bajo el título *Plegaria a la Virgen*. Inaugura Adalid su repertorio de cámara en este periodo con la belcantista y ornamentada *Scena cantante para piano y violín.* Y completan el repertorio de la primera etapa sus creaciones para piano solo, grupo más extenso por ser éste su instrumento predilecto. Será en éstas donde más claramente se aprecie el estilo romántico (como se ha dicho, con cierto aire chopiniano), patente en las melodías tremendamente extensas, formas libres y de carácter improvisatorio y largos ornamentos virtuosísticos. A este estilo pertenecen *Terpsícore. Polka para piano, Op. 6; Una noche de estío a la orilla del mar. Nocturno y Barcarola para piano, Op. 16; El lamento. Balada para piano, Op. 9; El último adiós. Elegía para piano, Op. 10; Un recuerdo. Romanza sin palabras para piano, Op. 14; Improvisación fantástica para piano, Op. 17; A Lesbia (Poème d'amour). 3ème Valse Brillante, Op. 22; La noche. Balada sin palabras para piano, Op. 29; Love and mistery. Romance (sans paroles) para piano, Op. 42; Souvenirs d'un moment de folie. Love's tales. 3 Pensées pour piano, Op. 45; Gratitud. Nocturno para piano, Op. 47; 4ème Valse Brillante pour piano, Op. 48; Hermann. Polka para piano; Valse brillante para piano, Op. 12; Souvenir. Berceuse para piano* o la *Sonata Fantástica, Op. 30.* Con esta última obra, aunque de estilo romántico, Adalid comienza a acercarse al uso de formas más "clásicas" y obras como los *4 Scherzos para piano, Op. 24*, las *3 Bagatelas caprichosas, Op. 26*, el *Andantino scherzoso con variaciones a la antigua usanza para piano* o el *Impromptu para piano*, son testimonio de una simplificación de estilo hacia líneas melódicas más breves y simétricas, mesuradas y estructuradas, menos libres, ornamentadas e improvisatorias, más propias de obras de Mendelssohn, Moscheles o Schubert. Por tanto, se podría decir que el cambio del estilo clásico al romántico comienza a percibirse hacia en década de 1850.

Consolidarán la segunda etapa o periodo medio de la producción de Adalid obras para piano en esta línea de estilo clásico, tales como *Minuetto y trio; Vals a capricho; Heures de loisir. 8 Valses à caprice pour piano, Op. 32; La pasionaria. Polka para piano; Sonate pour le piano, Op. 4; Petit Riens. 6 Valses à la tudesque, Op. 5-9; Patria! Patria mía!; Irurac Bat. Dios, Patria y Libertad. 3 Marchas para piano, Op. 24;* o *Pechés de jeunesse. Très mazurkas de salón para piano.* A este periodo también pertenece la obra *Galicia. Marcha triunfal para piano solo*, de textura más homofónica y especial dentro de toda su producción por ser la primera pieza conservada con temas populares gallegos, que inaugura el estilo "socio-

Villanueva Abelairas, Carlos García Martínez, y Margarita Santos Zas, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, vol. 3 (A Coruña, 2015), 331-49.

identitario" de Marcial del Adalid. Cobra especial importancia en este periodo la forma "romanza sin palabras", habiendo 6 ciclos que suman un total de 33 piezas: *Bonheur au Ménage. Recueil de 3 Romances (sans paroles), Op. 49; Soirées d'automne à la ferme. Romances (sans paroles) pour Piano, Op. 51*; y los cuatro cuadernos de *6 Romances sans paroles pour piano, Op. 5-6, Op. 6-7, Op. 7-8 y Op. 8-9*. Son características las romanzas con patrones de acompañamiento rítmicos que sustentan melodías protagonistas en los tiples, como *Souvenir du foyer, Barcarolle, Ne plus te voi* o *Espoir*, entre otras, que recuerdan en estilo a los *Impromptus Op. 90, nos. 1* y *2, y Op. 142, n.º 1* de Schubert, al *Arabesque Op. 18* y al *Blumenstück, Op. 19* de Schumann, a los *Études caracteristiques* de Moscheles o a romanzas sin palabras de Mendelssohn como las *Op. 19, nos. 1, 2* y *6*, las *Op. 30, nos. 1* y *6* o las *Op. 53, nos. 1* y *3*. También son características las piezas con ritmos de puntillo, como *Chagrin d'amour,* que aplica un recurso análogo al de las romanzas *Op. 19, n.º 3, Op. 30, n.º 3* y *Op. 53, n.º 5 de Mendelssohn* o el *Impromptu, Op. 142, n.º 2* de Schubert. Y también son típicas en Adalid las romanzas sin palabras que recuerdan a piezas de carácter, como por ejemplo, las romanzas *Op. 51, nos. 4* y *6*, o los valses *Petits Riens*, que recuerdan a obras como los *12 Valses nobles* o los *34 Valses sentimentales* de Schubert o las *Variaciones Abbegg, Papillons, Albumblätter* o el *Carnaval* de Schumann, aunque más sencillas.

A mayores del repertorio solista, Adalid incorpora a su producción media obras para piano a cuatro manos: *3 Marches pour piano à quatre mains, Op. 2; Andantino, minuetto e trio pour piano à quatre mains; Sonatina para piano a cuatro manos, Op. 1;* y *Marche funèbre pour le piano à quatre mains, Op. 3*. Y en cuanto al repertorio vocal, éste se verá incrementado con obras que abordan la religiosidad, como *Ave María a solo para mezzosoprano con acompañamiento de piano u órgano* y *Los toques de la oración. Plegaria para soprano y coro con acompañamiento de orquesta y arpa, Op. 5;* también para coro de voces blancas, Adalid compone el *Himno Marítimo*; y completan el ciclo melodías para voces generalmente solistas con acompañamiento pianístico, como *Prière femme* y varios cuadernos de *mélodies* francesas.

La tercera y última etapa de Adalid, hacia la década de 1870, abarca sus últimos años y parte de sus obras nacieron durante su estancia en París en 1879. Completa su ciclo de setenta y una melodías para canto y piano, dentro del cual se integran sus veinticinco cantares gallegos, que posteriormente serían publicados como *Cantares viejos y nuevos de Galicia*. El repertorio de piano solo se ve incrementado fundamentalmente con las *3 Sonates pour piano seul* y *Enfantillages. 12 Petits morceaux caractéristiques pour piano*, además de algunas otras piezas breves, como *Danse Galicienne*, o algunas otras que quedaron inconclusas. Para cuatro manos nace una obra más, la *2ª Sonatina para piano a cuatro manos, Op. 23*. Atribuimos a esta etapa final los 18 motetes, prácticamente la única producción religiosa conservada del autor: *6 Motetes a solo con acompañamiento de piano u órgano; 6 Motetes a cuatro voces con acompañamiento de piano u órgano; 3 Motetes a voces solas o con acompañamiento de órgano, Op. 20;* y *3 Motetes a voces solas o con acompañamiento de órgano o piano, Op. 21*. La música de cámara también se ve ampliada en este periodo central de su vida: *Proyecto de un gran trío, Op. 36; cuartetos de cuerda, Op. 16* y *Op. 58; y Sonata para piano y violín Op. 17*. El repertorio orquestal, más prolijo en su primera etapa que en la segunda, resurge con fuerza en estos años finales: *Marcha fúnebre para grande orquesta; Marche Militaire para G. orchestre; Marche funèbre pour G. Ochestre; La mort du Christ. Marche funèbre pour Grande orchestre; Sérénade pour instruments à cordes;* y *Galicia. Marcha triunfal para gran orquesta*. Y por último, dos obras escénicas completan el catálogo de Adalid: su zarzuela *Pedro Madruga*, y su reelaboración en forma de ópera *Ynes è Bianca*. Todas ellas son muestra de una transición de la segunda a la tercera etapa lineal, continua y suave, manteniéndose dentro de la escuela

clásica centroeuropea y con la excepcionalidad o singularidad de cinco títulos que hacen un guiño a Galicia y a la galleguidad (dos obras escénicas, cantares gallegos, una marcha orquestal y una sencilla pieza para piano solo).

Cabe afirmar, en resumen, que la obra de Adalid se puede estructurar en tres etapas o periodos creativos distintos que siguen un hilo temporal cronológico, aunque hay que tener en cuenta dos cuestiones: 1) que no son periodos exactos y cerrados en un año concreto, sino que consideramos la transición de una etapa a otra difusa y la evolución de estilo, como es lógico y natural, es progresiva, paulatino y lineal; y 2) que, tal y como se ha mostrado en el estudio precedente sobre números de opus y editores, la obra de Adalid no ha sido publicada acorde al orden de composición, lo que justifica que obras aparentemente posteriores por su número de opus o publicadas durante la segunda etapa, pertenezcan a una fase de creación inicial y respondan a un estilo romántico. Así mismo, en estas etapas y como parte de una evolución de estilo es posible encontrar lenguajes musicales diferentes: unas obras más románticas iniciales, en su mayoría para piano solo, que contrastan con otras de madurez que evolucionan hacia lo clásico y sobrio ampliando horizontes a nuevos géneros y formas musicales. Y paralelamente, fruto del contexto del Romanticismo y del nacionalismo musical en España, que procuraba un estilo propio, frente a lo europeo, extranjero, y del 'Rexurdimento' en Galicia, que buscaba la dignificación de lo regional, germina en Adalid un recurso compositivo innovador y pionero en la época: el empleo de melodías populares gallegas e incluso el gallego como idioma para cantar y la ambientación temática costumbrista gallega. Adalid dota, así, sus obras de color local en medio de formas musicales, armonizaciones e instrumentaciones románticas y europeístas, llevando la identidad gallega de lo rural a los salones y teatros burgueses y aristocráticos. Este nuevo estilo creativo, que germina en 1859 con su marcha para piano solo *Galicia* y que hemos denominado "estilo socio-identitario" o "estilo gallego", llega a su máxima expresión en esta tercera y última etapa de Adalid y que se materializa en sus *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, *Danse Galicienne*, *Mondariz*, *Pedro Madruga*, *Ynes è Bianca* y *Galicia. Marcha triunfal para Grande Orquesta.*

En cualquier caso, dentro de un estilo propio del Romanticismo decimonónico, ya sean obras más "románticas", pasionales y libres, u obras más "clásicas", comedidas y estructuradas, la música de Adalid se caracteriza por su sencillez, simplicidad, elegancia, finura y melodiosidad. Y esta percepción no es propia y aislada, sino que durante los últimos ciento setenta años ha sido también apreciada por la gran mayoría de quienes dedicaron algunas líneas en prensa al maestro Adalid. Es ineludible aquí la precisa descripción del estilo de Adalid que hizo Rodríguez Mourelo ya en 1880:

> "No es Marcial del Adalid uno de esos genios febriles, cuyas creaciones responden más a excitación nerviosa, a un estado particular de tensión de espíritu, que a verdadera inspiración, que a un sentimiento y comprensión perfectísima de lo bello. Su música, sencilla y melodiosa, tiernísima y apasionada, es fiel reflejo de un pensamiento clarísimo y de un delicado sentimiento; sin ser romántica hasta el extremo, sin subordinar a una sensibilidad mal entendida todas las galas que con sus infinitos recursos ofrece la armonía, es melódica y tierna; sin lanzarse por inexplorados caminos buscando la armonía dentro de extraños ritmos, en donde solo se encuentra a virtud de un trabajo de pura fantasía, tiene atrevimientos artísticos, forma brillante y combinaciones armónicas perfectamente originales. Participando algo de la melodía alemana y del procedimiento de los clásicos, reúnen las composiciones de Adalid, a la par que un conjunto de armonías que pueden ser

> apreciadas por el inteligente, una melodía dulcísima que todo el mundo siente y comprende…"[899].

El juicio de accesibilidad de la música de Adalid ya fue compartido por Mariano Soriano Fuertes casi diez años antes, en 1871. Quien fuera no solo amigo de compositor, cuyo afecto trasluce entre sus palabras, sino también un importante historiador del momento, pudo apreciar con claridad la influencia que el estudio de los autores clásicos centroeuropeos (Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Weber, Schubert, Schuman, etc.) causó en la obra de Adalid:

> "Marcial del Adalid reúne en sus cualidades personales y en su exquisito talento, cuanto encierra en sí su nombre y su apellido.
> Como Marcial, es franco, abierto en su trato y nada ceremonioso. Como Adalid, es jefe en España del género clásico de música para piano; género poco conocido por lo poco estudiado, encubierto por su difícil facilidad, y por consiguiente, que nada tiene de ordinario.
> Cuatro cosas dijeron los antiguos que debía tener el adalid: talento, esfuerzo, buen sentido y lealtad, y pocos habrá que las reúnan en el campo del divino arte de la música como Marcial del Adalid, que no viviendo del arte, sino para el arte, conságrale su existencia, sin las pretensiones de la moda ni las exigencias de la necesidad (…).
> Estudioso y favorecido de un claro talento, comprendió la buena música y dejando a un lado los caprichos de uno, las exageraciones de otros, y las rutinarias exigencias de la moda seguidas por los más, se formó una idea exacta de las verdaderas bellezas del arte y su genio le marcó la senda que debía seguir para alcanzar un nombre por su talento, sus esfuerzos, su buen sentido y su lealtad, condiciones que, según los antiguos, eran las que distinguían al adalid (…).
> Las obras musicales de Adalid no tienen la tortura de los oídos, ni las leyes ridículas de la extravagancia armónica, ensalada churrigueresca que, no teniendo definición posible en las verdaderas reglas del arte, se las denomina con el nombre de "música del porvenir", para hacer la más ridícula imponiendo al porvenir lo que el presente rechaza. Las obras de Adalid, repetimos, tienen frescura melódica, la novedad en el desarrollo, la sencillez en el buen trabajo, la facilidad en la concepción, la dificultad en la facilidad y el conjunto acabado y perfeccionado impreso por el genio u el estudio, que sabe discernir y que siente la pureza de las artes y el fin para que fueron creadas. Por eso dichas obras son cosmopolitas y lo mismo gustan y se aplauden en España, que en Italia, Francia, Alemania y otros países (…).
> Adalid ha comprendido que la música es el idioma de las pasiones y el recreo de la imaginación, y dedicándose al difícil género de la sonata, por lo mismo que fácil aparece, género destinado decirse al solaz de las familias, ha tomado a los clásicos autores por modelo y a su corazón por guía, formando tanto de sus sonatas como de sus romances sin palabras, un ramo de flores que, aromatizando sin desvaneces y dulcificando sin empalagar, todos sienten y admiran el perfume y el inteligente, el perfume y la mano maestra que lo combinó, dándole el ser que enlaza al genio con el arte y el arte con la ciencia (…).
> Adalid ha conocido cuanto llevamos dicho y sus composiciones son un recreo para los más, un modelo para los menos y una exquisita y clara inspiración para todos…"[900].

[899] Rodríguez Mourelo, «Marcial del Adalid. Apuntes críticos y biográficos», 3.
[900] Soriano Fuertes, «Marcial del Adalid», 3-4.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAPÍTULO 3. EL SENTIDO SOCIO-IDENTITARIO EN LA MÚSICA DE MARCIAL DEL ADALID[901]

Dentro del contexto de nacionalismo musical decimonónico y de Galicia como "región musical", ubicamos a Marcial del Adalid en un marco intelectual, creativo y propiciatorio en el que gesta un conjunto de obras al que atribuimos sentido socio-identitario. Se trata de comprender a Marcial del Adalid como un compositor que busca la expresión de la identidad cultural gallega en su música. Esto es posible desde la mirada actual que nos proporciona la antropología simbólica aplicada a la música.

No pretendemos decir, en ningún caso, que Adalid compusiera dichas obras con intención premeditada de sentido socio-identitario; en todo caso, la única intención atribuible y demostrable al autor es su voluntad de llevar lo autóctono gallego en su música *salonier* a las urbes. Lo que proponemos es la atribución de valor de creatividad cultural socio-identitaria a las obras gallegas de Adalid, que es posible desde una perspectiva retrospectiva, mirando al pasado desde los avances conceptuales en que nos posicionan la Musicología, la Etnomusicología y la Antropología cultural simbólica.

En las páginas siguientes proponemos, en primer lugar, una síntesis de un marco interpretativo centrada en dos cuestiones que afectan al mundo creativo de Adalid: la problematización surgida en torno a la categoría "folklore" (epígrafe 3.1.1.) y el consecuente empleo de la música popular como fuente de inspiración para música académica, que se hace notar en la búsqueda de géneros musicales representativos de la identidad nacional (epígrafe 3.1.2). A partir de ese marco, en segundo lugar, valoramos la significación de las siete obras identificadas como piezas académicas "gallegas", resaltando la presencia del elemento popular en ellas (epígrafe 3.2). Y, finalmente, en tercer lugar, argumentamos la atribución de función socio-identitaria a dicho repertorio de Marcial del Adalid desde la perspectiva antropológica cultural simbólica (epígrafe 3.3).

[901] El presente capítulo toma como base los siguientes trabajos y publicaciones propias específicas sobre el tema: Touriñán Morandeira, «Hacia el desarrollo de la cultura socio-identitaria a través de la música. El caso de Galicia en la figura de Marcial del Adalid»; Laura Touriñán Morandeira, «Marcial del Adalid: hacia la música con identidad nacional» (Congreso Internacional «Perspectivas Interdisciplinares para el trabajo de campo musical en el periodo de entreguerras», Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011); Laura Touriñán Morandeira, «El origen de la creatividad artístico-musical socio-identitaria en Marcial del Adalid: la influencia intelectual femenina en su obra», I Seminario de Música y Género del Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de Salamanca (I SMYG-CEMUSA): "Música y Género. La consolidación de un campo de investigación emergente" vols. (Salamanca, 2012); Touriñán Morandeira, «La función socio-identitaria en la música, una propuesta de investigación sobre la obra de Marcial de Adalid»; Touriñán Morandeira, «La influencia del folklore gallego en la obra "Cantares viejos y nuevos de Galicia" de Marcial del Adalid (1826-1881) [Trabajo Fin de Máster]»; Touriñán Morandeira, «La propuesta cultural "glocal" y el sentido socio-identitario en la música de Marcial del Adalid: una aproximación desde su obra "Cantares viejos y nuevos de Galicia"»; Touriñán Morandeira, «Cantares gallegos de salón. La influencia de folklore gallego en la obra musical de Marcial del Adalid»; Laura Touriñán Morandeira, «La Música: un instrumento de creación, de construcción de identidad, de educación y de diálogo de los Derechos Humanos de segunda y tercera generación», en *El cincuentenario de los Pactos Internacionales de Derechos Humanos de la ONU: libro homenaje a la profesora M.ª Esther Martínez Quinteiro*, de María de la Paz Pando Ballesteros, Pedro Garrido Rodríguez, y Alicia Muñoz Ramírez (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018), 1497-1522.

3.1. APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA A LA CONSIDERACIÓN DEL SENTIDO SOCIO-IDENTITARIO EN LA OBRA DE MARCIAL DEL ADALID.

Desde el punto de vista antropológico, toda obra musical es una obra cultural, pero no toda obra cultural es una obra musical. Se trata de atribuir a la música características culturales y una de las categorías básicas de características culturales es, como ya hemos dicho, la categoría "sentido socio-identitario".

En el mismo sentido, se entiende que toda acción política es una acción cultural, pero no toda acción cultural es una acción política. La acción política tiene sus características conceptuales propias que permiten hablar de diferencia específica respecto de 'cultura'. Si a esas dos observaciones unimos el carácter territorial localizado de la obra cultural creada, estamos muy próximos al marco de interpretación que hace que la música sea entendida como una acción cultural dentro de una nación o como una herramienta de la acción política que identifica el marco territorial de nación.

Toda la interpretación socio-identitaria de Adalid no se hace pensando en el nacionalismo político, sino en el nacionalismo cultural, con independencia de que una obra musical culturalmente aceptada pueda ser patrimonializada por políticos de cualquier ideología para atribuirse el beneficio derivado del aprecio que se manifiesta socialmente a esa obra cultural. Si la obra de Adalid es culturalmente valiosa y aceptada, siempre habrá grupos ideológicos y grupos políticos que quieran instrumentalizar la obra musical de carácter cultural.

Estas consideraciones no surgen en el vacío, sino que, desde el siglo XIX, se va consolidando la idea de que nación, música y política son, genéricamente, acciones culturales con diferencia específica. Instrumentalizar la cultura desde la política es confundir nación cultural y nación política[902]. Es, en definitiva, rebajar el principio de diversidad en la acción política, en la acción cultural y en la acción musical: "se actúa convirtiendo una conexión empírica entre dos cosas en relación conceptual de necesidad lógica. Lo cierto es que nación cultural y nación política no son lo mismo y su unión aboca a una pérdida del sentido de diversidad cultural y a una subalternación semántica y práctica de la cultura a la política"[903].

El término "nación" designa a "aquellos grupos humanos que creen compartir unas características culturales comunes -lengua, raza, historia, religión- y que, basándose en ellas, consideran legítimo poseer un poder político propio, sea un Estado plenamente independiente o un gobierno relativamente autónomo dentro de una estructura política más amplia" [904]. Esta definición se basa en dos categorías conceptuales claramente diferenciadas: de una parte, los rasgos culturales, que son objetivos y ajenos a la voluntad de un sujeto (el color de piel u otros rasgos físicos, la lengua materna que se nos otorga o el lugar donde nacemos), y de otra, la voluntad política, que es subjetiva en cada individuo. Dada la dificultad de emplear estos rasgos culturales objetivos como criterio de diferenciación, hoy se acepta que nación es un grupo

[902] Carmen Iglesias Cano, «II. Los hombres detrás de las ideas. Ideas, ideologías y utopías», en *No siempre lo peor es cierto. Estudios sobre Historia de España* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008), 781-816.

[903] José Manuel Touriñán López, *Mentalidad pedagógica y diseño educativo. De la pedagogía general a las pedagogías aplicadas en la función de educar* (Santiago de Compostela: Andavira, 2017), 623.

El idealismo filosófico funde el sentido cultural y político de nación en uno solo. Se establece, por ejemplo, la relación simbólica entre lengua y nación y luego se eleva a categoría lógica de concepto, de manera que, en el pensamiento, no hay nación sin lengua y no hay lengua sin nación, cuando en realidad existen comunidades lingüísticas mucho más amplias que el territorio nacional (el inglés, por ejemplo) y comunidades nacionales que tienen varias lenguas (Suiza, por ejemplo). Touriñán López, 622-23; Marcelino Agís Villaverde, *Anatomía do pensar. O discurso filosófico e a súa interpretación*, vol. 1. O discurso filosófico (Vigo: Galaxia, 2019), 504-16.

[904] José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX* (Madrid: Taurus, 2001), 11.

humano "cuyos miembros se sienten, o quieren ser, nación" [905]; es decir, hoy "las naciones se sostienen desde el punto de vista intelectual, pero son atractivas desde el existencial, como lo son las creencias mágicas o religiones, mundo al que, en definitiva, pertenece el fenómeno nacional"[906]. Atendiendo a lo anterior, "nacionalismo" es concepto polisémico, pero su principal significado es el de doctrina política mediante la cual un pueblo (o nación) siente su derecho a ejercer poder soberano en el territorio que habita (lo que presupone que cada identidad cultural se corresponde con un Estado y que éste es legítimo si tiene se ajusta a una realidad étnica previa) y esta definición es lo que diferencia una nación de una etnia, siendo la territorialidad el requisito que marca el límite entre ambas[907].

El concepto de nación parte de las posiciones teóricas contrapuestas. De una parte, siguiendo a Renan, las teorías voluntaristas francesas afirman que la nación se basa en la existencia de un contrato político entre ciudadanos iguales (universalidad), dejando en segundo plano las cuestiones etnicitarias particulares del grupo humano. Y de otra, organicistas alemanes parten de que la nación tiene su razón de ser en la convivencia harmónica de las particularidades del grupo humano (individualidad), lo que posteriormente dio pie a la fundamentación de los nacionalismos étnicos a partir del concepto de *Volkgeist* herderiano y que defiende el vínculo inalienable de los individuos por su lengua, costumbres, raza, etcétera[908]. La mayor confusión en la significación de nación es la delimitación de su acepción como como concepto estrictamente político (planteamiento de teóricos fundamentalmente esencialistas), prácticamente independiente de la realidad social e histórica. Tal y como sostienen los teóricos del *nation-building* y los que entienden la nación como resultado de los procesos de modernización, no hay nación sin un discurso nacionalista sobre el que sustentar su existencia y, sin embargo, lo que sí suele preexistir es una identidad étnica basada en rasgos culturales comunes que permiten la identificación y distinción del Nosotros frente al Otro cultural y sobre la cual se construye el proyecto nacional[909].

En lo que respecta a los nacionalismos también es posible establecer dos posturas enfrentadas. Por una parte, se distingue el grupo de los teóricos del nacionalismo y de la nación como constructo (modernistas o instrumentalistas). Entre ellos, a su vez, se distinguen dos tendencias: los autores -como Gellner y Hobsbawm- que entienden la nación y el nacionalismo como culmen de la modernidad y de la industrialización, articulándose en función de ello el Estado-Nación y las relaciones entre individuos entre clases y grupos sociales diferenciados; y los autores que dentro del marco de la modernización defienden la construcción nacional desde las etnias -como Kedourie, Smith o Hroch-. Por otra parte, se encuentran los teóricos -como

[905] Álvarez Junco, 12.

[906] Álvarez Junco, 17.

[907] Álvarez Junco, 12-13.

[908] Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 4; Anthony Smith, *Las teorías del nacionalismo* (Barcelona: Península, 1976), 247; Andrés de Blas Guerrero, *Nacionalismos y naciones en Europa* (Madrid: Alianza Editorial, 1994), 27-38; Josetxo Beriain Razquin y Patxi Lanceros Méndez, eds., *Identidades culturales* (Bilbao: Universidad de Deusto, 1996), 26-28; Ernest Renan, *¿Qué es una nación?* (Madrid: Alianza Editorial, 1987), 82; Johann Gottfried Herder, *Filosofía de la Historia del a Humanidad (1784-1791)* (Sevilla: Espuela de Plata, 2007).

[909] Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 6-7; Benedict Richard O'Gorman Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993); Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo* (Madrid: Alianza Universidad, 1983); Herder, *Filosofía de la Historia del a Humanidad (1784-1791)*; Justo G. Beramendi González, «Conciencia étnica y conciencias nacionais en Galicia», en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, vol. Vol. II (Música)-Tomo 2, 2 vols. (Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1997), 277-300.

Geertz- que defienden la existencia de la etnia-nación como producto objetivo y reconocible, base indiscutible del nacionalismo (primordialismo)[910]. Siguiendo a Gellner y Hobsbawm, el concepto de nación moderna solo tiene razón de ser en el periodo de los nacionalismos de la contemporaneidad, en el que tiene lugar la modernización política y económica; es entonces cuando, como diría Smith, el "sentimiento nacional" -existente con anterioridad al Estado-nación- se convierte en nacionalismo; o en palabras de Beramendi, la "conciencia étnica", base de la "identidad étnica", se convierte en "conciencia nacional" a través una formulación como proyecto político[911].

Desde el concepto "etnia" también se construyen teorizaciones a lo largo de los últimos años, especialmente a raíz de la toma de conciencia del Nosotros frente al Otro cultural en Occidente. Es posible establecer tres grupos en las acepciones atribuidas al término: las que consideran el hecho biológico base de la etnia, los que ponen como base determinados rasgos culturales previamente existentes e inherentes y los que entienden por etnia un concepto en continua construcción por parte de los individuos de la sociedad, quienes atribuyen valor simbólico de etnicidad a determinados actos realizados en sociedad. En esta última tendencia, se entiende por etnia un grupo humano cuyos miembros comparten rasgos culturales (como lengua, religión, costumbres, instituciones…) y/o también de tipo racial, y que permiten a distinción, interacción y relación entre grupos étnicos. Así, etnia e identidad étnica se relacionan a través de la cultura, pues la identidad no es sino un hecho cultural[912].

Para los teóricos del nacionalismo, la identidad étnica ocupa un lugar central de reflexión, ya sea desde posiciones esencialistas o constructivistas. En este sentido, se consideran "etnonacionalismos" aquellos que se legitiman en la preexistencia de una identidad cultural claramente delimitada (ya sea real o imaginaria), manifestada como conciencia étnica y activada políticamente; son nacionalismos que proceden de una construcción simbólica de la nación mediante la argumentación orgánico-historicista de ésta como medio de legitimación. Por tanto, en lo que atañe a los nacionalismos nacidos en el seno del Estado, los etnonacionalismos construyen su identidad nacional reinventando elementos del pasado a los que otorgan nuevo significado simbólico para construir su nuevo imaginario cultural. Dichos elementos culturales han de proceder de la tradición y de estar avalados por la Historia para presentar ese potencial simbólico requerido que apele a la identidad étnica. En este contexto, la cultura y muy especialmente la creación artística, adoptan un papel fundamental sobre el que desarrollar, sostener y legitimar la identidad colectiva. Además, la creación de significado de

[910] Christophe Jaffrelot, «Los modelos explicativos del origen de las naciones y des nacionalismo. Revisión Crítica», en *Teorías del nacionalismo*, ed. Gil Delannoi y Pierre Taguieff (Barcelona: Paidós, 1993), 203-54; Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 7-9; Gellner, *Naciones y nacionalismo*; Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780* (Barcelona: Crítica, 1992); Ellie Kedourie, *Nacionalismo* (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1988); Smith, *Las teorías del nacionalismo*; Miroslav Hroch, «La construcción de la identidad nacional: del grupo étnico a la nación moderna», *Revista de Occidente*, n.º 161 (1994): 45-60; Geertz, *La interpretación de las culturas*, 222-24; Álvarez Junco, *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, 13-17.

[911] Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 10-12; Gellner, *Naciones y nacionalismo*, 13-14, 53 y 162; Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, 23-53, 92 y 141; Smith, *Las teorías del nacionalismo*, 236-37; Beramendi González, «Conciencia étnica y conciencias nacionais en Galicia», 281; Justo G. Beramendi González, «Identidade, etnicidade e Estado na España contemporánea», *Grial. Revista Galega de Cultura*, n.º 138 (1998): 240.

[912] Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 14-16; Joan Josep Pujadas Muñoz, *Etnicidad: identidad cultural de los pueblos* (Madrid: EUDEMA, 1993), 85; Álvarez Junco, *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, 187-95.

esos nuevos símbolos es competencia de un grupo reducido de intelectuales con poder político, lo que llevó a interpretar los nacionalismos como un fenómeno exclusivamente burgués[913].

En el caso español, hay un nacionalismo, de carácter activo y expansivo, que formó parte de los ideales de la revolución liberal española y que ocupó gran parte del siglo XIX: la Unión Ibérica; una propuesta en favor de la unificación y de la creación de grandes espacios estatales. En oposición a este nacionalismo españolista, están los nacionalismos periféricos, cuyo origen se remonta al Romanticismo, periodo en que se pusieron especialmente de manifiesto las diferencias culturales existentes a lo largo de la Península Ibérica y construidos en los elementos etnicitarios como base de identidad y diferenciación (historia local, lengua, tradiciones autóctonas, etc.). El germen se manifestaría primero en forma de movimientos culturales de exaltación local ('Rexurdimento' gallego, 'Renaixença' catalana…) a los que se otorgaría, en una fase de desarrollo posterior, contenido político, convirtiéndose en movimientos nacionalistas. El origen de estas tensiones entre lo estatal y lo local no fueron exclusivamente las diferencias étnico-culturales ligadas al romanticismo literario, sino también factores socioeconómicos y el desarrollo acusadamente desigual en el territorio español (economía dual), que derivó consecuentemente en un proceso de modernización cultural también desigual, y que el origen del poder económico y del poder político no estaban en un mismo territorio (y que inevitablemente ocasionó el problema nacional finisecular). Por tanto, esos esfuerzos de tradición inventada por parte del nacionalismo español unionista (en forma de símbolos institucionales y culturales, como la literatura, la historia, la zarzuela, la pintura o los dramas) no fueron suficientes, ni uniformemente extendidos por la geografía española como para cuajar en igual medida a nivel nacional. A partir de 1898, se busca una regeneración o modernización de España en la que iba implícita una lucha de resistencia antiseparatista, frente a las identidades nacionales alternativas a la española, que se reafirman con más fuerza y protagonizando verdaderos movimientos populares incluso antiespañolistas[914].

En el contexto local de Galicia, la ideología cultural del 'Rexurdimento' y también los posicionamientos políticos que llevan al concepto de nación, giran en torno a la idea de galleguidad. Se define "galleguidad" como "idea-fuerza en el que se encuentra el fundamento del ser y el existir del pueblo gallego (…). Un sentimiento compartido. Es la palabra que expresa identidad y comunión. Su significado es múltiple, plural, como es el sentir y el hacer del pueblo gallego[915]. En lucha a favor de la galleguidad, el Galleguismo se erige como un movimiento ideológico que reúne en su seno una serie de intelectuales gallegos que lucharon por el reconocimiento social de Galicia como entidad objetiva, con identidad cultural propia y derechos políticos y como etnonacionalismo está intrínsecamente relacionado con el proceso de construcción étnica que toma por base la tradición. De hecho, habrá miembros de familias hidalgas vinculados al galleguismo por motivaciones concretamente culturales y/o lingüísticas,

[913] Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 16-24; Hroch, «La construcción de la identidad nacional: del grupo étnico a la nación moderna».

[914] Álvarez Junco, *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, 524 y 593-602; Borja de Riquer, «Sobre el lugar de los nacionalismos-regionalismos en la historia contemporánea española», *Historia Social*, n.º 7 (1990): 105-26; Juan José Linz Storch de Gracia, «Los nacionalismos en España: una perspectiva comparada», *Historia y Fuente Oral*, n.º 7 (1992): 127-35; Juan José Linz Storch de Gracia, «La crisis de un Estado unitario. Nacionalismos periféricos y regionalismo», en *La España de las autonomías. Pasado, presente y futuro*, vol. Tomo II (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), 649-752; Claudio Sánchez Albornoz, *España, un enigma histórico* (Buenos Aires: Edhasa, 1960).

[915] Graciana Vázquez Villanueva, *A Galeguidade* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia y Grupo Nós (Buenos Aires), 1996), 9 y 23.

como los hermanos Valladares, López-Seoane, Pardo-Montenegro, Antonio Saco e Arce, Evaristo Martelo Pauman del Nero, José Pascual López Cortón o Marcial del Adalid[916].

El Galleguismo tiene su origen en el seno del Provincialismo, un movimiento político de reivindicación frente al centralismo imperante en la política española de mediados del siglo XIX, liderado por intelectuales vinculados a la Academia Literaria de Santiago en la década de 1840. Tendría su punto de inflexión en el levantamiento progresista de 1846, con los primeros mártires de la causa en el fusilamiento de Carral. A pesar de la brevedad del Provincialismo en el tiempo, esta corriente daría lugar a los primeros fundamentos teóricos del Regionalismo[917].

Tras la I República, el Galleguismo se activa principalmente desde el ámbito cultural mediante el movimiento del 'Rexurdimento' (paralelo a la 'Renaixença' catalana): un movimiento cultural de base fundamentalmente literaria e historiográfica centrado en el fin último de recuperar la cultura tradicional del país -contexto atañe directamente a la figura de Marcial del Adalid-. La primera expresión institucional de este movimiento cultural se materializa en los 'Juegos Florales' de A Coruña y Pontevedra en el verano de 1861 -que tendrían su continuidad en años venideros-, centrados en la exaltación de la cultura de Galicia presente y pasada y en los que la música tuvo un lugar de especial importancia[918]. A este respecto, no es posible perder de vista que Marcial del Adalid estuvo implicado en la celebración de los Juegos Florales de A Coruña en 1861 y de Pontevedra en 1880, tal y como se expuso en su biografía.

Será precisamente en el seno del 'Rexurdimento' donde se gesten y asienten los fundamentos teóricos del Regionalismo gallego como movimiento político, que se desarrollará plenamente entre 1885 y 1916. En este último año se constituyen las "Irmandades da Fala", materializándose un giro definitorio en el galleguismo: se abandonan las herencias del Regionalismo anterior y se tornan los fundamentos hacia el Nacionalismo Gallego (también mediante la defensa de la cultura autóctona: lengua, etnografía, música tradicional, etc.), que culmina con la constitución del "Partido Galleguista" en 1931[919] -.

La base historiográfica que recoge el Regionalismo y Nacionalismo Gallego de la Historia propia como esencia de la existencia. La historiografía española decimonónica y también la gallega instrumentalizan la cultura autóctona tradicional, pero también la Historia; se escribe la Historia en función de los intereses del grupo ideológico subyacente. Se entiende, por tanto,

[916] Justo G. Beramendi González, *De provincia a nación: historia do galeguismo político* (Vigo: Edicións Xeris de Galicia, 2008), 137-38.

[917] Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 61-63; F. Fernández del Riego, *Pensamento galeguista do século XIX* (Vigo: Galaxia, 1995), 10-25 y 33-92; Bieito Alonso Fernández, *Breve Historia do Nacionalismo Galego* (Vigo: A Terra nosa, 1999), 8-15; Marcelino Agís Villaverde, *Crónica viva do pensamento galego* (Vigo: Galaxia, 2001), 110-22.

[918] Vales Vía, «Juegos Florales de Galicia (I)»; Manuel Rodríguez Alonso, «Los Juegos Florales en la literatura gallega», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, n.º 2 (1992): 59-62; López Cortón, *Álbum de la Caridad. Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*; Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 64-65; José López-Calo, «Músicos y compositores», en *Enciclopedia Temática de Galicia* (Barcelona: Nauta, 1988), 57; López Cortón, *Álbum de la Caridad. Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*.

[919] Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 65-77; Ramón Máiz Suárez, *O rexionalismo galego: organización e ideoloxía (1886-1907)* (Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 1984); Villares Paz, *Historia de Galicia*, 367-99; Beramendi González, *Historia mínima de Galicia*, 147-58; Fernández del Riego, *Pensamento galeguista do século XIX*, 25-32 y 93-195; Alonso Fernández, *Breve Historia do Nacionalismo Galego*, 15-62; Agís Villaverde, *Crónica viva do pensamento galego*, 123-37.

que dentro de una misma comunidad, caben tantas interpretaciones históricas como grupos ideológicos que la componen. Por ello presenta un carácter eminentemente romántico. En el caso del galleguismo, la tesis del celtismo constituye el principal hilo conductor de las narraciones históricas, como herramienta de legitimación de identidad de grupo[920]. En lo que atañe a la construcción identitaria del discurso galleguista, igual que sucedía con los demás discursos nacionalistas, ésta se sustenta sobre dos pilares fundamentales: el folklore en su acepción restrictiva de cultura de tradición oral propia del rural y la Historia "del país"[921].

Este contexto político de "nacionalismo gallego", excede cronológica el marco vital de Marcial del Adalid y, por tanto, las implicaciones ideológicas del autor en su obra; es decir, que no es posible atribuir sentido de nacionalismo político a las obras gallegas de Marcial del Adalid -tan solo motivación de nacionalismo cultural, en todo caso-. Sin duda, la recepción de Marcial del Adalid por intelectuales posteriores con clara ideología política nacionalista sería estudio interesante y que podría ser planteado como otra vía de continuación de la tesis asentada por Luis Costa sobre el "nacionalismo musical gallego" de postulados antropológicos; pero ese tema, como se dijo en el estudio introductorio, excede los límites de esta tesis doctoral.

En definitiva, en el marco de interpretación de la obra "gallega" de Adalid, el concepto de nación y de galleguismo vinculado a acepción política no debe confundirse con la acepción cultural. Son significados distintos con diferencia específica y la diferencia entre ambas es decisiva para entender el lugar de la acción política y la acción del individuo que crea cultura en un contexto territorializado. Adalid se mueve en el nacionalismo cultural. El idealismo filosófico, como queda dicho, hace fusión del sentido cultural y político de nación en uno solo y, por la misma razón, galleguidad y galleguismo tenderían a identificarse con un compromiso político concreto. Pero desde la perspectiva antropológica, hoy se asume, sin lugar a dudas, que la acción política, la acción de la sociedad civil, la acción individual y la acción educativa son acciones culturales, pero con diferencia específica. En términos antropológicos, la cultura es matriz previa en lo humano: toda acción política es cultura, pero no es equivalente a la inversa, porque hay acciones culturales técnicas, musicales, sociales, etc.

Partiendo de esta premisa y para entender desde la perspectiva cultural y antropológica el sentido socio-identitario en la obra de Marcial del Adalid, ofrecemos, en las páginas que siguen, una aproximación a dos cuestiones latentes en el contexto cultural y artístico de la época en la que el autor compuso sus siete obras "gallegas".

---

[920] Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 77-89; Manuel Moreno Alonso, *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1979), 60-62.

[921] Moreno Alonso, *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX*, 60-62; Xaquín Rodríguez Campos, «Cultura e experiencia humana na antropoloxía romántica de Galicia», en *Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía «In memoriam Fermín Bouza-Brey» (Santiago de Compostela, 10-12 de setembro de 1992)* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1994), 41-48; Xaquín Rodríguez Campos, «Institución e identidade cultural na etnografía galega decimonónica», en *Actas do I Simposio Internacional de Antropoloxía «Identidade e Territorio» (Santiago de Compostela, 10-12 de novembro de 1988)* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1990), 191-201; Manuel Mandianes Castro, «Etnografía y folklore en Galicia», en *La Antropología Cultural en España*, de A. Aguirre Batzán (Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1986), 87-106; Manuel Mandianes Castro, «Folclore, etnografía y etnología en Galicia», en *Historia de la Antropología española*, 1991, 57-71; Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 77-91.

3.1.1. Problematización en torno a la categoría "folklore" en el contexto decimonónico

Desde la perspectiva dicotómica culto/popular, se entiende por "folklore" la cultura de origen popular y tradicional, generalmente ligada al ámbito rural, propia de siglos anteriores al s. XX, con unos determinados usos y funciones en su contexto sociocultural. Esta cultura tradicional comenzó a desvirtuarse y a desaparecer hacia finales del siglo XIX, como consecuencia de la reestructuración de la sociedad en las urbes y de los nuevos modelos económicos emergentes. Es en este punto cuando surge en España una concienciación de la desaparición de la cultura tradicional, al mismo tiempo que nace paralelamente una exaltación de la "identidad colectiva" (especialmente en el contexto de los regionalismos, de claras implicaciones políticas). Se produce así en el país un interés generalizado por el folklore autóctono para su descubrimiento, recuperación, conservación, revitalización, divulgación e incluso, en ocasiones, de instrumentalización con fines sociales y políticos (aunque no necesariamente, pues hay países y regiones en plena soberanía política cuyo interés en el folklore es la identidad cultural autóctona, no la diferenciación étnica como herramienta de un nacionalismo político)[922].

El término "folklore" es una categoría conceptual, protagonista de una gran controversia en el último siglo y medio y las sucesivas discusiones para su delimitación son reflejo de los enfoques epistemológicos desde los que se ha construido el concepto progresivamente. No pretendemos aquí recoger todas las acepciones posibles, sino que se busca mostrar *grosso modo* el debate intelectual vigente en el contexto en el que Marcial del Adalid crea sus obras con sentido socio-identitario, para evidenciar que éstas son productos culturales condicionados por o derivados del contexto histórico, intelectual y artístico inherente a ellas.

La pertinencia de este recorrido sintético por los significados de la categoría Folklore se justifica en el hecho de que los conceptos permanecen a lo largo del tiempo, pero su significado es histórico porque están condicionados y se adaptan a las distintas épocas. Es por ello que Folklore no significa exactamente lo mismo en el siglo XIX, que en el XX o incluso hoy día. "Las taxonomías están siempre condicionadas por la procedencia sociocultural de quien las construye y son, por lo tanto, inevitablemente etnocéntricas en principio"[923]. Por tanto, el significado de los conceptos está siempre condicionado por su procedencia y ésta no solo alude al origen geográfico, sino a la época. Los conceptos no son absolutos y su significado ha de tomarse en consideración en su contexto sociohistórico, poniendo en práctica la ley del relativismo cultural ("es decir, de la constatación de que los hechos culturales son portadores de los valores que les confieren quienes los crean o utilizan y que, por eso mismo, no es pertinente juzgarlos desde fuera de su ámbito de funcionamiento"[924]). Partiendo de esta premisa, los conceptos de folklore, nación, cultura, pueblo y burguesía tienen un significado propio a partir del siglo XIX y están directamente vinculados entre sí y, por ello, no es conveniente tratarlos ahistóricamente.

Etimológicamente, el término *Folk-Lore* proviene del inglés: *folk* significa gente, personas, género humano, "pueblo", y *lore* significa lección, doctrina, enseñanza, instrucción o "saber". Atendiendo a esto, se consolida este término como la expresión de la cultura de una determinada comunidad mediante sus manifestaciones tradicionales y populares y también como la ciencia que estudia dicha expresión, es decir, como "el saber del pueblo" y la disciplina que estudia

[922] Martí i Pérez, *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, 37-41.
[923] Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 27.
[924] Cámara de Landa, 35.

científicamente dicho saber[925]. En cualquier caso, independientemente de la consolidación del término "folklore" como categoría científica e historiográfica decimonónica, si entendemos por folklore las manifestaciones culturales características de un determinado lugar, entonces podemos afirmar que éste ha existido desde siempre; es decir, existe una evidente distinción entre la designación conceptual de una realidad (como lo es la perpetuación de la palabra folklore como categoría científica) y la propia realidad (las manifestaciones folklóricas de cada cultura).

El término "Folk-Lore" fue acuñado el 22 de agosto de 1846 por el arqueólogo británico William John Thoms: éste envió una carta a la revista *The Atheneum*- la cual fue publicada en el n.º 982 y bajo el pseudónimo "Ambrose Merton"-, en la que propuso el vocablo *folk-lore* para ser aplicado al estudio de las antiguas tradiciones populares. Como consecuencia de este movimiento iniciado, se crearon las sociedades de estudio del folklore: inicialmente, la *Folk-Lore Society* (1878), cientos de sociedades homónimas en las distintas regiones de España y también en otros países e incluso dos décadas después la *Folk-Song Society* (1898)[926]. El objetivo de la *Folk-Lore Society* fue "la conservación y publicación de las tradiciones populares, baladas legendarias, proverbios locales, dichos, supersticiones y antiguas costumbres (inglesas y extranjeras) y demás materias concernientes a esto"[927] y así lo sería también de las sociedades subsiguientes.

Sin embargo, el interés por lo popular y por lo rural no es algo nuevo del siglo XIX. Ya entre 1773 y 1775, Johann Gottfried von Herder publicará los *Alte Volkslieder* y en 1778-79 los *Volkslieder*, como resultado de su estudio de melodías populares realizado en Letonia[928]. Entre las características de estas canciones populares, Herder destacó su origen común popular (nacen del pueblo, entendiendo por éste una identidad colectiva de origen rural y artesano, primario) y vinculado a la identidad y dignidad del mismo (reflejan el alma nacional); en este sentido, *volks* (*folk*) será empleado como sinónimo de nación (el pueblo es la nación y tiene una personalidad propia)[929]. Esta idea de núcleo, la identificación del pueblo con aquella identidad colectiva rural y artesanal (*Volksgeist*), fue paradójicamente llevada por las élites intelectuales a una idealización extrema y descontextualizada[930].

En continuación a este pensamiento, a comienzos del siglo XIX, los hermanos Schlegel manifestaron que la grandeza de una nación se medía por el grado de adhesión a su lengua, a su religión, a sus costumbres, usos e ideología y a su modo de vida; es decir, dotan al folklore de connotaciones culturales y políticas. Así, el folklore (*Volkskunde*) se convierte en un arma de reafirmación de lo propio frente a lo otro, como entidad constituida por herencia y por tradición, vinculada a un determinado territorio[931]. Precisamente por eso consideraron que las

[925] Antonio Machado Álvarez, «El Folk-Lore Andaluz [Introducción]», *El Folk-Lore Andaluz*, marzo de 1882, 1.

[926] Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 39; Emilio Rey García y Víctor Pliego de Andrés, «La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años», *Revista de Musicología* XIV, n.º 1-2 (1991): 355.

[927] Machado Álvarez, «El Folk-Lore Andaluz [Introducción]», 1.

[928] Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 39.

[929] Carol Pegg, «Folk Music», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4 (Londres: McMillan Press LTD, 1980), 689-706.

[930] Roberto Leydi, *L'altra musica. Etnomusicologia (Guide alla musica)* (Lucca (Italia): Le Sfere, Ridordi-LIM, 2008), 229; Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 40.

[931] Honorio Manuel Velasco Maíllo, «El folklore y sus paradojas», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, n.º 49 (1990): 131-32; Honorio Manuel Velasco Maíllo, «Los significados de cultura y los

tradiciones populares eran extraordinariamente importantes, porque contribuían a la generación de una conciencia del pasado como realidad histórica; el fenómeno de recopilación de materiales del saber tradicional generado por esta ideología dio lugar a la consolidación del coleccionismo como hecho histórico, social y cultural[932].

Como continuación del movimiento fundacional inglés, en España también surgirán iniciativas y corrientes intelectuales con objetivos análogos: dará lugar a la aparición de la antropología científica naturalista y al Folklore como ciencia. El origen de ambas disciplinas parte respectivamente, de la antropología física y médico-anatómica decimonónica cultivada por médicos y naturalistas, que llevó a la constitución de la Sociedad Antropológica Española en 1865, el Museo Antropológico en 1875 y la Revista de *La Antropología Moderna* en 1883, entre otros hitos históricos; y parte también del costumbrismo dieciochesco y del romanticismo decimonónico, que llevaron a países vecinos -tales como Reino Unido y Francia- a ver un interés exótico en lo español, que quedó tipificado en la literatura de viajes costumbristas y románticos de la época[933].

El iniciador y máximo exponente de la ciencia del Folklore en España fue Antonio Machado y Álvarez (1848-1893) -hijo de Antonio Machado y Núñez y discípulo de Federico Castro, ambos fundadores de la Sociedad Antropológica de Sevilla en 1871-. Él funda *El Folk-Lore Español*, de la que hace públicas sus bases el 3 de noviembre de 1881, a imagen y semejanza de la *Folk-Lore Society* londinense e incluso aceptando abiertamente el nombre extranjero por ser ésta ya una categoría científica mundialmente ya aceptada, difundida y consolidada[934]. Unos días después, el 20 de noviembre, constituye la sociedad *Folk-Lore Andaluz.* Serían las primeras de las muchas sociedades regionales y locales en las distintas comarcas de España (una por región fue la idea del promotor). También, como vía de difusión de su labor y pensamiento, en marzo de 1882 creó la revista *El Folk-lore Andaluz* y en favor de la causa Machado escribiría artículos apelando a la atención de los políticos españoles con el objetivo de unificar bajo ideales comunes la identidad nacional y también como forma de reafirmación frente a otros pueblos y sociedades.

La creación de esta institución "supone para España el inicio de la etnografía moderna, científica por metodología naturalista y académica por su desarrollo en los ambientes ateneístas parauniversitarios"[935]. La base de esta institución es la concepción del folklore como un "saber" (en palabras de Velasco Maíllo "el saber de los saberes del pueblo"[936]). Éste se dividía en su origen en cuatro frentes principales: canción, danza, instrumentos musicales y artesanía (cabe matizar que, a día de hoy, el Folklore abarca muchas más manifestaciones artístico-culturales: cuentos, leyendas, bailes, historias, refranes, melodías, artesanía, costumbres…). En definitiva, para Machado el folklore era la cultura de un pueblo, fruto de la herencia de sus tradiciones y estas sociedades eran instituciones con una clara finalidad arqueológica y, más que artística, científica[937]. La *Sociedad para la recopilación y estudio del saber de las tradiciones populares de España* -es decir, el *Folk-Lore Español*- tenía por objetivo será recoger, recopilar y difundir

significados de pueblo: una historia inacabada», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, n.º 60 (1992): 10 y 14-15.

[932] Jorge de Persia, «Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX», *Revista de Musicología* 14, n.º 1-2 (1991): 307-23.

[933] Ángel Aguirre Baztán, «Un siglo de Antropología Española», en *Antropología y comparación cultural: métodos y teorías* (Madrid: UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012), 51-56.

[934] Machado Álvarez, «El Folk-Lore Andaluz [Introducción]», 1-2.

[935] Aguirre Baztán, «Un siglo de Antropología Española», 57.

[936] Velasco Maíllo, «El folklore y sus paradojas», 124.

[937] Machado Álvarez, «El Folk-Lore Andaluz [Introducción]», 5.

los conocimientos populares a través de las distintas ramas de la Ciencia, de tal forma que permitan la "reconstrucción científica de la historia patria"[938] (en definitiva, la reconstrucción de esta historia social de España que estaba sin escribir).

Atendiendo a ello, las ramas principales de la Ciencia Folklore fueron: la ciencia popular (los conocimientos que el pueblo ha adquirido por medio de su razón natural), la literatura y la poesía populares, la Etnografía, Arqueología y Prehistoria, la Mitología y la Mitografía y la Filología y Fonética. Así mismo, estaría dividido en tantas ramas como Ciencias y cada uno de sus miembros se dedicaría a su rama de especialización: folklore literario, jurídico, de bellas artes, botánico, matemático… Se toma también como referencia la teoría de E. B. Tylor expuesta en su obra *La cultura primitiva*, la cual sostiene que en el Folklore se encuentran las denominadas "supervivencias" culturales, atribuibles a etapas anteriores y conservadas por aquellos que se siguen rigiendo por la tradición y que aún no se han incorporado al progreso. Así el Folklore se consolida como una ciencia auxiliar fundamental para la Antropología[939].

En el último tercio del siglo XIX el devenir del Folklore español emprende un doble camino (dos enfoques coetáneos y coexistentes en un mismo territorio). Por una parte, Folklore desde movimientos naturalistas implantados en Sevilla inicialmente y con posterior expansión a Extremadura, el resto de Andalucía, Canarias y consolidándose finalmente en Madrid; un movimiento de enfoque positivista e impulsado generalmente por miembros de la Institución Libre de Enseñanza, de ideología liberal, progresista, españolista y regeneracionista[940]. Por otra, Folklore desde la implantación de movimientos centrados en la lengua y en la tradición oral y vinculados a la perspectiva poético-romántica de la tradición oral, con una tradición medieval muy asentada y que encuentran en el historicismo romántico (a imitación del modelo alemán) un medio de recuperación de la identidad. En este Folklore literario también hay, a su vez, una doble vertiente: la desarrollada en Castilla, que toma como paradigma el castellano y estudia la identidad de española a través de tradiciones literarias populares (de la mano de Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, D. Catalán, Alonso Cortés, etcétera); y la regionalista, que tuvo lugar principalmente en Galicia, País Vasco, Cataluña y Levante -comunidades con lengua autóctona como elemento diferenciador étnico-, que dio lugar a movimientos culturales identitarios propios ('Rexurdimento' gallego, 'Renaixença' catalana, fuerismo vasco, etc.) y que incluso llegó a reconducirse políticamente como etnonacionalismos[941].

En el caso de Galicia, la constitución de *Folk-Lore Gallego* está vinculada a los movimientos políticos e ideológicos del *Rexurdimento* y *Regionalismo*. A partir de la publicación de las bases de la sociedad *Folk-Lore Español*, Manuel Murguía adoptó el proyecto de crear un centro regional para Galicia con la misma finalidad e ideología, siendo los dos ejes fundamentales de su discurso la Historia y la raza y que estarán sustentados sobre la interpretación de materiales históricos y folklóricos como fuentes de legitimación de su discurso[942]. El 8 de octubre de 1881, Murguía publica en *La Ilustración Gallega y Asturiana* el artículo *"El Folk-Lore Español"*, en el que manifiesta abiertamente su aprobación y apoyo a la

[938] Machado Álvarez, 5.

[939] Velasco Maíllo, «El folklore y sus paradojas», 125-28; Machado Álvarez, «El Folk-Lore Andaluz [Introducción]», 4; Herbert Spencer, *The Principles of Sociology*, vol. Vol. 1 (Londres: Williams and Norgate, 1893); Herbert Spencer, *On Social Evolution* (Chicago: Chicago Unviersity Press, 1893); Edward Burnett Tylor, *Cultura primitiva*, vol. 1. Los orígenes de la cultura (Madrid: Ayuso, 1977).

[940] Antonio Molero Pintado, *La Institución Libre de Enseñanza: un proyecto de reforma pedagógica* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2000).

[941] Aguirre Baztán, «Un siglo de Antropología Española», 56-59.

[942] Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 149-84.

labor emprendida por Machado en España para la consolidación de las Sociedades de Folklore regionales[943]. Al mes siguiente, el 10 de noviembre, publica en *El Imparcial* el artículo *"El Folk-Lore Gallego"* (texto nuevamente publicado el 28 de dicho mes en *La Ilustración Gallega y Asturiana*) y en el que incita a la recopilación, estudio y difusión del folklore gallego[944].

Finalmente, el *Folk-Lore Gallego* se funda el 29 de diciembre de 1883, como entidad subordinada de *El Folk-Lore Español*, al reflujo de las sociedades folklóricas promovidas por Antonio Machado y Álvarez. Fue su fundadora y directora Emilia Pardo Bazán; el poeta y periodista Salvador Golpe, secretario de la misma[945]; y, como ya hemos dicho en el estudio biográfico, Fanny Garrido consta en este acto inaugural, tal y como figura en el acta del día[946]. Aunque de corta vida (1883-1894)[947], esta institución fue pionera en la investigación folklórica en Galicia - de hecho, daría lugar a las primeras recopilaciones de música popular gallegas- y su papel fue decisivo en la dinamización de la investigación en torno a la cultura gallega y, especialmente, de su cultura popular. La sociedad busca la recolección de folklore para su conservación (estrategia de urgencia) y para conservarlas como objetos de investigación histórica[948].

La dualidad de enfoque en la aproximación al folklore -enfoque naturalista y enfoque literario-, enunciada anteriormente, tiene su reflejo en las distintas áreas culturales y áreas

[943] Manuel Murguía, «El Folk-Lore Español», *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 8 de octubre de 1881.

[944] Manuel Murguía, «El Folk-Lore Gallego», *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 28 de noviembre de 1881.

[945] Emilia Pardo Bazán y Salvador Golpe, «Acta de la Junta Inaugural del "Folk-Lore Gallego"», en *El Folk-lore Gallego en 1884-85. Sus actas y discursos de Emilia Pardo Bazán, Presidente, y Memoria de Salvador Golpe, Secretario* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe (Calle de Cedaderos, núm. 11), 1886), 11; «El Folk-Lore Gallego», 2; Marisa Sotelo Vázquez, «Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego», *Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, n.º 7 (2007): 19-; Nelly Clémessy, «Emilia Pardo Bazán y Perfecto Feijóo: elogio y defensa del folklore musical gallego», *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n.º 2 (2004): 65-76; María Rosa Saurín de la Iglesia, «Emilia Pardo Bazán y la Sociedad del Folklore gallego (1883-1895)», en *La literatura de Emilia Pardo Bazán* (A Coruña: Real Academia Galega, 2009), 677-96.

Como dato a añadir, cabe destacar que la labor de Emilia Pardo Bazán como folklorista activa, no fue aislada, sino que su actividad investigadora estuvo acompañada de la de otras mujeres en España, de entre las cuales destaca Cecilia Bhöl de Faber (que escribía bajo el pseudónimo de Fernán Caballero). Ya en el siglo XX, cabe citar a Isaber Gallardo Rodríguez, Ángela Capdevielle, Magdalena Mata, Francisca García Redondo, Pilar García de Diego, M.ª Dolores de Torres, Inmaculada Caballé, Rosa Armiña y Navarrete, M.ª Teresa Oller, Pascuala Morote Magán, M.ª Asunción Lizarazu, M.ª Teresa Cortés Testillano, Manuela Navarro, Inmaculada Quintanal, etc. Costa Vázquez-Mariño, «Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega», 51-56.

[946] «El Folk-Lore Gallego», 2; Pardo Bazán y Golpe, *El Folk-lore Gallego en 1884-85. Sus actas y discursos de Emilia Pardo Bazán, Presidente, y Memoria de Salvador Golpe, Secretario*, 5; Alfeirán, «Tres mujeres lideran la cultura popular», s. p.; Alfeirán, «Tres mulleres mandaban en 23 homes», s. p.

[947] El *Folk-Lore Gallego* se disuelve en 1894 para constituirse de nuevo reconvertida en la *Academia Gallega* en 1905, con la intervención de Fontenla Leal, Curros Enríquez, Pardo Bazán en la Presidencia de Honor y Manuel de Murguía en la Presidencia efectiva. José Luis Calle García, *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia* (Madrid: José Luis Calle García, 1993), 32.

[948] Pardo Bazán y Golpe, *El Folk-lore Gallego en 1884-85. Sus actas y discursos de Emilia Pardo Bazán, Presidente, y Memoria de Salvador Golpe, Secretario*.

De hecho, una de las primeras acciones de la sociedad fue la publicación del cancionero de Pérez Ballesteros, en 1884, y también el apoyo de Emilia Pardo Bazán a la música gallega fue una constante en su actividad en pro del desarrollo y la conservación de la cultura de Galicia (por ejemplo, la defensa constante de la labor como folklorista y como folklórico del padre Feijoo). Calle García, *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*, 32; Clémessy, «Emilia Pardo Bazán y Perfecto Feijóo: elogio y defensa del folklore musical gallego», 66; José Luis Calle García, «A música tradicional nos nomes propios», en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, vol. Vol. II (Música)-Tomo 1 (Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1997), 102; Mosquera Lavado, *La música popular en La Coruña, 1850-1936*, 72-73.

geográficas. En el caso de la música gallega, encontramos, de una parte, la tendencia "poética", en la cual el folklore es el punto sobre el que se recrea la música cuyas raíces parte de la música de tradición oral, siendo esto fuente de legitimación como expresión de la galleguidad (ejemplo de ello es la labor llevada a cabo por Perfecto Feijoo y Aires da Terra). De otra, la tendencia "científica" que dio lugar a obras de folkloristas españoles (como, por ejemplo, Pedrell e Inzenga) y que desembocó en la edición de cancioneros de transcripciones de melodías populares lo más fielmente posible para un posterior estudio sistemático del repertorio (por ejemplo, de Casto Sampedro, Eduardo Martínez Torner o Jesús Bal y Gay)[949].

Por tanto, recapitulando, el folklore existe desde siempre, pero el Folklore entendido como ciencia es constructo intelectual del siglo XIX, fruto del interés de la burguesía, nacido en un contexto político enfocado hacia la idea de nación y en el que lo popular se convirtió en instrumento histórico a través del cual encontrar los orígenes de ésta; es decir, que a la ciencia del Folklore subyace una gran motivación patriótica[950].

Es importante tener en cuenta que el momento en que se gesta esta ciencia es históricamente de ruptura de la sociedad: surge tras la caída del Antiguo Régimen y el nacimiento de una nueva sociedad burguesa, fruto de la industrialización. Por cuestiones económicas, se fomenta desde las urbes un clima de nostalgia por lo tradicional y por la concepción idílica de lo rural, ambos anhelos son característicos del Movimiento Romántico. En esta etapa de progreso, a partir de la convivencia e interactuación de la población rural con la urbana burguesa, nace el Folklore como constructo de la Modernidad y esta dualidad generará un clima de tensión que dará lugar a numerosas contradicciones - o "paradojas", tal y como Velasco Maíllo las denomina- que caracterizarán las distintas etapas de cambio social. Por una parte, el Folklore como ciencia nace creado por una élite intelectual, como símbolo del progreso y de la modernidad, pero desde su mismo origen su valía como tal fue cuestionada, entre otras cuestiones por la descontextualización y desnaturalización del elemento folklórico y por su musealización y práctica de coleccionismo. Por otra, el Folklore nace para escribir una historia social y cultural de España y finalmente se constituye como una ciencia que divide y jerarquiza la sociedad entre urbanitas (los habitantes de las ciudades, instruidos en Ciencias y Letras en la Modernidad) y los habitantes del ámbito rural (generalmente clases incultas y populares); es decir, que el Folklore defiende una sociedad heterogénea en la que todos sus miembros forman parte de una misma Historia, pero representan etapas evolutivas diferentes; es decir, termina constituyéndose para justificar la disociación social y cultural. Y por otra, el Folklore como

[949] Xavier Groba González, «El estudio de la música tradicional gallega y el canto de tradición oral», en *Galicia* (A Coruña: Hércules de Ediciones, 1997), 326-59; Xavier Groba González, «A recompilación de música tradicional en Galicia», en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, vol. Vol. II (Música)-Tomo 2 (Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1997), 351-402; Luis Costa Vázquez-Mariño, «Del folklorismo a la vanguardia: Jesús Bal o "Simón del desierto"», en *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios, 1905-1993* (Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2005), 223-56; Javier Garbayo Montabes, «Jesús Bal y Gay, "Ronsel" musical de la Galicia moderna», en *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios, 1905-1993* (Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2005), 202-19; Consuelo Carredano Fernández, «Donde las olas los llevaron: una reflexión en torno a la obra de Jesús Bal y Gay en México», en *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios, 1905-1993* (Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2005), 375-85; Carlos Villanueva Abelairas, «El cancionero que fue y el que pudo haber sido», en *Cancionero gallego* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007), 12-40.

[950] Velasco Maíllo, «El folklore y sus paradojas», 126 y 130; Persia, «Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX», 308; Christopher Small, *Música, sociedad, educación. Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación* (Madrid: Alianza Editorial, 1989), 11; Néstor García Canclini, *Las culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995), 150-51; Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 266.

ciencia buscaba en su origen la universalización y, en su intento de unificar la identidad nacional bajo el concepto de "pueblo", potenció, sin embargo, la particularización y la demanda de reconocimiento de singularidad, de tal forma que cualquier comunidad podría tratar de legitimar mediante el Folklore su carácter de nación[951].

En definitiva, la centuria decimonónica en Europa se caracteriza por la búsqueda de la identidad territorial mediante la cultura, la educación, el desarrollo social y la industrialización, bajo la idea de que todos estos conceptos son fuentes de progreso y, en este contexto, el Folklore se consolida como manifestación cultural originaria de una determinada comunidad, identificada territorialmente. El Folklore se entiende como el patrimonio cultural de cada comunidad, como la expresión de su propia cultura mediante sus manifestaciones tradicionales y populares y también como la ciencia que estudia dicha expresión. En consecuencia, el Folklore como ciencia gesta en el siglo XIX un concepto incluyente y excluyente, que busca la identidad, pero que aún no sabe integrar la diversidad y la diferencia en el grupo sociocultural y habría que esperar al siglo XX para que las actividades folklóricas se viesen también como instrumento de unión intercultural y no sólo como síntesis de la diferencia. En plena efervescencia del Evolucionismo y de los nacionalismos políticos, el relativismo cultural en lugar de ser un medio que contribuyese a la aceptación y al apoyo de la diversidad cultural, se convirtió en un arma que potenció la diferencia entre el "Nosotros" y el "Otro" cultural, y no sólo eso, sino que, en muchos casos, se llevó al extremo para potenciar la supremacía del "Nosotros". Precisamente es este último matiz el que hace que sea tan importante no aplicar el concepto Folklore ahistóricamente, pues su significado cambia de una centuria a otra en consonancia con el proceso de evolución de la sociedad.

La gran paradoja del Folklore es que surge como una manifestación de identidad y terminó por ser estudiada en el siglo XIX, no como tal, con sus respectivos usos y funciones, sino como objeto de estudio extraído y aislado de su propio entorno, cayendo en tipismos y estereotipos culturales. En esta línea y condicionado por esos ideales políticos nacionalistas decimonónicos, surgen escritos que invitan al estudio del folklore como medio para reconstruir la historia de la "raza", de tal forma que refleje el verdadero "espíritu" y "alma" del pueblo. Este tipo de discurso, que trata de despertar el sentimiento nacionalista en el más puro sentido de militancia política, emplea juicios de valor como objetos investigables científicamente. Esto se debe a que, frente al significado de cultura entendida como naturaleza -propio de la Ilustración-, en el siglo XIX y como consecuencia del Romanticismo y de la industrialización, el concepto cultura adopta connotaciones de civismo, elitismo intelectual y urbanismo, y se convierte en una forma de Progreso. Por tanto, la finalidad de todo este proceso en torno al Folklore en el siglo XIX no es únicamente la recuperación y conservación de las tradiciones, sino que se recuperan como medio de control social que atiende a voluntades políticas dictaminadas por las élites intelectuales con el fin de delimitar su concepto de identidad nacional[952].

Hablar del folklore, de los usos y costumbres populares como cuestión a considerar en el marco interpretativo de la atribución de sentido socio-identitario a una creación cultural se justifica por todo lo anterior. No es un diletantismo, sino algo necesario para entender que lo socio-identitario busca enriquecer su significado captando lo que pertenece al pueblo, según su

[951] Velasco Maíllo, «El folklore y sus paradojas», 123-44; Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 50-52 y 88-90.

[952] Edward Burnett Tylor, «La ciencia de la cultura», en *El concepto de cultura: textos fundamentales* (Barcelona: Anagrama, 1975), 29; Marvin Harris, *Antropología cultural* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), 19-32; Velasco Maíllo, «Los significados de cultura y los significados de pueblo: una historia inacabada», 9; Adam Kuper, «I. Guerras de cultura. II. Cultura, diferencia, identidad», en *Antropología y comparación cultural: métodos y teorías* (Madrid: UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012), 83-96.

criterio (lo que el Folklore como ciencia va depurando de lo popular). Marcial del Adalid no es un folklorista en el sentido de practicante del folklorismo científico; pero es un creador musical que no es ajeno al ambiente intelectual en el que germinan todos estos postulados de Folklore. Tanto la participación de Marcial del Adalid en los Juegos Florales, como la implicación de Fanny Garrido en la constitución de la Sociedad de Folk-Lore Gallego, son claros indicios del interés de ambos por la cultura de Galicia. Y es también inquietud probada el interés y gusto de ambos por la cultura popular autóctona, que se manifiesta abiertamente en las obras literarias de Fanny Garrido y en las musicales de Adalid. Lo que afecta a la cultura del folklore forma parte del mundo creativo de Marcial del Adalid: las costumbres y usos de los gallegos deben formar parte de la música; no deben rechazarse, sino valorarse como elementos explícitos de la creación artística.

3.1.2. La "música popular" como fuente de inspiración para la composición de "música académica" en el contexto de los nacionalismos musicales

A partir de la segunda mitad del siglo XIX y en el contexto del interés de burguesía por la cultura autóctona, surge y se consolida en el ámbito musical un gusto por recopilar música popular con fines de conservación del patrimonio tradicional autóctono (recopilaciones mayoritariamente armonizadas); y paralelamente, surgen reflexiones por parte de músicos-intelectuales (como Eximeno, Teixidor, Pedrell, Soriano Fuertes, Eslava, etcétera) y nuevas composiciones de corte académico o clásico, en torno al "folklore musical español" de las distintas regiones del país (especialmente, en Galicia, Cataluña, País Vasco y Andalucía)[953].

El acceso de los compositores decimonónicos a la música popular autóctona fue muy limitado. Las opciones fueron la propia recopilación de material popular, de forma intuitiva más que científica (pues en ese periodo aún no existían las metodologías de "trabajo de campo" que hoy tiene la Etnomusicología) o el uso de colecciones de cantos populares editados existentes en ese momento (que lejos de parecerse a lo que hoy entendemos por cancionero, de metodología científica subyacente, tendían inevitablemente a recopilaciones armonizadas)[954]. Las melodías populares a las que tenían acceso los compositores decimonónicos se venían conservando en la memoria de los cantores, transmitidas oralmente de generación en generación[955] y, la memoria, ya sea individual o colectiva, como fuente de información tiene sus limitaciones o carencias, un cierto grado de "infidelidad" al canto original, porque el canto conservado es producto del recuerdo, del estilo, de la capacidad creativa e improvisadora y de la herencia cultural, tanto del que transmite el canto, como el que lo recopila, dando lugar a la

[953] Josep Martí i Pérez, «Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain», *Yearbook for Traditional Music* 29 (1997): 107-40; Persia, «Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX», 307-23; Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 42.

[954] José Antonio Gómez Rodríguez, «Algunas consideraciones en torno a la recopilación de la música tradicional en España, 1900-1950», en *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, ed. Montserrat Capelán Fernández et al. (Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 2012), 32-33; Miguel Manzano Alonso, «La influencia del folklore musical en la configuración del Nacionalismo Musical Español. Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991)», en *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral* (Badajoz: CIOFF España, 2010), 2; Miguel Manzano Alonso, *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral* (Badajoz: CIOFF España, 2010), 34; Rey García y Pliego de Andrés, «La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años», 355-73.

[955] Miguel Manzano Alonso, «Los archivos de música popular de tradición oral (folklore musical)», en *El archivo de los sonidos.: la gestión de fondos musicales*, ed. Pedro José Gómez González et al., Estudios Profesionales 2 (Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008), 439.

existencia de variantes melódicas, armónicas y rítmicas de un mismo canto, a veces mínimas y en otras ocasiones se convierten en cambios sustanciales de rasgos definitorios del tema original[956].

Con respecto a las citadas colecciones musicales editadas mediante las que los compositores podían tener acceso a melodías populares, éstas podían ser de dos tipos: cancioneros - lo cual era casi la excepción y siempre en un sentido más laxo del concepto de "cancionero" [957] que el sentido científico que tenemos hoy, fruto de la ciencia de la Etnomusicología- o colecciones de temas populares armonizadas y adaptadas a la música de salón, que eran la inmensa mayoría[958].

En España, los trabajos de recopilación de música popular mediante trabajo directo empiezan a dejar constancia a finales del siglo XVIII; véase el caso de José González Torres de Navas; en 1789, Francisco Agustín Florencio publica la *Cronología o Ciencia de las Castañuelas*; y en 1799, Antonio de Iza Zamácola y Ocerín (Don Preciso) publicó su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Pero la historia de la recopilación de la música popular y tradicional española comienza en sentido estricto a partir del siglo XIX. Durante la primera mitad, la labor de recopilación de música popular y tradicional fue escasa, destacando las obras de Humboldt, Narciso, Wilkinson, Glinka e Iztueta, siendo el de este último el primer cancionero publicado en España. A partir de mediados de la centuria, aumenta el fenómeno de recopilación y de difusión de este repertorio, aunque sin un tratamiento excesivamente científico del mismo. En este periodo, asistimos a un proceso de distinción en cancioneros: editarán cancioneros generales ("españoles" o de "folklore español" en general) Lázaro Nuñez Robres, Paul Lacome, José Inzenga, Eduardo Ocón, Ramón Bonet, Francisco Rodríguez Marín, Isidoro Hernández, Robustiano Montalbán, y García Navas; y cancioneros regionales diversos autores: repertorio vasco por José Antonio Santesteban, José Manterola, José María Echevarría, Juan Guimón y Bartolomé de Ercilla; Julián Calvo, repertorio murciano; Manuel Milá i Fontanals, Francisco Pelayo Briz, Pedro Pablo Bertrán i Bros, Francisco Alió, Jacinto Tort i Daniel y Eric Morera estudian repertorio catalán; José Hurtado publicará un cancionero asturiano; el cancionero de Mallorca lo publica Antonio Noguera; el de Aragón, José María Alvira; Eduardo Ximénez trabaja repertorio valenciano; etc.[959]

De forma muy sintética, cabe decir sobre la recolección de cantigas populares en Galicia, que figuran como primeros recolectores los padres Sarmiento y Sobreira, ambos

[956] Manzano Alonso, 440-43.

[957] "El cancionero musical popular es un impreso o manuscrito en forma de libro, algunas veces en forma de cuaderno, que contiene transcripciones musicales y literarias de canciones populares tradicionales (…). Los documentos musicales de los cancioneros han sido recogidos por los autores-recopiladores en el trabajo de campo directo y transcritos mediante los códigos gráficos de la escritura musical. Esto es así en general, pues también existen antologías editadas con finalidades pedagógicas o divulgativas cuyas melodías han sido tomadas de recopilaciones anteriores. El cancionero popular ofrece información documental que contribuye al conocimiento y divulgación de la música tradicional y también a la labor de reflexión y análisis. Por tanto, es fuente esencial de investigación". Rey García, *Los libros de música tradicional en España*, 21.

Matiza el autor también que, desde la Etnomusicología de corte tradicional - cuyo objeto de estudio es la música popular tradicional del ámbito rural y enfocados a la recogida, transcripción y estudio de materiales recogidos en el trabajo de campo,- el cancionero es fuente de investigación musical directa secundaria porque contiene documentos musicales recogidos en el trabajo de campo directo, pero en el que el elemento popular se ofrece mediatizado por la transmisión oral y por la escritura musical en partitura. Rey García, 21-32.

[958] Rey García, *Los libros de música tradicional en España*, 33; Rey García y Pliego de Andrés, «La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años», 360.

[959] Rey García, *Los libros de música tradicional en España*, 32-39.

filólogos, por lo no se acompañaron los textos de transcripciones musicales. Ya en tiempos del Rexurdimento, resuenan vinculados a la recolección de folklore los nombres de Rosalía de Castro, Manuel Murguía, Marcial Valladares, Xosé Casal, M. Milá i Fontanals, Loís Tobío, J. A. Saco y Arce, Antonio de la Iglesia y X. Pérez Ballesteros. Entre 1863 y 1886 se recogieron diez cancioneros, aunque en prácticamente todos no se recopiló conjuntamente melodía y poema. Continuación de éstos serían, ya con transcripciones musicales, serían los ya citados cancioneros de Inzenga y posteriormente Perfecto Feijoo, Casto Sampedro, Ramón de Arana, Eduardo Martínez Torner, etc.[960]

Si Marcial del Adalid realizó trabajo de campo o no para componer sus cantares gallegos, es tarea difícil de documentar dada la ausencia de fuentes que lo constaten. Sin embargo, son varios los autores actuales que afirman que efectivamente Adalid fue recopilador de material popular[961]. Pero, de haber realizado Adalid recopilación de melodías populares, es mi opinión que esta labor no fue con espíritu etnomusicológico, sino fruto de un gusto por la cultura autóctona de su tierra -moda imperante en la época en todo el país- y como fuente de inspiración para la composición de salón.

En lo que respecta a las colecciones de melodías arregladas (tonalizadas) solían presentar un repertorio fragmentario y reiterativo, caracterizadas por la cuestionable literalidad de transcripción del material melódico original -o, si se quiere, la manipulación del material musical popular-, de acompañamiento pianístico sencillo y con empleo de patrones armónicos repetidos[962]. Es, precisamente por esa forma de recopilación y de transcripción poco rigurosa y sistemática y por esa armonización de melodías populares característica del siglo XIX, que en estas colecciones de melodías la línea divisoria entre la canción popular folklórica armonizada y la canción culta acompañada influida por lo popular no estaba del todo clara todavía[963]. La evocación del sonido autóctono solía lograrse empleando literalmente el material popular tomado y adaptándolo a sus necesidades, creando nuevas melodías que emulen literalmente las características de las melodías tradicionales originales o componiendo música que emula el denominado "color local"[964]. Y también mediante recursos como la cita textual de fragmentos

[960] Groba González, «A recompilación de música tradicional en Galicia», 351-66; Domingo Blanco Pérez, «A literatura no canto popular», en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, vol. Vol. II (Música)-Tomo 1 (Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1997), 145-46; López Cobas, *Historia da música en Galicia*, 303-47.

[961] «Obras de Marcial del Adalid grabadas en un disco», *La Voz de Galicia*, 16 de enero de 1976; Carreira Antelo, «Notas preliminares a unha historia da música galega nos séculos XIX e XX. I. Un músico europeo en Lóngora. Marcial del Adalid», 18; Xoán Manuel Carreira Antelo, «A investigación da música tradicional», *La Voz de Galicia*, 30 de junio de 1982, 12; Soto Viso, «Aportación á música galega de Marcial del Adalid coas súas cancións», 156; Margarita Soto Viso, «Aportación de Marcial del Adalid con la incorporación a sus obras de temas pertenecientes al folklore gallego», *Separata del I Congreso Nacional de Musicología. Instituto Fernando el Católico (CSIC).*, 1980, 369; Soto Viso, «Sucinta noticia da música na Galiza e na súa historia», 64; Centeno Sanmartín, «Marcial del Adalid (1826-1881)», 94; Pérez, «Adalid y Gurrea, Marcial del», 1995, 10; Rubia, «Liñares y su relación con el músico Marcial del Adalid», s. p.

[962] Miguel Manzano Alonso, «Música de tradición oral y Romanticismo», *Revista de Musicología* 14, n.º 1-2 (1991): 325-54; Rey García, *Los libros de música tradicional en España*, 38-55; Manzano Alonso, «Los archivos de música popular de tradición oral (folklore musical)», 445-49; Manzano Alonso, «La influencia del folklore musical en la configuración del Nacionalismo Musical Español. Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991)», 33-50.

[963] Rey García, *Los libros de música tradicional en España*, 43.

[964] Manzano Alonso, «La influencia del folklore musical en la configuración del Nacionalismo Musical Español. Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991)», 2; Manzano Alonso, *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*, 34; José Antonio Gómez Rodríguez, «En la voz de nuestra

de piezas tradicionales, la yuxtaposición de citas musicales de material tradicional en *potpourris* o collages, uso de estructuras del lenguaje musical de la música autóctona (armonías, timbres, ritmos…) y la incorporación de rasgos también de la cultura evocada mediante el elemento textual y la instrumentación[965].

La evolución de la canción española en el siglo XIX se verá muy marcada por los propios cambios políticos e ideológicos. Entre 1840 y 1870 se desarrolla la denominada canción isabelina, con unos presupuestos estéticos marcados por un acercamiento a lo rural, con melodías con características de las canciones tradicionales y que tendían al gusto por lo populista (con una clara tendencia al andalucismo y lo pintoresco, que llegaban a identificarse con lo nacional). Y desde la restauración alfonsina en 1874, la canción española tiende a características estéticas más acordes con las europeas, centradas en la búsqueda del *volkgeist*, en este caso español; será también un repertorio vinculado a los salones burgueses y al crecimiento de la edición musical y con influencia de la *mélodie* francesa, de la romanza y de la melodía de carácter español[966].

Los compositores ante la demanda social de la nueva música de salón para la burguesía, crearán melodías para canto y piano basadas en folklore musical español, siendo su periodo álgido la década de 1870:

> "La mayor parte de las obras publicadas hasta 1870, unas 20 en total, contienen entre 20 y 30 melodías; varias de ellas no llegan a una decena, y sólo dos llegan a 50. A ello hay que añadir que por la época a la que nos estamos refiriendo, tales obras ya eran prácticamente inaccesibles, pues se trataba de ediciones cortas que se agotaban rápidamente. No obstante, a partir de 1870 la actividad coleccionista y editora de canciones folklóricas aumenta bastante. Animados, sin duda, por la demanda creciente de obras de sonoridad popular, que debía de resultar novedosa a los públicos de salón, algunos músicos emprenden un trabajo de coleccionistas y armonizadores de melodías folklóricas adaptadas para piano. Hasta el año 1900 se publican cerca de un centenar de estos álbumes de cantos, la mayor parte con acompañamiento pianístico"[967].

En estos álbumes, la armonización solía tener gran importancia y el elemento folklórico a veces se llegaba a convertir en un pretexto para crear una canción de concierto o lied[968]. Sin embargo, esto no ocurrirá sin disputas, pues la calidad, pureza, rigor y nivel intelectual de las nuevas composiciones sería muy variable, dando lugar a un ferviente debate sobre el límite entre lo populista y pintoresco y lo nacionalista. Algunos compositores -como Barbieri, Pedrell o Inzenga- lucharán por la definición y consolidación de un lenguaje musical nacional identitario sobre el que componer ópera española y lied hispano y otros, sin embargo, tenderán

música. Tópicos identitarios en la Etnomusicología española», en *Sulcum Sevit. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2004), 974-79.

[965] Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 254; Manzano Alonso, «La influencia del folklore musical en la configuración del Nacionalismo Musical Español. Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991)», 9; Manzano Alonso, *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*, 42.

[966] Celsa Alonso González, «La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina», de Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 266-67.

[967] Manzano Alonso, «La influencia del folklore musical en la configuración del Nacionalismo Musical Español. Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991)», 3.

[968] Manzano Alonso, 35; Gómez Rodríguez, «Algunas consideraciones en torno a la recopilación de la música tradicional en España, 1900-1950», 35; Francisco J. Giménez Rodríguez, «La música gallega en la prensa: del folclore a la identidad (1875-1951)», en *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1951)*, ed. Javier Garbayo Montabes y Montserrat Capelán Fernández (Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra - Museo de Pontevedra, 2018), 65-92.

hacia las armonizaciones populistas con fines comerciales para saciar la demanda del repertorio de salón[969][970].

Destacan entre las colecciones más exitosas *El cancionero cubano* (1871), *El cancionero popular* (1874), *Tradiciones populares andaluzas* (1875), *La gracia de Andalucía* (1880), *Flores de España* (1883), *Brisas Españolas* (1883) y *Cantares populares andaluces* (1898) de Isidoro Hernández; y *Ecos de España* (1873), *Cantos populares de España* (1878), *Cuatro cantos populares* (1880) y *Cantos y bailes populares de España* (1888) -este último con temas de Galicia, Valencia, Murcia y Asturias- de José Inzenga. Otras colecciones con temas populares de ámbitos geográficos menos extensos -es decir, colecciones de repertorio incluso más local- fueron, por ejemplo, los cinco volúmenes de *Cansons de la terra* (1867-1877) de Francesc Pelay Britz, *Cantos españoles* (1874) de Eduardo Ocón, *Alegrías y tristezas de Murcia* (1877) de Julián Calvo, *Colección de cantos populares de Murcia* (publicado en la primera década del siglo XX) de F. Verdú, *Colección de aires vascos* (1880) de José Antonio Santesteban, los dos cuadernos *Ecos de Vasconia* (1893 y 1896 respectivamente) de José María Echeverría, *Cien cantos populares asturianos* de José Hurtado, y *Jota de la fiesta madrileña* (1894) y *Repertorio completo de jotas aragonesas* (1897) de José María Alvira[971].

Fruto del contexto de búsqueda de identidad nacional, tónica imperante especialmente desde la segunda mitad del siglo XIX, la música se convierte en una de las principales manifestaciones artísticas enfocada a este fin y el material musical popular autóctono, jugará un papel distintivo en las creaciones académicas del periodo. Se establece, por tanto, en esta época, una estrecha conexión entre música y nacionalismo -que deriva en el concepto "nacionalismo musical"-, lo que justifica como característica esencial de la música romántica la intensificación del acento nacional[972]. El fenómeno de los nacionalismos musicales es, desde su origen, complejo, en esencia y en forma; haciendo propias las palabras de Celsa Alonso, el nacionalismo musical como problema a estudiar desde la Musicología, implica, más que buscar el concepto, atender a procesos:

> "El nacionalismo musical es un fenómeno conceptualmente complejo: folclorismo, populismo, universalismo, regeneracionismo, historicismo, originalidad, renovación estética y pintoresquismo son conceptos y realidades complementarias que condicionan su devenir, influyendo de forma diversa en los compositores. Además, el nacionalismo encierra una pluralidad de significados marcados por circunstancias históricas y geográficas, no es un fenómeno estático sino cambiante, y no es válido como concepto historiográfico ni supone la existencia de escuelas nacionales ni de estilos musicales nacionales exclusivos y excluyentes. Si se tiene en cuenta que el nacionalismo musical adopta en cada país una fisonomía singular en el marco de un fenómeno paneuropeo, lo nacional en una obra musical es difícilmente cuantificable debido, por una parte, a la tensión genérica entre la voluntad de presentación de una identidad nacional y la voluntad de universalismo, y por otra, a que la autenticidad es difícilmente demostrable o cuantificable desde el punto de vista estético. Además, la identidad nacional no propone recetas en su aplicación a los productos artísticos.

[969] Alonso González, «Música de salón y música de baile», 594-602.

[970] Celsa Alonso González, *La canción lírica española en el siglo XIX* (ICCMU, 1998).

[971] Manzano Alonso, «La influencia del folklore musical en la configuración del Nacionalismo Musical Español. Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991)», 3. Para más información, véase también: Rey García, *Los libros de música tradicional en España*, 38-55.

[972] Einstein, *La música en la época romántica*, 26; José María García Laborda, *La música del siglo XX. Primera Parte (1890-1914). Modernidad y Emancipación* (Madrid: Alpuerto, 2000), 235 y 236; Leon Plantinga, *La música romántica* (Madrid: Akal, 1992), 367.

> Por ello el uso de términos tales como nacionalismo, casticismo, popularismo, folclorismo, pintoresquismo o regionalismo exige prudencia, pues han tenido una aplicación diversa, a veces ambigua e incluso contradictoria. Habitualmente se ha eludido su definición, se ha sobrestimado la aceptación de 'nacionalismo musical' en tanto concepto historiográfico o como sinónimo de estilo practicado por hipotéticas escuelas nacionales, y a menudo la historiografía musical no ha tenido en cuenta que las identidades culturales nacionales no son inmutables, sino que se transforman activamente a través de ciertos procesos de comunicación, la evolución social y las circunstancias históricas específicas. De este modo, los presuntos estilos nacionales difieren no sólo en su sustancia (condicionada por la presencia o recreación de la música popular), sino también en el modo en que el folclore se convierte en sustancia nacional y en las funciones estética, social y política que el nacionalismo musical representa en cada país. Más que intentar definir lo que es el nacionalismo en música, se impone la reflexión sobre cuáles son los procesos por los que un compositor se convierte en un músico nacionalista, qué implicaciones sociales y políticas tiene su música y cómo es capaz de articular la expresión de una identidad nacional".[973]

[973] Celsa Alonso González, «Nacionalismo», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 924.

En este artículo, Celsa Alonso establece una panorámica del nacionalismo musical español. Tras una breve introducción sobre la de génesis del movimiento, situado desde finales del siglo XVIII y hasta 1808 aproximadamente, la autora establece que el nacionalismo musical español puede ser estructurado en tres etapas: el nacionalismo romántico (hasta 1843 aproximadamente), el nacionalismo isabelino (en torno a la duración del reinado, entre 1843-68) y el nacionalismo burgués y regeneracionista (hasta el cambio de siglo)Celsa Alonso González, «I. ESPAÑA: SIGLO XIX. 1. El nacionalismo romántico; 2. El nacionalismo isabelino; 3. El nacionalismo burgués y regeneracionista», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002), 924-32..

Una lectura complementaria del nacionalismo musical español puede realizarse en los siguientes textos: Celsa Alonso González, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* (Madrid: ICCMU, 2010), 11-142; Gonzalo Pasamar Alzuria, «La invención del método histórico y la historia metódica en el siglo XIX», *Historia Contemporánea*, n.º 11 (1994): 183-213; Juan José Carreras López, «La invención de la música española», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, ed. Juan José Carreras, vol. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), 151-285; Antoine Le Duc, «Los orígenes de la zarzuela moderna», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 2 (1997): 3-22; Louise K. Stein, «Ópera. I. ESPAÑA. 1. Los orígenes de la ópera en España», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 78-79; Emilio Casares Rodicio, «Ópera. I. ESPAÑA. 2. La ópera en España en el siglo XVIII», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 79-85; Emilio Casares Rodicio, «Ópera. I. ESPAÑA. 3. La ópera en España en el siglo XIX», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 85-105; Emilio Casares Rodicio, «Zarzuela. I. ESPAÑA. 3. El siglo XX», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999), 1139-45; Cortizo Rodríguez, «Zarzuela. I. ESPAÑA. 2. Evolución histórica de la zarzuela en el siglo XIX», 1145-55; Carreras López, «La invención de la música española», 151-285; Juan José Carreras López, Teresa Cascudo García-Villaraco, y Celsa Alonso González, «Modernización musical y cultura nacional (1830-1860)», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, ed. Juan José Carreras, vol. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), 398-480; Juan José Carreras López et al., «La consolidación de una cultura musical (1860-1890)», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, ed. Juan José Carreras, vol. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), 481-663; Ramón Sobrino Sánchez, «La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica», en *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, vol. Vol. 2 (Madrid: ICCMU, 2001), 77-142; Luis G. Iberni, «Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 2 (1997): 157-64; Leticia de Sánchez Andrés, «España en música. La búsqueda imposible de una identidad musical nacional durante el siglo XIX», en *Historia de la nación y del nacionalismo español*, ed. Antonio Morales Moya, Juan Pablo Fusi, y Andrés de Blas Guerrero (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013), 464-78; Manzano

En esta misma línea, Juan José Carreras establece que el término "nacionalismo musical" es, por tanto, una categoría elaborada, que ha evolucionado durante los dos últimos siglos paulatinamente dentro de la historiografía musical y, por su parte, el discurso historiográfico del s. XIX también se vuelve etnicitario, en tanto que trata de diferenciarse del Otro musical y contrapone al lenguaje universal de la música centroeuropea los lenguajes folklóricos autóctonos y exóticos[974].

Así, en la época romántica la música se presenta de forma dual. De una parte, encontramos la música en su faceta de lenguaje universal, ya desde el siglo XVIII. De otra, en un intento de acercamiento e identificación con el pueblo, surge un nuevo interés por las canciones populares y el tipismo regional, dando lugar a la consolidación de los dialectos nacionales en la música (surge un interés revivido por la canción folklórica ya sea nacional o regional)[975]. En el transcurso del siglo XIX, todos los pueblos se expresaron con música y hacia finales de dicha centuria, se toma conciencia de las "provincias musicales" en que se encontraba dividida Europa y, a su vez, éstas en "regiones musicales". En la música romántica, los idiomas nacionales significaban para el lenguaje universal y humanístico de la música mucho más de lo que representaban los dialectos populares con respecto al lenguaje literario[976].

Ahondar en la incorporación de lo popular a la música ha dado lugar a estudios especializados que permiten distinguir entre "música nacionalista", "música étnica" y música con valor "etnicitario". Luis Costa establece que, partiendo de la relación existente entre música y etnicidad, se reconoce que el hecho musical tiene significado simbólico y como cultura es

---

Alonso, «La influencia del folklore musical en la configuración del Nacionalismo Musical Español. Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991)», 33-50.

[974] Carreras López, «La invención de la música española», 156-59.

[975] Alonso González, «Los salones»; Celsa Alonso González, «Construcción de lo popular: seguidillas y tiranas», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, ed. Juan José Carreras, vol. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), 358-63.

El siglo XIX en España será, de forma análoga a las tendencias europeas, periodo de búsqueda y consolidación de la identidad cultural nacional. Debido a ello y concretamente en el ámbito de la música, al mismo tiempo que se produce el fenómeno del Folklore y de las propuestas de folklorismo artístico que giran en torno a la canción, se inicia también un movimiento intelectual en España de búsqueda de ópera española, en contraposición a la moda de la ópera italiana. Algunos de los más importantes músicos españoles (especialmente vinculados a la actividad artística de la capital) -Barbieri, Eslava, Genovés, Carnicer, Espín y Guillén, Vázquez, Arrieta, Porcell, Ovejero, Salas, Medrano, Gaztambide, Oudrid, Saldoni, Chapí, Bretón, etc.- protagonizaron distintas iniciativas para defender no solo el amparo institucional y estatal de las óperas al estilo italiano compuestas por autores españoles, pero más importante aún, la creación de la soñada ópera española. Se plantean cómo crear una ópera que sea elegante, exitosa y europeísta como la italiana, pero que recoja la esencia de lo español sin caer en el tipismo y en el pintoresquismo; se ponen cuestiones, por tanto, importantes sobre la mesa de debate, tales como qué es "lo español", a qué suena a España o cómo de importante es el uso del castellano para crear una ópera española. Las respuestas a estas preguntas son complejas, variadas e incluso en ocasiones contradictorias, pero el consenso general se dio en torno a las melodías autóctonas, al reflejo de las costumbres propias y del folklore y el pasado histórico como esencia de la propia identidad nacional.

Consideramos que este ambiente intelectual no será ajeno a Marcial del Adalid. Tal y como se expuso en su biografía, Adalid pasaba largos periodos de residencia alternos entre Madrid, A Coruña y Lóngora. Y como parte de su actividad madrileña, formaron parte de su círculo social más próximo algunos de los principales pensadores del movimiento como, por ejemplo, Barbieri. Si bien es cierto que la zarzuela y la ópera de Adalid se enmarcan en la Historia de la Música Gallega y en el germen de la búsqueda de la identidad musical gallega por su tratamiento del folklore popular autóctono musical, literario y de costumbres, ambas obras fueron compuestas teniendo en cuenta las tendencias madrileñas y no fueron ajenas al desarrollo de la zarzuela grande y de la ópera española. De nuevo aludiendo a la biografía escrita, en ella se ha expuesto en los epígrafes 1.12 y 1.13, la génesis de *Pedro Madruga* e *Ynes è Bianca* y sus características "españolas" y "gallegas" (en las que profundizamos en el epígrafe siguiente).

[976] Einstein, *La música en la época romántica*, 67.

constructor de identidades sociales (también étnicas) con capacidad de convocatoria y movilización (especialmente en contextos políticos)[977]. En este sentido, el concepto de "música étnica" lleva implícita la idea de genuinidad cultural y que se asume como convención social en un determinado colectivo desde la conciencia étnica. Sin embargo, existen también músicas que, sin pertenecer al repertorio de la tradición oral, son calificables como "etnicitarias", precisamente por su capacidad de representatividad étnica de un determinado grupo social. Esa construcción simbólica de la etnicidad (en este caso desde la música, pero asumible desde cualquier área cultural) se debe a una necesidad de diferenciación (ya sea individual o colectiva)[978].

Existe, pues, una estrecha relación entre música y etnicidad en el contexto histórico de los nacionalismos, en el cual se dota a la categoría "música folklórica" de representatividad étnica, porque se le atribuye valor etnicitario. Así, un nuevo significado que suplanta al original, determinado por el posicionamiento ideológico de los responsables del proyecto folklorístico en cuestión. Durante el siglo XIX, frente al lenguaje musical centroeuropeo imperante heredado del clasicismo, se desarrollan en Europa, bajo el espíritu romántico, los denominados "nacionalismos musicales". Estos buscan la creación y explotación de una sonoridad y lenguaje musical identitario propio y diferenciador logrado mediante el uso de materiales musicales nacionales, de color local; es decir, de origen folklórico y sentimiento populista. Sin embargo, lo que confiere a una determinada música la categoría de "nacionalismo musical" no es una cuestión meramente formal -no por emplear una obra material folklórico autóctono ya tiene valor étnico y es considerada por la sociedad como nacional-identitaria-, sino que tal consideración queda supeditada a la percepción que la sociedad tenga de dicha música, otorgándole una carga etnicitaria subyacente[979].

"Música nacionalista" es, por tanto, "aquella que supuso una alternativa más o menos diferenciada formalmente de la cultura musical de la 'gran tradición' [franco-alemana], desarrollada en espacios culturalmente percibidos como periféricos respecto de ésta, e imbricada como fenómeno cultural en un movimiento reivindicativo de tipo étnico que implica necesariamente un proyecto político más o menos elaborado"[980]. Asumiendo la relación entre música y etnicidad y concretamente en el contexto de los nacionalismos musicales, no han de confundirse "música nacionalista" con "música étnica" y "música etnicitaria". En los tres casos se atribuye valor etnicitario a la música en cuestión, dando un nuevo significado a ésta que suplanta al original y determinado por el posicionamiento ideológico de los responsables del proyecto folklorístico en cuestión, pero solo vinculación a un proyecto político en el primero de los casos[981].

Atendiendo a estos postulados y en relación el compositor Marcial del Adalid como objeto de análisis, nosotros consideramos que es posible atribuirle valor "etnicitario" a sus siete obras "gallegas". Adalid compone música académica de aire *salonier*, pero en la que introduce

[977] Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 32-37; Patrick Durand Baquero, «La música en la construcción de la identidad política», *Dialéctica. Revista de Investigación.*, 2010, 116-24; Anthony Seeger, «Politics and Musical Performance: a Cross-cultural Examination», *Revista de Musicología* XVI, n.º 1 (1993): 499-504.

[978] Martí i Pérez, «Música y etnicidad: una introducción a la problemática», s. p.; Merriam, «Usos y funciones», 275-96; Blacking, *How Musical is Man?*; Blacking, «El análisis cultural de la música», 181-202; Geertz, «El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre», 203-24.

[979] Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 37-42.

[980] Costa Vázquez-Mariño, 51.

[981] Costa Vázquez-Mariño, 51.

elementos de la cultura tradicional popular gallega. Elementos que, por supuesto, no emplea literalmente al estilo de un cancionero de concepción científica folklorista o etnomusicológica, ni con la intención de estudio, conservación y literalidad y originalidad que le correspondería en ese caso. Adalid emplea melodías y cultura tradicional autóctona como fuente de inspiración, que adapta/arregla/transforma a las necesidades requeridas por géneros de música académica que elige y a su propio gusto y estilo compositivo.

Siguiendo el discurso de Costa, la música de Adalid emplea música popular, pero no es "música étnica" porque no lleva implícita la idea de genuinidad cultural y no procede directamente de la tradición oral, ni es cultura popular en sí misma. Y tampoco es "música nacionalista" -atendiendo a su definición del concepto- porque no está ligada o imbricada como fenómeno cultural en un movimiento reivindicativo de tipo político y fundamento étnico. Su música no es considerada nacional-identitaria por los coetáneos de su época en Galicia. Sin embargo, debido a ese uso que Adalid hace de los elementos populares (no solo melodías tradicionales) en sus obras "gallegas", su música tiene capacidad de generar sentido de identidad y pertenencia. Hoy podemos considerarla "música etnicitaria", porque tiene capacidad de representatividad étnica de un determinado grupo social a partir de la construcción simbólica de la etnicidad y que la diferencia frente al Otro cultural. Son por ello obras a las que podemos atribuir valor socio-identitario.

En nuestra opinión, el marco interpretativo del sentido socio-identitario de la música "gallega" de Adalid, no queda completo con lo dicho hasta el momento en este epígrafe. Hemos resaltado como elementos fundamentales en el contexto decimonónico de la música popular como fuente de inspiración para la música académica, la importancia y valor de las recopilaciones de música tradicional en colecciones (tiendan a cancioneros o a armonizaciones de salón) y al valor "etnicitario" atribuible al repertorio de trasfondo popular. Pero es necesario también tomar en consideración para interpretar adecuadamente el sentido socio-identitario un tercer elemento: el concepto de "folklorismo artístico".

Las investigaciones, también de base antropológica y etnomusicológica, de Josep Martí, acuña el término "folklorismo artístico" y lo define, frente al "folklorismo representativo", del siguiente modo:

> "aquellos casos de utilización de material folklórico con finalidad estética predominantemente, y-en ocasiones- también ideológica, por parte de la denominada música de tradición culta. Es, por ejemplo, el caso de las citas o adaptaciones de temas folklóricos en las composiciones musicales cultas, fenómeno que con mayor o menor incidencia ha sido siempre una constante en la música occidental (…). En el caso de los compositores de línea culta, se recurre a los diferentes elementos folklóricos para integrarlos -y, por tanto, transformarlos- en una obra artística propia del ámbito de la música culta en oposición a la tradicional. En el caso del otro tipo de folklorismo, la intencionalidad del músico no es la de ofrecer estos productor en otro plano (el de la música culta) sino darlos como genuinos representantes de la música de tradición oral (aunque ya sabemos que no es exactamente así). En el primer caso, se intenta amoldar el producto folklórico al estilo del compositor (…). En el caso de las creaciones folklorísticas, en cambio, no es el autor o adaptador lo que es importante, sino unas pautas legadas por la tradición que tendrán que ser respetadas (…). Hay, pues, una diferencia en la intencionalidad que obviamente repercute en el producto final de los dos tipos de creación. En el caso de la adaptación del material folklórico en la música de tradición culta, éste se emplea para expresar unas ideas del compositor; se trata de lo que hemos denominado 'folklorismo artístico'. En el segundo caso, en cambio el músico se subordina a la pretendida

> genuinidad del material musical que reproduce. Puesto que este tipo de folklorismo pretende representar un estilo tradicional concreto, puede ser etiquetado -para distinguirlo del anterior- de 'representativo' (al menos por la intención)"[982].

Folklorismo representativo y folklorismo artístico son manifestaciones diferentes, que persiguen finalidades diferentes y que, por tanto, tienen por resultado creaciones diferentes. Mientras el folklorismo representativo produce productos folklorísticos que recuperan la tradición en base a su genuinidad, el folklorismo artístico tiene por resultado obras académicas de inspiración popular, pero acordes a la corriente estética a la que pertenezcan.

En los albores del debate intelectual en torno a la categoría "folklorismo", se identificó como tal, con significado de "folklorismo representativo", el empleo de la música popular en la composición de música académica. Pero este uso provenía de élites intelectuales generalmente burguesas urbanas, vinculadas a un contexto sociohistórico e ideológico determinado de autodeterminación nacional durante el periodo romántico (incluso a veces con trasfondo político) y en el que esa discontinuidad cronológica y pérdida de la práctica tradicional autóctona en el rural no era todavía tan acusada como en la centuria siguiente[983]. Aunque la composición de música de salón, escénica y sinfónica inspirada en música popular en el siglo XIX implica innegablemente una integración de la tradición en un nuevo grupo y espacio social mediante la readaptación estética, con nuevos usos y funciones, esto no responde al fin último propio del folklorismo actual de recuperación de la tradición en vías de perderse, sino a una finalidad estética propia de la música culta: es, insistimos, "folklorismo artístico". Así, los compositores de música académica integraban (y por tanto, transformaban) elementos folklóricos en sus obras de nueva creación, adaptándolos a su propio estilo[984].

Siguiendo el discurso de Martí, la música de Adalid es en sus siete obras "gallegas" música de salón, escénica o sinfónica, según corresponda, inspirada en música popular gallega. En ellas el autor integra material tradicional autóctono, transformándolo y adaptándolo a las necesidades propias del género y a su gusto y estilo personal. La intencionalidad en ellas no es, en ningún caso, mantener la genuinidad del material autóctono, sino ofrecer una nueva creación artística académica y dentro de la estética del Romanticismo. Son susceptibles de ser comprendidas, por tanto, como música de sentido socio-identitario encuadrable en el "folklorismo artístico".

Y si esto es así, la música gallega de Adalid es obra de creatividad socio-identitaria, inspirada en música popular autóctona, con características formales que la hacen muestra de folklorismo artístico y que, por su expresión de la galleguidad, adquiere valor etnicitario.

La música "gallega" de Adalid es refinada, sencilla, elegante y discreta, como la burguesía; pero también auténtica, buscando la esencia de la cultura propia (refleja en música y texto lo *enxebre*, como se diría en Galicia). Es música producto de la sociedad urbana, *salonier*; pero a la vez deja apreciar en ella lo característico del rural autóctono. Es música moderna, actualizada dentro de las convenciones estéticas del Romanticismo, e incluso europea si se tienen en cuenta las influencias de las *mélodies* francesas o la ópera italiana; pero no olvida la tradición. Es, en definitiva, socio-identitaria, porque representa a la burguesía decimonónica en sus estilo, estética y prácticas culturales musicales; pero es una representación local, territorialmente localizada (si se quiere, burguesía gallega), porque sus obras rezuman esencia de Galicia en sus temas, en sus versos y en su sonoridad.

---

[982] Josep Martí i Pérez, «El folklorismo: análisis de una tradición "pret-a-porter"», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, n.º 45 (1990): 335-36.

[983] Martí i Pérez, *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, 29.

[984] Martí i Pérez, 158-61.

3.2. EL SONIDO DE LA GALLEGUIDAD PARA MARCIAL DEL ADALID

Las siete obras musicales de Marcial del Adalid que hemos identificado como "gallegas" y "socio-identitarias" son: *Galicia. Marcha triunfal* para piano solo, *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, *Mondariz. Balada gallega*, *Danse Galicienne*, *Pedro Madruga*, *Ynes è Bianca* y *Galicia. Marcha triunfal para Grande Orquesta.*

Estas siete obras presentan un nexo en común: todas ellas hacen un guiño a Galicia en su sonoridad y/o en su texto. Musicalmente, lo gallego se muestra principalmente a través de melodías populares autóctonas; partiendo de ellas, el autor realiza un trabajo de adaptación al género de salón, escénico y sinfónico respectivamente. Ahora bien, la forma en que se logra ese color regional varía según la obra, también condicionado por los distintos géneros musicales a los que pertenecen. La breve danza para piano y las marchas gallegas para piano solo y para orquesta, por ejemplo, permiten la cita directa del elemento melódico popular; también sucede esto con los cantares viejos. Pero, como se ha visto, lo gallego también puede desprenderse esencialmente de la parte literaria, como sucede, por ejemplo, en sus cantares nuevos y también en su melodía *Mondariz*. El elemento textual, presente también en sus obras escénicas, permite dar realismo y humanizar la imagen que se proyecta de Galicia mediante la narración de la cotidianeidad costumbrista y la expresión de sentimientos; el texto costumbrista ilustra la región y el verso en gallego aporta realismo, haciendo más nítida al oyente la imagen de Galicia; volviéndose más evidente el sentimiento de galleguidad.

Este tipo de técnicas y recursos musicales y literarios que permiten la migración del folklore autóctono recopilado y su readaptación a repertorio académico son característicos del romanticismo musical centroeuropeo y que cobran especial significación y protagonismo en el proceso de búsqueda de la identidad cultural/musical nacional en España. Estas siete obras demuestran que Marcial del Adalid no fue ajeno al debate intelectual en torno al Folklore y la importancia de su desarrollo; tampoco fue desconocedor del incipiente movimiento de recopilación de folklore en auge en todo el país, especialmente en la segunda mitad de la centuria; tampoco a las propuestas de folklorismo artístico en forma de cancioneros y colecciones de melodías armonizadas; mucho menos aún se podría decir que ignoraba el repertorio operístico romántico centroeuropeo, sino todo lo contrario, y sin duda fue conocedor de los debates en torno a la zarzuela y a la ópera española como culmen del nacionalismo musical español. Pero, además, Adalid fue gran amante de su tierra, conocedor de su cultura natal y por ello, personaje activo en la misma durante el 'Rexurdimento' -recordemos, por ejemplo, su participación activa en asociaciones instructo-recreativas o en certámenes musicales y Juegos Florales-. Precisamente por su actualidad en tendencias europeas, nacionales y locales, Adalid se vuelve concretamente a través de estas siete obras en embajador de Galicia.

Y es precisamente por esto que fue pionero en su tiempo: por llevar el campo, las *alboradas* y las *muiñeiras*, la *morriña* y la *saudade*, a los salones de la ciudad. Fue incluso un paso más allá queriendo cantar episodios medievales de la Historia de Galicia desde teatros en forma de zarzuela y ópera. Sin duda, la visión y los planes que Adalid tuvo para Galicia en la música no dejó indiferente ni a coetáneos, ni a generaciones posteriores, pues los autores que conforman el discurso historiográfico de la música gallega en el seno del galleguismo -primero en el Regionalismo y posteriormente como Nacionalismo Gallego, tales como Varela Silvari, Filgueira Valverde, Viqueira, etc. - así lo ensalzan[985]: Marcial del Adalid es para ellos uno de

[985] Esta afirmación se desprende del estudio monográfico más exhaustivo existente hasta la fecha sobre nacionalismo musical gallego, que pertenece a Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical

los primeros en plasmar en su música la galleguidad. Aunque este tema es merecedor de un estudio propio, como dijimos ya, excede los límites de este trabajo; sin embargo, no podemos dejar pasar la ocasión de recoger al menos dos testimonios de muestra:

Indalecio Varela Lenzano, considerado en su tiempo "el primer musicólogo de la región galiciana"[986], tilda el talento de Adalid de genuino en la captación de la identidad gallega a través de sus melodías, en su *Estudio sobre los orígenes y desarrollo de la música popular gallega*:

> "Bien puede, por consiguiente, asegurarse que las verdaderas melodías, las que reflejan la fisonomía de nuestras comarcas y responden mejor a su origen céltico, no encontraron entre los artistas regionales anteriores a los de la época actual, intérprete más genuino que Marcial del Adalid de cuyo numen brotó la rica colección de Romanzas [*Cantares viejos y nuevos de Galicia*], inéditas unas, publicadas otras, que corren por las manos de los buenos aficionados para regocijo de la región y honra del inspirado compositor gallego…"[987]

Y el Marqués de Figueroa, en su conferencia del Ateneo de Madrid de 1906, nombraría abiertamente a Adalid como pionero e iniciador del movimiento de recuperación de música autóctona en Galicia en el *Rexurdimento*, paralelamente a Rosalía de Castro en la literatura:

> "Edad la nuestra, según se ha dicho con razón, de extraordinarios renacimientos, el de las leyendas y tradiciones orales, remozó la poesía, como el de las tradiciones rítmicas, el de los cantos populares remozó la música: era el que llegaba por ambos caminos un solo influjo renovador. Así se produjo también en Galicia un movimiento musical paralelo al literario. Adalid fue el primero. Puede citarse antes como mero precursor al Maestro de Capilla de la Catedral de Mondoñedo, Pacheco; pero el verdadero revelador, no ya por accidente, de la belleza de los aires gallegos, el que, apreciando su mérito, los trata con verdadero arte y amor, es D. Marcial del Adalid (…).
>
> Solo en escasa porción son conocidas las obras de Adalid, no publicadas muchas, sin estudiar todas. Sorprendió el músico de Lóngora con muchas naturales melodías, armonizó viejos cantos, dio al aire y a la fama otros nuevos, afirmó el verdadero carácter musical de la región [alude a *Cantares viejos y nuevos de Galicia*]. Siéndola hasta tal extremo connatural el canto, natural era que en la obra del compositor el canto se sobrepusiese con mayor fuerza sugestiva y reveladora. También allá en Germania, tierra de glorias que parecen soñadas, como en otros órdenes en el

nacionalista en Galicia hasta 1936». A lo largo del corpus documental que cimenta la tesis de Luis Costa, el lector puede observar que algunos de los más importantes intelectuales del galleguismo etiquetan a Marcial del Adalid como precursor de otros compositores de generaciones posteriores, tales como Montes, Chané, Baldomir, Bal y Gay, etc., también perpetuadores en sus obras de la identidad gallega.

[986] «D. Indalecio Varela Lenzano», *El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas*, 20 de septiembre de 1898, 1; «Indalecio Varela Lenzano», *La Idea Moderna. Diario democrático en Lugo*, 16 de octubre de 1898, sec. De la Región, 2; «[Avance del contenido del artículo de Manuel Castro López sobre Indalecio Varela Lenzano en la revista El Eco de Galicia de Buenos Aires]», 3.

En lo que atañe a la historiografía de la música gallega, Varela Lenzano fue un positivista riguroso en su método y, en este sentido, seguidor de los estudios y enfoques de Pedrell y Barbieri; defensor de la base céltica de la música popular gallega; y de la relación entre la música popular y la música religiosa histórica (concretamente, el canto gregoriano). Costa Vázquez-Mariño, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», 136-50; Alén Garabato, «Hacia una "Historia de la Música Gallega": pasado, presente y futuro», 211.

[987] Varela Lenzano, «Estudio sobre los orígenes y desarrollo de la música popular gallega (Premio de la Diputación provincial) III», 1; Indalecio Varela Lenzano, *Estudio sobre los orígenes y desarrollo de la música popular gallega, presentado por D. indalecio Varela Lenzano en el Certámen Literario de la Asociación de Escritores y Artistas de Lugo y laureado con el premio de la Excma. Diputación Provincial* (Lugo: Imprenta de la Diputación Provincial, 1892), 46-47.

> musical, el genio de Schubert, con su creación artística, hizo del canto germánico algo universal. ¿Lograrán serlo los nuestros? Por de pronto, los músicos gallegos salvan los en parte borrados, en parte ya borrosos aires de la región que, por cesar en la naturaleza, es muy de loar se naturalicen en el arte, mediante el esfuerzo que compartió con Adalid el maestro Montes, que siguieron los Piñeiro, Veiga y Chané, y que ahora continúa Baldomir.
> Así fijas, anotadas, llegan adonde nunca se oyeron -compensación relativa de que cesen donde se oyeron siempre- danzas, tonadas y decires de Galicia.
> No es eso solo: como Adalid, primer maestro, como varios de aquellos que le siguen y usan el natural plañer, Baldomir, también maestros del arte musical, posee el secreto de la melodía, la sorprende en lo íntimo, la expresa sin palabras o añade matices de sentimiento a las de Rosalía de Castro, las líricas por excelencia, tan propias para conmover todo espíritu musical, toda naturaleza romántica. La tuvo Adalid, en quien ella ofrecía, sin duda, lo más espontáneo, y por lo mismo lo mejor. Ni en él quito, ni en sus continuadores ha de quitar, al permanente influjo clásico, a la manera clásica de tratar temas regionales en que palpite el espíritu poético, mixto ensueño romántico y de sentido realista, que sugiere al alma regional un hondo y vivo sentimiento de la naturaleza…"[988].

3.2.1. *Galicia. Marcha triunfal* para piano solo y para orquesta y *Danse Galicienne*.

Galicia. Marcha triunfal (1859-60)[989] es la primera tentativa que el maestro Adalid hace lo que podríamos denominar como su "música académica gallega". La técnica compositiva empleada es clara y directa: instrumentada para piano solo y con carácter marcial, el autor adapta dos aires populares gallegos -uno en cada una de las principales partes de la pieza- que varía tempo y ritmo para su adaptación a la forma de marcha. El uso que el autor hace de este material melódico tradicional es directo y literal, que inserta en una forma típica de marcha romántica, de cierto aire beethoveniano.

Formalmente, la obra presenta una sencilla estructura tripartita, precedida de una breve introducción (cc. 1-6) en la que el autor introduce al oyente en el ambiente marcial mediante el uso del ritmo característico de puntillo. Una primera parte (sección A, cc. 7-42a), que enlaza al trío (B, cc. 46-77) y la repetición desde el comienzo, que enlaza con la cadencia final (A', cc. 7-42b-45). Tras la mínima introducción, comienza inmediatamente y de forma anacrúsica el tema principal (sección A, subsección a; cc. 7-14 y cc. 15-22) -de origen popular, como ya indica el autor a pie de la primera página de la partitura-, repetido dos veces, siendo la segunda de final conclusivo. Tras unos compases de transición modulante (cc. 23-30) con clímax de estilo romántico, se repite de nuevo el tema principal (subsección a'; cc. 31-42a) para enlazar con el trío. El trío (sección B; cc. 46-77) presenta también una estructura bipartita con primera y segunda repetición en ambos casos. De nuevo el trío comienza con un tema popular, esta vez de comienzo a tempo para hacer su entrada más evidente, más breve en extensión y de carácter

[988] Marqués de Figueroa, «Música popular en Galicia», 316-17. Sobre el Maestro de Capilla de la Catedral de Mondoñedo, José Pacheco, y su vinculación con la música popular, véase: Carlos Villanueva Abelairas, *Los villancicos gallegos* (A Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1994); Carlos Villanueva Abelairas, «El nacionalismo musical gallego: la música religiosa como fundamento», en *Congreso sobre Juan Montes* (Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2000), 47-67. Para Baldomir como continuador de los compositores protagonistas del 'Rexurdimento', véase: Capelán Fernández, «Tradicionalismo y escena: una aproximación a la música escénica de José Baldomir», 229-60.

[989] *Galicia. Marcha triunfal.* Obra en catálogo adjunto con entrada n.º TM.232.26.

más melancólico (subsección b; cc. 46-51a y su repetición con final conclusivo en cc. 46-51b), seguido de su desarrollo (sección b'; cc. 52-71a) y su repetición conclusiva (b'; cc. 52-71b-77), para enlazar con el tema marcial principal de nuevo. La última parte de la pieza es una recapitulación del comienzo (sección A'; cc. 7-42b-45), en la que suena por última vez el tema marcial principal y que concluye con una cadencia auténtica final. Esta obra será la primera aproximación conocida de Marcial del Adalid a la composición de música académica inspirada en folklore autóctono musical gallego, hecho que cobrará especial relevancia en el contexto del 'Rexurdimento'.
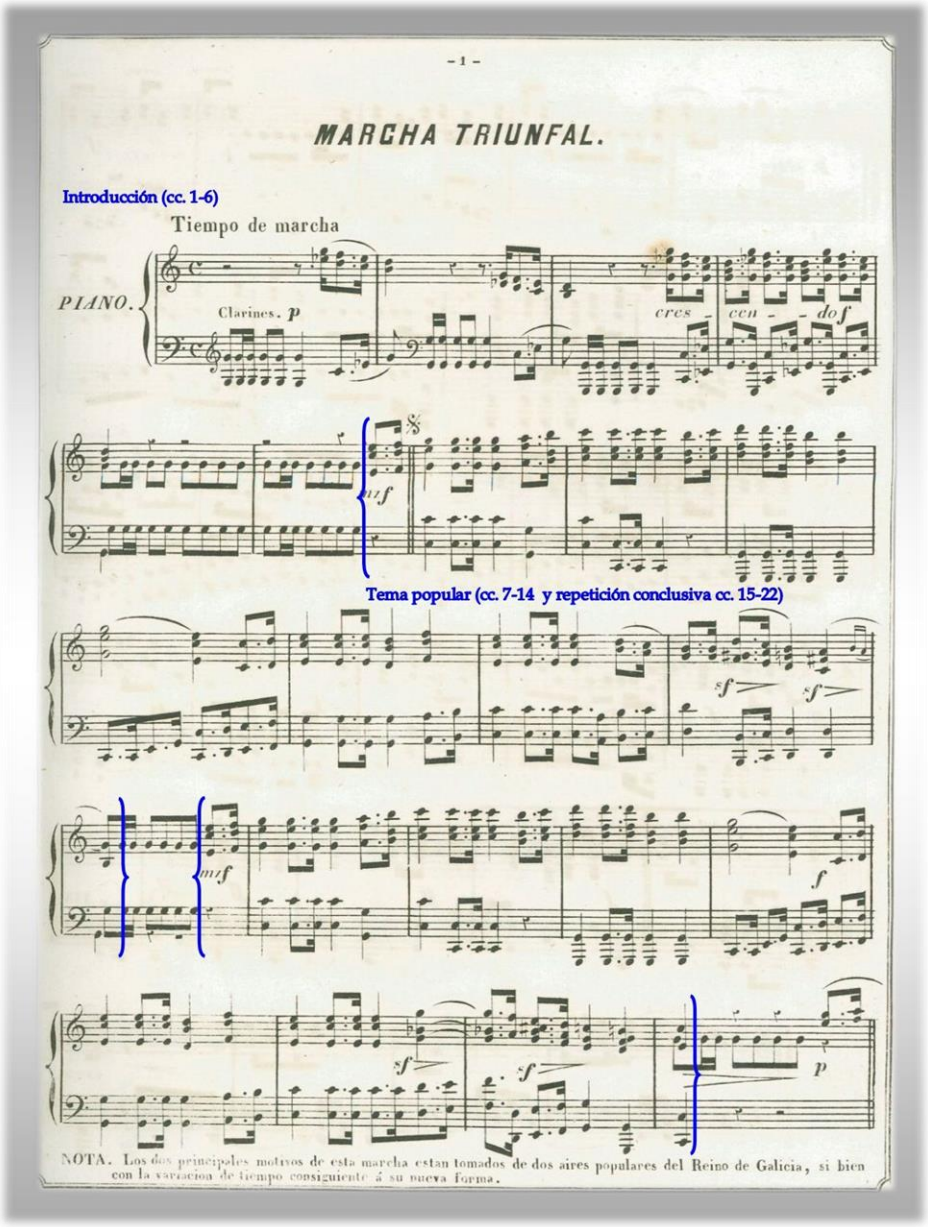


Fig. 79. *Galicia. Marcha triunfal*, para piano de Marcial del Adalid. Primer tema popular (presente en la sección A de la obra) [RAG, (RAG-389)] [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].
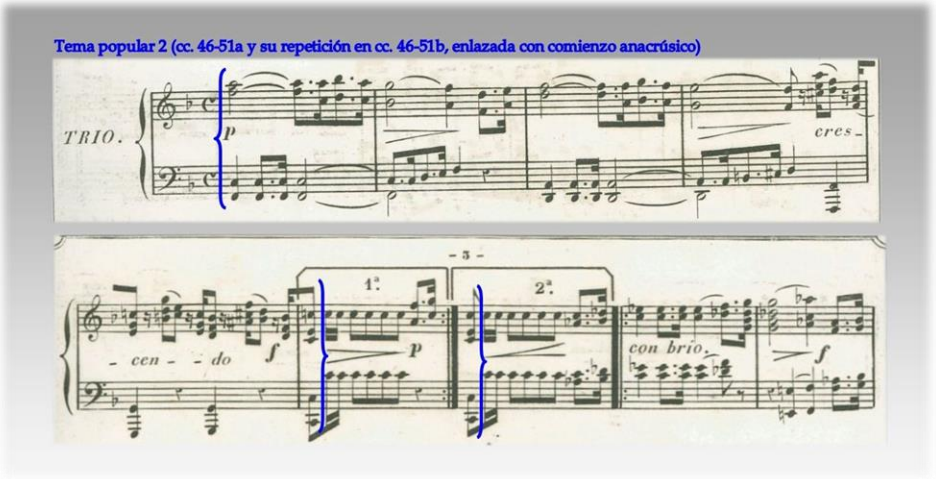


Fig. 80. *Galicia. Marcha triunfal*, para piano de Marcial del Adalid. Segundo tema popular (presente en la sección B, Trío, de la obra) [RAG, (RAG-389)] [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

Este mismo procedimiento será el elegido por Adalid para la pieza *Danse Galicienne*, donde el aire popular es adaptado a repertorio solista para piano sencillo, melódico y de tempo ligero-. En tonalidad de La Mayor y compás de 6/8, el tema principal de la pieza coincide con el empleado en un número de la zarzuela *Pedro Madruga* (en el n.º7 Final, coro y baile)[990].

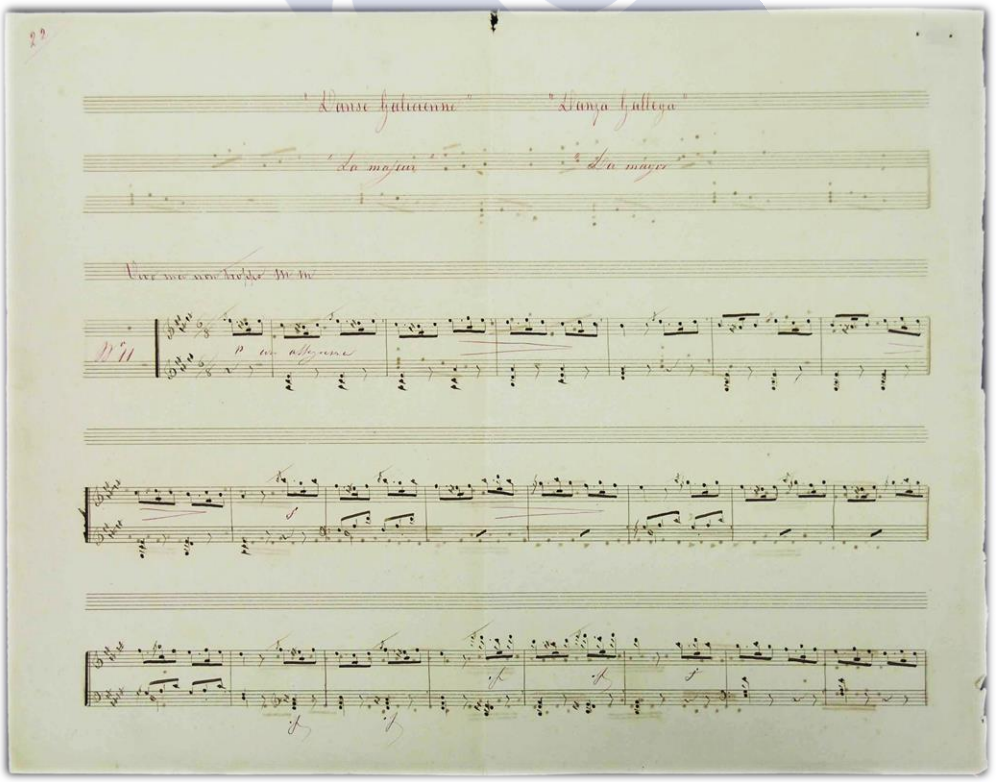


Fig. 81. *Danse Galicienne* de Marcial del Adalid [RAG, (CM-2, 2/14)].

[990] *Danse Galicienne* (N.º 11). Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.232.36. Cotejo de tema popular tomado de: Soto Viso, *Danse galicienne. Piano*, 1.

Galicia. Marcha triunfal para Grande Orquesta (1881)[991] también parte de dos temas tradicionales gallegos; ambos son armonizados en tonalidad de Do Mayor, compás de compasillo, tempo *Andantino* y para una plantilla instrumental orquestal. El primer tema musical coincide con el empleado en la marcha homónima para piano solo; se desarrolla el tema popular entre los cc. 9-16 y se caracteriza por una simplificación de la línea melódica respecto de la versión pianística. Por su parte, el segundo tema popular (presente en la segunda sección de la marcha orquestal, a partir del c. 53) creemos que muestra similitud con el alalá popular presente en cantares: *A la la* popular, presente como melodía n.º 65 en su cuaderno manuscrito de melodías dedicado a su hija y como cantar sexto del primer cuaderno de *Cantares viejos y nuevos de Galicia*.

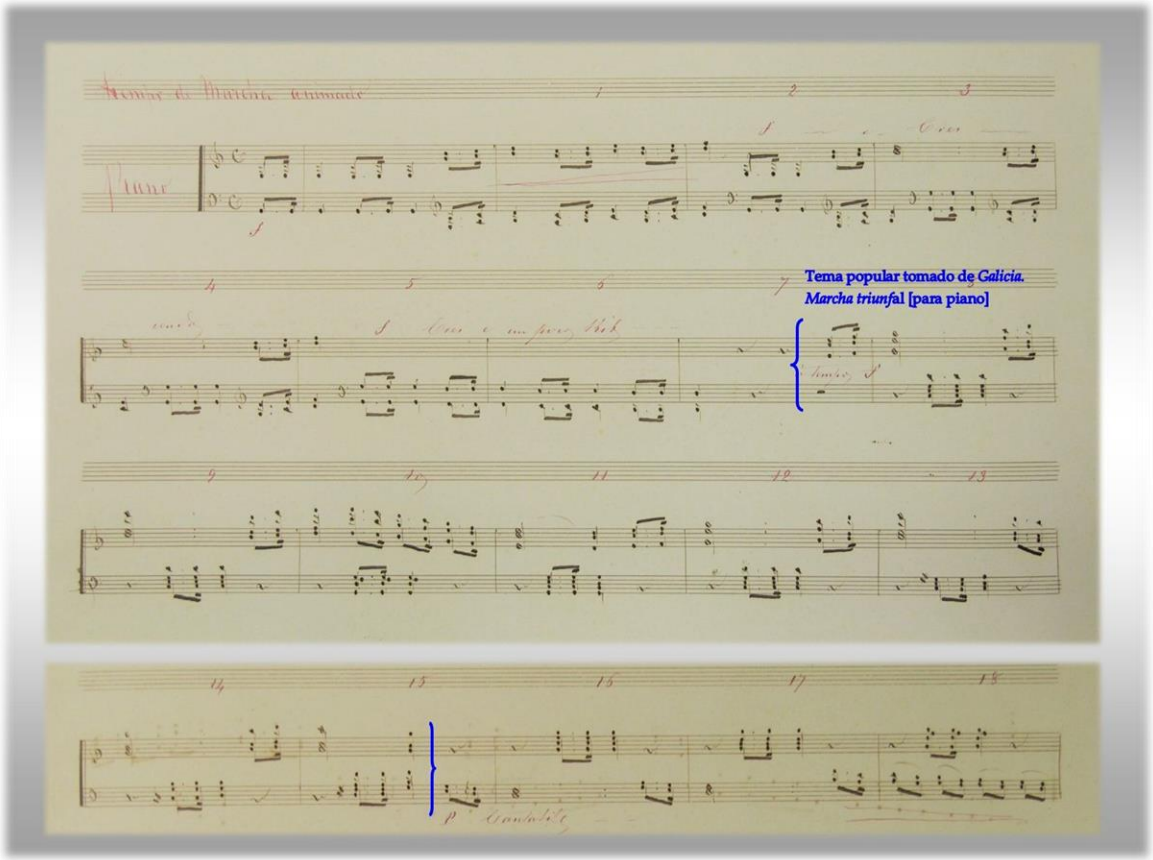


Fig. 82. *Galicia. Marcha triunfal para Grande Orquesta* (reducción para piano) de Marcial del Adalid [RAG, (CM-2, 2/5)]. Tema popular empleado en la marcha homónima para piano [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

[991] *Galicia. Marcha triunfal para Grande Orquesta*. Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.212.5; melodías 121 y 122 de la comparativa adjunta (Anexo IV.3.) [RAG, (CM-1, 1/43), (CM-2, 2/34), (CM-4, 4/18, pieza n.º 65)].

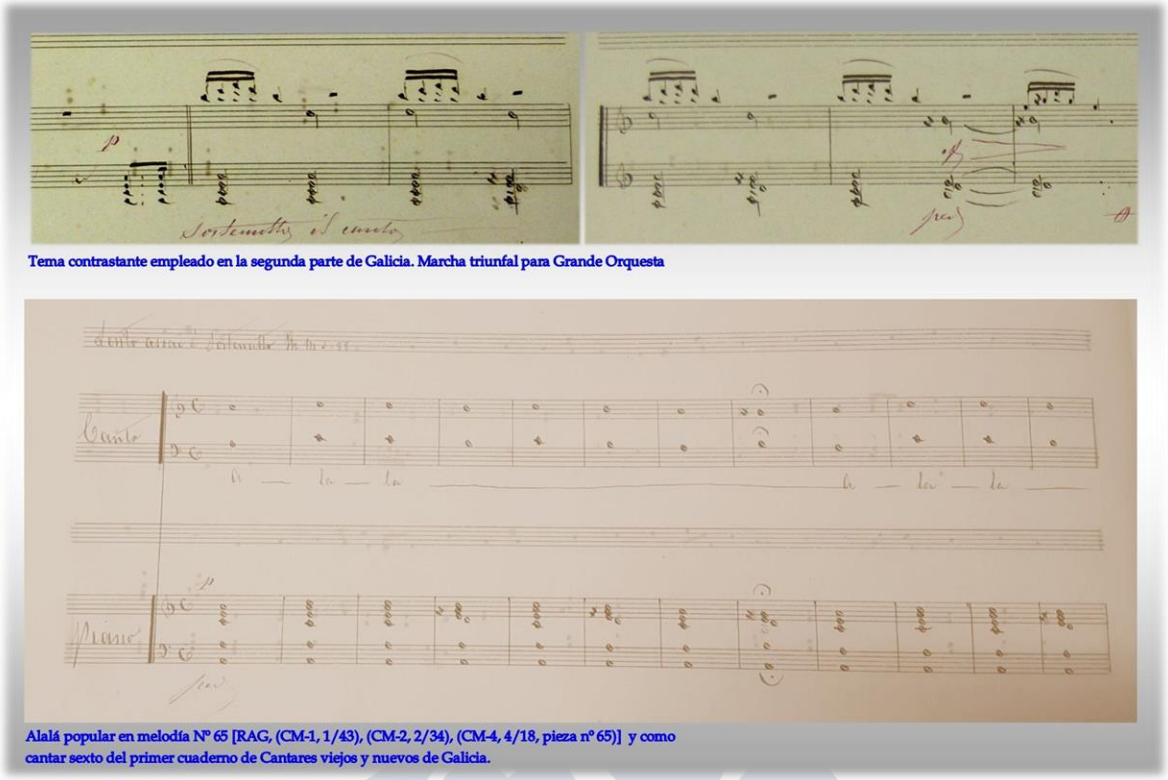


Fig. 83. *Galicia. Marcha triunfal para Grande Orquesta* (reducción para piano) de Marcial del Adalid [RAG, (CM-2, 2/5)]. Segundo tema, alalá popular presente en *Cantares viejos y nuevos de Galicia* [elaboración de Laura Touriñán Morandeira].

3.2.2. Canciones líricas gallegas de salón: *Cantares viejos y nuevos de Galicia y Mondariz*, ejemplo de folklorismo artístico decimonónico con valor etnicitario.

Dentro de la producción de Marcial del Adalid, la obra *Cantares viejos y nuevos de Galicia* cobra una significación especialmente destacada por lo original del tratamiento del elemento popular y por ser la canción de salón adaptada a Galicia una propuesta novedosa.

Especialmente idóneo nos parece el título de la colección *Cantares viejos y nuevos de Galicia*. El canto posiblemente ha sido el medio de expresión más antiguo de cualquier cultura y los cantares, entendidas como canciones folklóricas, se han caracterizado por reflejar la cultura popular autóctona de los distintos lugares, identificándose con el imaginario colectivo de los mismos. En el caso del compositor Marcial del Adalid, es posible considerar que con esta obra nació un género musical nuevo para la Historia de la Música Gallega: la "canción lírica gallega", en analogía a la "canción lírica española"[992], y entendida como "piezas musicales para una o varias voces solistas, con acompañamiento instrumental –generalmente pianístico–,

[992] El género "canción lírica española" fue definido como "cualquier pieza para voz sola con acompañamiento instrumental –piano, guitarra o una combinación de ambos–". Alonso González, *La canción lírica española en el siglo XIX*, 14.

cuyo poema está versado en lengua gallega y su contenido temático y musical está vinculado a Galicia y su Folklore"[993].

A nivel interno y según pone de manifiesto el título, la obra se encuentra conformada por dos tipos de cantares: los "viejos", compuestos a partir de melodías tradicionales y en las cuales se hace constar que el tema es "popular" (*A Compaña, Queixas* y *A la la* en la primera serie; *Canta o galo, ven o día, Séntate n'esta pedriña* y *Non te quero por bonita* en la segunda serie; *Canteiros e carpinteiros, Axeitam'a polainiña* y *¡Adios, meu meniño, adios!* en la tercera serie; y *A xolda, Na fiada* y *A ruada* en la cuarta serie) y los cantares "nuevos", que son completamente de nueva creación, siendo las melodías obra de Adalid (*Soedades, Mágoas do corazón* y *Canto do berce*, en la primera serie; *Miña terra, miña terra, Frouseira, triste frouseira* y *A noite de San Xoan,* en el segundo cuaderno; *A mala fada, Bágoas e sonos* y *Foi pol'o mes de Nadal,* en el tercer cuaderno; y *Afrixida, ¡Pésoulle!, A bordo* y *A sorte*, en la cuarta serie). De todos ellos, Fanny Garrido es autora del poema de los cantares viejos *A xolda* y *A Ruada* y de todos los cantares nuevos, a excepción de *A mala fada* y *Foi pol'o mes de Nadal*, cuyo autor literario no figura. Y a este mismo concepto pertenece la pieza *Mondariz*, compuesta al estilo de un cantar nuevo, también con texto en gallego y temática local, pero independiente a la colección, creemos que perteneciente al mismo periodo de composición (1880-81) y editado póstumamente (hacia 1902).

Son características de la música popular gallega las estructuras bipartitas alternas y repetidas, con variaciones meramente ornamentales; temas generalmente breves de dieciséis compases y melodías en estilo recitativo, melismático y mayoritariamente silábico; normalmente las melodías discurren por grados conjuntos, a modo de discurso sinuoso y de carácter modal, sobre armonías diatónicas que generalmente giran en torno a la estructura I-IV-V-I; acompañamientos de percusión, generalmente de tambores o panderetas, que en ocasiones doblan el compás de la melodía para dar dualidad rítmica; ritmos de muiñeiras, foliadas y alboradas; uso de voces con función de pedal sobre tónica o dominante en bajos y a veces también en barítonos; empleo de onomatopeyas (tipo alalá, ailalelo, etc.) a final de estrofa y/o en el estribillo y uso de *aturuxos*; comienzos generalmente anacrúsicos en tiempo débil; cadencias en tiempos fuertes y débiles (cláusulas remisa, cantisans, fundamental e intensa); y temáticas vinculadas a lo rural (romería, tasca, fiaza, foliaza, muiño…)[994].

[993] Touriñán Morandeira, «Cantares gallegos de salón. La influencia de folklore gallego en la obra musical de Marcial del Adalid», 335.

[994] Inzenga y Castellanos, *Cantos y bailes populares de España. Galicia*; Varela Lenzano, «Estudio sobre los orígenes y desarrollo de la música popular gallega (Premio de la Diputación provincial) III», 4; Viqueira Cortón, «La canción gallega», 157-79; Rodrigo Alfredo de Santiago, *La música popular gallega. Generalidades. Análisis técnico. Melodías cotidianas* (A Coruña: Litografía e Imprenta Roel, 1959); Luis Rodríguez Andrade, «A música popular galega», en *Historia e futuro da música e a canción galegas* (Ruada, 1980), 69-81; Anton Santamarina y Dorothe Schubarth, *Cantigas populares* (Vigo: Galaxia, 1995); Francisco Fernández del Riego, *Danzas populares gallegas* (Buenos Aires (Argentina): Galicia Centro Gallego de Buenos Aires, 1950); Clodio González Pérez, «A música popular na sociedade rural. Home, espacio e terra», en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, vol. Vol. II (Música)-Tomo 1 (Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1997), 55-94; Anxo Martínez San Martín, «Historia e evolución da danza en Galicia», en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, vol. Vol. II (Música)-Tomo 1 (Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1997), 112-39; Blanco Pérez, «A literatura no canto popular», 146-63; Rosalía Rodríguez Vázquez, «La métrica de las canciones gallegas: consideraciones iniciales», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 22 (2013): 59-80.

Breve aclaración sobre los tipos de cláusulas citadas (Santiago, *La música popular gallega. Generalidades. Análisis técnico. Melodías cotidianas*, 102-4.):
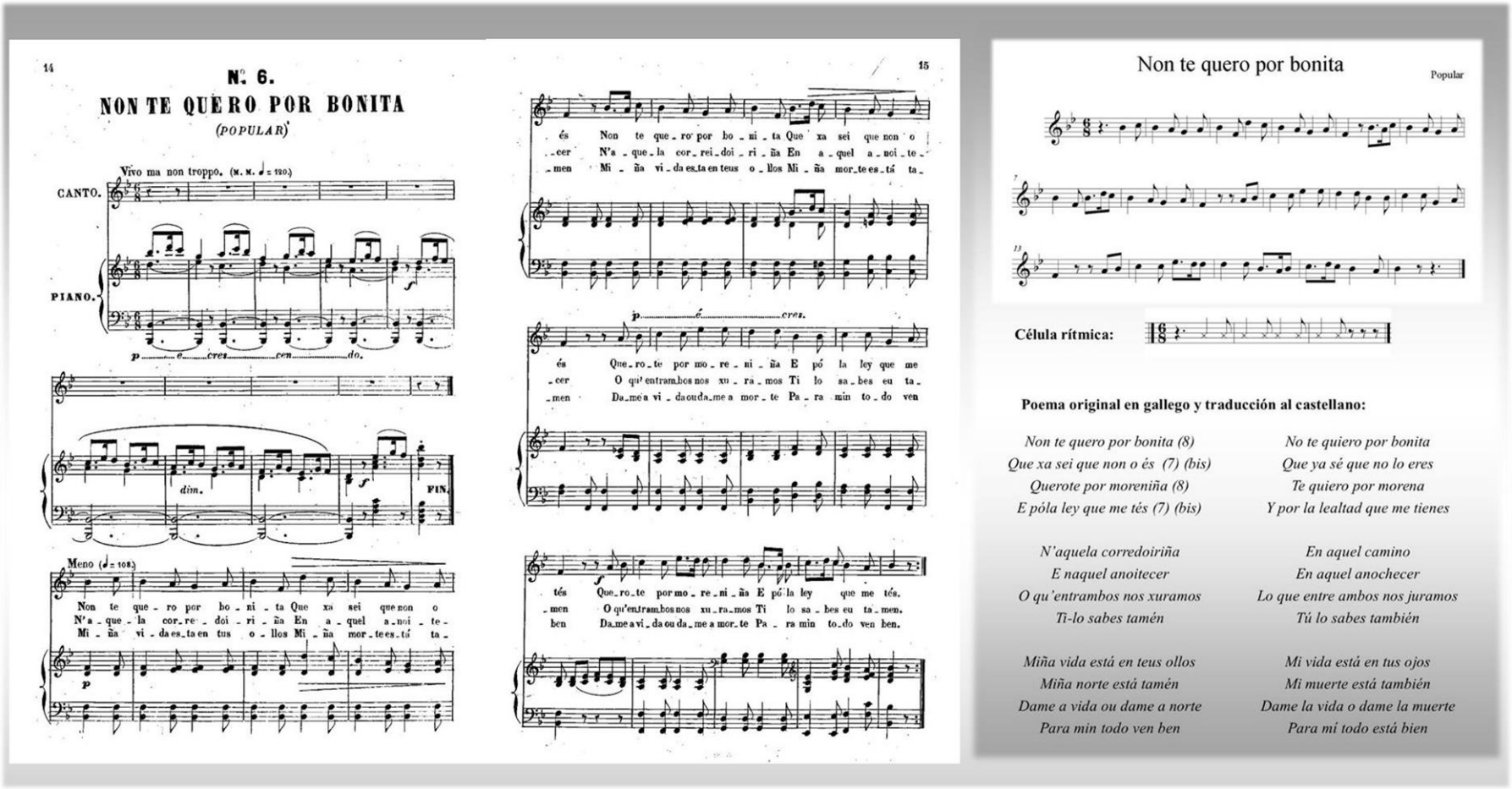
- Cláusula remisa: dos notas iguales separadas por otra un tono más alto (como una apoyatura superior).

En sus cantares gallegos -especialmente en los viejos- Adalid respeta las temáticas características de la Galicia rural y el sentimiento de *saudade*; predominan los cantares de oficios (*Canteiros e carpinteiros, Na fiada* o *A xolda*), canciones de costumbres (*Canta o galo, ven o día, Axéitam'a polainiña* o *A Compaña*) y canciones de ronda con diálogo de enamorados (*Alalá, Queixas, Séntate n'esta pedriña* o *Non te quero por bonita*); mantiene ritmos típicos de pandeiradas, muiñeiras y alalás (incluso uno de los cantares mantiene compás compuesto de 3/4-2/4, emulando las pandeiradas procedentes de la hemiolia medieval), aunque adaptados a sonoridad de música de salón; también respeta las formas sencillas de A-B, A-A', A-B-B o A-B-A' y las bases armónicas de I-IV-V-I; hace uso también de ostinatos rítmicos característicos; la relación música-texto es principalmente silábica e isorrítmica y las anorritmias son puntuales y anecdóticas, aunque sí hay uso frecuente de hemiolias, y los poemas, todos en gallego, son en su mayoría cuartetas octosílabas. En general son melodías para voz solista, de registro medio de soprano y contralto, aunque algunos de los cantares viejos están escritos para dos o más voces (véase, por ejemplo, *Canta o galo, ven o día, Canteiros e carpinteiros, Queixas, Na fiada, Axéitame a polainiña* o, *Alalá*). Y en el caso concreto de los cantares viejos, las melodías populares tomadas son todas de ámbito melódico reducido, se inician en la fundamental o en la tercera del acorde de tónica y terminan en la fundamental de éste, normalmente comienzan por grado conjunto y no por salto y, a excepción de cuatro cantares que comienzan a tempo, el resto presentan inicios anacrúsicos protéticos por arrancar en parte débil de tiempo débil (excepto el cantar *Non te quero por bonita*, que es anacrúsico espentético, en parte fuerte de tiempo débil)[995].

A modo de ejemplo, el cantar *Non te quero por bonita*, podría considerarse como canción de amor o de ronda y muiñeira con letra (muiñeira nova), en tonalidad de Si bemol Mayor y tempo *Vivo ma non troppo-Meno*. La pieza presenta una estructura simple bipartita y breve: una breve introducción de 10 compases, seguida de los temas A (a+a'), de los compases 10 a 17, y B (b+b'), entre los compases 17 y 24, y con unos compases de cierre que reiteran la introducción. El tema principal, para voz solista (canto monódico), presenta un comienzo anacrúsico espentético, que se inicia con un intervalo de 2ª mayor, para luego proseguir por grados conjuntos y en un ámbito melódico de séptima. Armónicamente, la pieza tiende a la tonalización de la melodía popular, aunque conserva ciertos giros de su sonoridad original. El acompañamiento pianístico, por su parte, se basa en un pedal de tónica sostenido en las voces de tenor y bajo, mientras las de contralto y soprano desarrollan un patrón rítmico característico y secundan la melodía de la parte vocal. En lo que atañe a la parte literaria, el poema consta de tres cortas estrofas de cuatro versos octosílabos y heptasílabos, con rima asonante y esquema "libre-a-libre-a" y que se relaciona con la música por distribución silábica-isorrítmica.

- Cláusula cantisans: dos notas iguales separadas medio tono más baja (como un floreo por la nota inferior a distancia de semitono, floreo cromático).
- Cláusula fundamental: final descendente entre dos notas a distancia de tono, ornamentado con un adorno intermedio, a modo de floreo o mordente.
- Cláusula intensa: final a distancia de tono, ornamentado con un salto de quinta en el medio.

[995] Touriñán Morandeira, «La influencia del folklore gallego en la obra "Cantares viejos y nuevos de Galicia" de Marcial del Adalid (1826-1881) [Trabajo Fin de Máster]», 75-90 y 110-51; Touriñán Morandeira, «La función socio-identitaria en la música, una propuesta de investigación sobre la obra de Marcial de Adalid», 599-610; Touriñán Morandeira, «La propuesta cultural "glocal" y el sentido socio-identitario en la música de Marcial del Adalid: una aproximación desde su obra "Cantares viejos y nuevos de Galicia"», 173-88; Touriñán Morandeira, «Cantares gallegos de salón. La influencia de folklore gallego en la obra musical de Marcial del Adalid», 331-49.



Cuadro 20. *Non te quero por bonita*, "cantar viejo" de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* (2ª serie, cantar n.º 6) de Marcial del Adalid. Partitura, poema y esquema analítico.

En cuanto a la significación de *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, esta obra se vuelve una de las más singulares, especiales y reconocidas nacionalmente de la producción de Marcial del Adalid por lo novedoso de sus procedimientos compositivos, por lo pionero del género musical en Galicia y por la actualidad del debate intelectual subyacente al género a nivel nacional.

Su significación especial y singular radica en varios elementos. En primer lugar, como obra perteneciente al género de la melodía acompañada, gran parte de su originalidad radica en la fusión que Adalid hace de la tradición de la *mélodie* francesa, con el tipo de acompañamiento pianístico de estilo romántico y con elementos propios del folklore gallego. En segundo lugar, será una de las primeras, sino la primera, colección de melodías de salón compuestas con poemas en gallego e inspirándose el folklore gallego, tanto temáticamente, como a nivel musical. Y en tercer lugar, las técnicas de composición empleadas fueron novedosas al emplear material musical y literario popular.

Es por esto que *Cantares viejos y nuevos de Galicia* posiciona a Marcial del Adalid como compositor actualizado en su tiempo que, inspirándose en el folklore gallego como base de la identidad nacional tomada del pasado histórico, lo adaptó a sus necesidades -lo culturizó, como diría Inzenga en su prólogo de *Cantos y bailes populares de España*[996]-, creando repertorio nuevo con el que llevar la tradición y la identidad de lo rural a los salones burgueses urbanos. Por todo ello, los cantares adalidianos son folklorismo artístico que adapta conscientemente elementos folklóricos gallegos de origen rural con una clara intención estética a música académica de sello personal.

La actualidad de los cantares se aprecia también en la coincidencia de los mismos materiales populares empleados por otros autores coetáneos que emprendieron proyectos afines en literatura. Véase, por ejemplo, la similitud entre algunas estrofas de *Cantares gallegos* (1863) de Rosalía de Castro: *Mágoas do corazón* coincide con una estrofa de *Mais que o ben quixo o día* (poema n.º 22); *Soedades* con *Aires, airiños, aires* (poema n.º 17); *Miña terra, niña terra* con *Adiós ríos, adiós fontes* (poema n.º 15); *Canta o galo, ven o día* con *Canten os galegos para o día* (poema n.º 4) y *¡Adios, meu meniño, adios!* con *Castellanos de Castilla* (poema n.º

[996] En el prólogo de *Cantos y bailes populares de España*, Inzenga expone la necesidad de llenar de "cultura y elegancia por medio de los procedimientos artísticos a la música popular" , pero para lo cual era necesario previamente que la labor del compositor se surtiese de conocimientos sólidos a partir de los que imprimir un carácter típicamente español a sus obras, siendo el procedimiento más necesario el de la recopilación de cantos y bailes populares, "en los que desde remotas épocas se hallan perpetuados los usos, costumbres y modo de ser de nuestro pueblo". Inzenga y Castellanos, *Cantos y bailes populares de España. Galicia*, IV y V.

Con su ideario, Inzenga se posiciona en la historiografía española como aperturista, separado de las tendencias regionalistas restringidas a la península, pues consideraba que no solo se debían incluir las tonadas tradicionales peninsulares, sino también las conservadas en las provincias de ultramar, siendo esta dualidad la base del debate sobre el límite entre lo pintoresco y lo nacional para definir un lenguaje musical propio e identitario. Matía Polo, *José Inzenga: la diversidad de acción de un músico español del siglo XIX (1828-1891)*, 197.

José Inzenga es con este trabajo pionero en el estudio del folklore musical y, además, concretamente como el primer cancionero folklórico de Galicia. A pesar de que no se cumplirían los criterios etnomusicológicos de fidelidad al original que se emplean hoy en día, *Cantos y bailes populares de España* inaugura un nuevo formato, especialmente en cuanto al repertorio popular gallego se refiere. Ni Isidoro Hernández, ni Marcial del Adalid trabajaron con la misma cantidad de materiales populares, ni se apoyaron en colaboradores para la recopilación, ni planificaron el trabajo con los materiales de igual modo. El resultado final propuesto por Inzenga es novedoso por presentar una introducción donde se exponen los criterios y fuentes empleados, una edición musical con partituras armonizadas (e incluso diez temas sin armonizar y ocho puramente instrumentales) y descripción e ilustraciones de la mayor parte de los temas. Sobrino Sánchez, «Inzenga Castellanos, José», 444; Xavier Groba González, *Casto Sampedro e a música do cantingueiro galego de tradición oral*, vol. Vol. I (Redondela: Concello de Redondela, 2012), 93-95.

28). Paralelamente, también coincidencia en el uso de melodías populares entre los cantares viejos de Adalid y en el volumen dedicado a Galicia de *Cantos y bailes populares de España* de José Inzenga. Por ejemplo, entre *Queixas* y *Canto del país de la Ulla* (canto n.º XIV); *¡Adios, meu meniño, adios!* con *Canto popular antiguo* (canto n.º X); y *Na fiada* con *Cantar d'o panadeiro* (canto n.º XVI)[997].

Como se ha dicho también, la aportación de Adalid al estudio de la música gallega con *Cantares viejos y nuevos de Galicia* fue reconocida por sus coetáneos. Por ejemplo, Rodríguez Mourelo alabó el estudio que de los cantos populares de la tierra hizo su autor:

> "Hijas son todas sus composiciones de inspiración suministrada por los cantos populares de Galicia (...). Aunque por otra cosa no sea, Galicia y todos sus hijos deben agradecimiento al artista que conserva y engrandece sus cantares, que los estudia y los colecciona, cuando tan abandonados andan que nadie se acuerda de ellos, a pesar de su hermosura. Reflexionando atentamente sobre *Los cantares nuevos y viejos de Galicia* puede notarse como sin salir del procedimiento usual de la música popular, el artista ha sabido dar curso libre a la inspiración y hacer gala de sus poderosas facultades; acaso el único defecto que quepa achacar a estas obras de Adalid sea el haberse ceñido demasiado al carácter de la música popular gallega y a sus procedimientos, prefiriendo limitar el alcance de sus facultades a faltar a la verdad de los cánticos, a dejar de imprimir a su música el especialísimo carácter de los modelos que le servían de tema…"[998].

En esta misma línea, Pardo Bazán -cofundadora y Presidenta de la Sociedad de Folk-Lore de A Coruña, gran aficionada a la música, de gusto refinado y crítico, exigente con intérpretes y compositores y a favor de la buena educación cultural y artística del público[999]- también destacó el trabajo de conservación y estudio de melodías populares y el respeto a la pureza de la esencia del estilo original:

> "Solo conozco de la colección dos páginas sueltas, dos series de Cantares gallegos y, con la reserva a que me obliga mi falta de autoridad en esta materia diré que me parecen lisonjera promesa, bella parte de un magnífico conjunto. La exquisita sensibilidad del autor le ayudó a entender y expresar el contenido de la música de nuestras tierras, semi-guerrera, religiosa al modo vago y panteístico de los celtas, y sobre todo –lo han reconocido cuantos la oyeron- melancólica, velada como nuestro cielo, quejosa como nuestros pinares y como el oleaje de nuestro mar de Cantabria. Con sumo tacto acertó Adalid a conservar a los cantares gallegos su idílica sencillez, su campestre frescura, sin robarles el color y el sabor regionales, sin profanarlos con adornos que así sientan al arte del pueblo, cual flores de trapo sobre un arbusto lozano y natural. Supo el compositor huir de tamaño escollo, lo mismo en los cantares que tomó del repertorio popular, que en los que compuso originales imitando el corte de aquellos. Respetó lo interno de la melodía, matizándola poco, y contentándose con

[997] Touriñán Morandeira, «Hacia el desarrollo de la cultura socio-identitaria a través de la música. El caso de Galicia en la figura de Marcial del Adalid»; Touriñán Morandeira, «Marcial del Adalid: hacia la música con identidad nacional».

Para una mayor información comparativa de los temas populares empleados por Adalid en relación con otros temas populares análogos empleados por otros autores coetáneos (especialmente en relación con Isidoro Hernández, Inzenga, Murguía, Valladares y en el *Cancionero Musical de Galicia*), remitimos a: Groba González, *Casto Sampedro e a música do cantingueiro galego de tradición oral*, 2012.

[998] Rodríguez Mourelo, «Marcial del Adalid. Apuntes críticos y biográficos», 3.

[999] Javier López Quintáns, «La música como arte en Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n.º 3 (2005): 115-32.

> prestarle la suavidad y delicadeza que adquirieron, por ejemplo, las baladas populares alemanas en labios de Unland o Bürger…"[1000].

La buena aceptación de los cantares perduraría durante años, casi como una moda, interpretándose de forma independiente los más famosos en conciertos, eventos especiales, festividades y fiestas populares. Véase, por ejemplo, el homenaje a Concepción Arenal de septiembre de 1897 en el que se interpretaron melodías de Adalid a cargo de Carmen Munáiz; también la velada celebrada en casa de Manuel Lugrís Freire para leer el manuscrito de Esclavitud, en la que su esposa y la de Saunier interpretaron melodías de Montes y Adalid; o diversos conciertos de "El Eco", "Blanco y Negro", "Airiños da miña terra" o "Cántigas da Terra", entre otros, en los que se interpretaron en numerosas ocasiones cantares de Adalid[1001].

A pesar de estas críticas positivas que hemos resaltado, no todo fueron elogios para *Cantares viejos y nuevos de Galicia.* Esta obra se compuso y sobre todo se comercializó cuando ya estaba en marcha el regeneracionismo español. En este marco, la finalidad del folklore recopilado comenzaba a asociarse (al menos en voluntad) cada vez más directamente con cancioneros que catalogasen y estudiasen el material tradicional con enfoque positivista; y en el caso de folklore musical, el cancionero llevaría implícita la connotación de transcripciones prácticamente literal de los temas. Frente a este concepto de recopilaciones de melodías populares que tendían hacia el concepto de "cancionero", las colecciones de melodías populares armonizadas y comercializadas como álbumes de salón generaron controversia, pues rompían con este principio base, alterándose lo primordial: el elemento primigenio tomado de la tradición sobre el que fundamental la identidad nacional. Adalid transforma -"culturiza" como escribiría unos años después Inzenga- la tradición y la identidad rural y la lleva a los salones burgueses y esto es en sí misma acción de actualidad en la época y novedosa en Galicia. Sin embargo, precisamente por transformar el material original, los cantares de Adalid recibieron

[1000] Pardo Bazán, «Un compositor español (Marcial del Adalid)», 4.

[1001] «El pistón del bombardino y la gresca de Filgueira ó Harmonías musicales», *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*, 7 de septiembre de 1897, 2; Plinius, «Desde Vigo. Velada en honor de Doña Concepción Arenal», *El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas*, 20 de octubre de 1897, 4; «Un drama de Lugrís Freire», *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*, 20 de febrero de 1906, sec. Notas Bibliográficas, 1; «[El orfeón "El Eco" y la rondalla "Blanco y Negro" dispónense a concurrir a la corte con motivo de las fiestas con que ha de solemnizarse la boda de el Rey]», *La Voz de Galicia*, 20 de abril de 1906, sec. De Sol a Sol, s. p.; «[Aviso de concierto de el orfeón "El Eco" y la rondalla "Blanco y Negro" en el Teatro Principal de La Coruña el 24 de mayo de 1906]», *La Voz de Galicia*, 6 de mayo de 1906, sec. De Sol a Sol, s. p.; Jorge Bruhmel, «Una excursión artística», *La Voz de Galicia*, 8 de junio de 1907, s. p.; «El viaje del Rey», *La Voz de Galicia*, 17 de julio de 1909, s. p.; «Acontecimiento artístico. El festival de mañana», *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*, 11 de septiembre de 1909, 2; «Fiestas de San Froilán. Avance de Programa», *El Norte de Galicia. Diario político y de información*, 8 de septiembre de 1915, 3; «Exposición de Arte gallego. Un concierto», *La Voz de Galicia*, 30 de septiembre de 1917, s. p.; «Cántigas da Terra. Un festival en el Rosalía de Castro», *La Voz de Galicia*, 7 de diciembre de 1921, sec. En La Coruña, s. p.; «El concierto de "Cántigas da Terra"», *La Voz de Galicia*, 1 de enero de 1927, s. p.; «Cántigas da Terra. Jornadas de triunfo», *La Voz de Galicia*, 11 de enero de 1927, s. p.; «[Bágoas e Sonos de Marcial del Adalid en concierto]», 4; «Hijo de Taragoña en la R. A.», 5; «La Coruña ante Europa entera. La Unión-Radio nos brinda una gran fiesta en el Teatro Rosalía», *La Voz de Galicia*, 11 de junio de 1930, s. p.

El fenómeno coral y orfeonístico en Galicia excede los límites del presente trabajo, pero en relación con las noticias de prensa anteriormente citadas, es necesario resaltar que estas interpretaciones corales están ligadas a este contexto concreto, entendiendo dicho fenómeno como respuesta social a las transformaciones urbanas del momento y a la casuística identitaria autonómica concreta. Labajo Valdés, «O coralismo: unha dinámica social de plural significado»; Costa Vázquez-Mariño, «Etnicidade, nacionalismo e internacionalismo no coralismo galego da segunda metade do século XIX»; Luis Costa Vázquez-Mariño, «Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 6 (1998): 49-64; Mosquera Lavado, *La música popular en La Coruña, 1850-1936*, 76-93.

críticas de intelectuales del momento, tales como Pedrell y Arana, donde la variación y muy especialmente la tonalización de los temas populares fue duramente cuestionada, e incluso, criticada por desvirtuar la sonoridad local original[1002].

En 1895, precisamente con motivo de la elaboración del *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos, antiguos y modernos* de Felipe Pedrell, Ramón de Arana remite al anterior materiales sobre los principales compositores gallegos y, entre ellos, obras y materiales sobre Marcial del Adalid, como por ejemplo, las biografías que sobre él escriben José Rodríguez Mourelo y Emilia Pardo Bazán[1003]; en gran medida, estos materiales los habría solicitado previamente Arana a Casto Sampedro y Folgar (1848-1937) para ayudar a su amigo en su propósito folklorista[1004].

Entre carta y carta, Arana manifiesta a Pedrell en reiteradas ocasiones su desagrado con las armonizaciones y el tratamiento de lo popular que Marcial del Adalid hace en sus cantares:

> "…Escribí a varios amigos y profesores con el fin de reunir documentos para la colección de cantos gallegos. No sé si conocerá V. la de Adalid, que, en mi humildísimo criterio, tiene el defecto de estar harmonizada de una manera impropia de la tonalidad de nuestros cantos. Mi propósito es remitirle a V. todo lo que pueda

[1002] Garbayo Montabes, «Ramón de Arana, "Pizzicato" (1858-1936), y el regeneracionismo musical en Galicia», 185 y 213; Garbayo Montabes, 119-64; Malde, «El averiguador popular: Ramón de Arana y su cancionero cantos, bailes y tonadas de Galicia (1910)», 263-64; Montserrat Capelán Fernández, «Eduardo y Ramón de Arana: redes y movimiento musical en Galicia (1875-1909)», en *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1951)*, ed. Javier Garbayo Montabes y Montserrat Capelán Fernández (Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra - Museo de Pontevedra, 2018), 93-118.

[1003] Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, 20 de marzo de 1895 [BC, Fondo F. Pedrell, M.964.D] y Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, 6 de mayo de 1895 [BC, Fondo F. Pedrell, M.964.D]. Groba González, «As cartas de Ramón de Arana a Felipe Pedrell (1894-1922) (Apéndice documentario: 4. Inventario y Selección de Cartas)», 8 y 11; Malde, «El averiguador popular: Ramón de Arana y su cancionero cantos, bailes y tonadas de Galicia (1910)», 275-76.

[1004] Existe un conjunto de sesenta y tres cartas cruzadas entre Ramón de Arana y Casto Sampedro entre el 15 de marzo de 1895 y el 27 de diciembre de 1935, estudiadas por Xavier Groba González (cartas nos. 8 a 70). En algunas de ellas, especialmente en los años 1895 y 1896, Arana remite a Casto Sampedro sus impresiones sobre las colecciones de melodías gallegas compuestas por Inzenga y Adalid -las mismas que transmite a Pedrell paralelamente-, así como le plantea cuestiones sobre el folklore gallego (principalmente cartas nos. 8 a 34). Xavier Groba González, *Casto Sampedro e a música do cantingueiro galego de tradición oral*, vol. Vol. II (Redondela: Concello de Redondela, 2012), 23-67. Para un estudio pormenorizado y analítico de esta correspondencia, así como más interesante y relevante aún, de los materiales populares cruzados entre ambos, remitimos al estudio de: Groba González, *Casto Sampedro e a música do cantingueiro galego de tradición oral*, 2012, Vol. I:129-94.

A fecha de 15 de marzo de 1895 (carta n.º 8), Arana se dirige a Casto Sampedro solicitando su colaboración para, a su vez, ayudar a Pedrell en su cometido de un cancionero: "El eminente musicógrafo Pedrell -con cuya amistad me honro- es el único e indiscutible sucesor del venerable Eslava y del nunca bien llorado Barbieri. Tan entusiasta e inteligente maestro -nombrado en estos últimos tiempos profesor de la Escuela Nacional de Música y académico de número de la de Bellas Artes de San Fernando- ha emprendido una tarea tan patriótica como digan del más sincero aplauso: la rehabilitación de nuestro gloriosísimo pasado musical (…). Pedrell, en su fecunda tarea, aun son mayores, si caben, sus entusiasmos por la música popular. Desde su juventud reúne y colecciona todo lo que puede, y puede mucho, referente al folk-lore musical y tiene en cartera una obra de reconstrucción de la música popular española; pero su labor es deficiente en lo que se refiere a cantos y bailes gallegos: sus apuntes escasean en tan importante y nueva materia. Me ha pedido, con todo encarecimiento, le recoja y remita todo, sin dejar nada. Sabe, por lo poco que conoce, lo mucho e inexplorado que está el terreno, y yo desconfiaba de conseguir algo bueno que poder ofrecer, cuando su carta de V. viene a resolver, por completo, todos mis pesares y todos mis temores (…)" [Museo de Pontevedra (CS: 66/7/2)]. Groba González, *Casto Sampedro e a música do cantingueiro galego de tradición oral*, 2012, Vol. II:24.

En 22 de mayo de ese mismo año (carta n.º 14), Arana pregunta a Sampedro si éste dispone de la colección de melodías gallegas de Adalid [Museo de Pontevedra (CS: 66/7/10)]. Groba González, Vol. II:29.

> reunir y en la forma que llegue a mi poder, sin alteraciones à fin de que V. pueda formarse idea precisa de lo que hay, y pueda también modificar o corregir los defectos de ritmo o tonalidad…"[1005].

En otra de las cartas enviadas en este periodo, Arana remite a Pedrell unos "apuntes íntimos" sobre las tres primeras series de los cantares, publicados recientemente bajo en la editorial de Pablo Martín:

> "Apuntes íntimos para V., nada más. [Nota en la margen superior derecha].
> A mi María. Cantares viejos y nuevos de Galicia. Colección de Melodías para Canto y Piano por Marcial del Adalid. Pablo Martín. Editor – Madrid.
>
> Se ha publicado tres series, y cada una de ellas contiene las melodías siguientes:
> 1ª Serie.
> n.º 1 – Soedades. (Aceptable)
> n.º 2 – A Compaña (popular) (La melodía es preciosa. / No me gusta como la trató).
> n.º 3 – Magoas do corazón. (Vale poco)
> n.º 4 – Queixas (popular) – (Este número figura en la Colección de Inzenga, n.º XIV, Alalá) pág. 27, y está mejor tratado que por Adalid.
> n.º 5 – Canto do berce (Canto de cuna). No es popular.
> n.º 6 – Alala (popular). (No me gusta tampoco, violentó el carácter con la harmonización coral. La coda ó 2/4 que intercaló antes de repetir el canto no la conozco como canto popular).
>
> Serie 2ª
> n.º 1 – Miña terra, miña terra. (Es un tiempo de marcha que solo tiene de gallego la letra).
> n.º 2 – Canto ó galo è ven o día (popular). Salvo el ritornello o preludio. Está bien aunque el pueblo no lo canta, con los dúos de 3as y 6as que le escribió Adalid.
> n.º 3 – Frouseira, triste Frouseira. Forma derivada de la muiñeira (en menor).
> n.º 4 – Séntate nesta pedriña (popular) Melodía preciosa, típica; pero mal harmonizada y modulada malísimamente en la sentida cadencia.
> n.º 5 – A noite de San Xoan. – Tampoco me convence.
> n.º 6 – Non te quero por bonita (popular). Ritornello feo y sin carácter. La melodía, popular, pertenece à una derivación de la muiñeira.
>
> Serie 3ª.
> n.º 51 – A mala fada (Balada). No es popular, por lo menos yo no la conozco como tal.
> n.º 52 – Canteiros e Carpinteiros. (Canción popular) Lo será, pero no lo parece.
> n.º 5 – Bagoas é sonos (Melodías). No es popular, pero si de lo mejorcito de la colección. La remito en papel aparte.
> n.º 61 – Axeitam'a polainiña (Canción popular). Se conoce como canto de cuna, aunque en el Rivero la cantan en faenas agrícolas (vendimias). Es de lo mejorcito, la melodía, pero Adalid, la estropeó en la cadencia, por dificultades de harmonización, y el dúo es infernal y antipopular y antitonal.
> n.º 15 – Foi pol'o mes de Nadal (melodía). No tiene nada de gallega.

[1005] Carta de Ramón Arana a Felipe Pedrell, 20 de enero de 1895 [BC, Fondo F. Pedrell, M.964.D]. Groba González, «As cartas de Ramón de Arana a Felipe Pedrell (1894-1922) (Apéndice documentario: 4. Inventario y Selección de Cartas)», 3; Groba González, *Casto Sampedro e a música do cantingueiro galego de tradición oral*, 2012, Vol. II:137.

> n.º 58 ¡Adios, meu neniño! ¡Adios! (Antigua cantiga popular) La trae Inzenga n.º X, pag. 23) la entendió mejor que Adalid, salvo la cadencia que es infumable y tiene tanto de popular, como yo de turco"[1006].

Estas mismas impresiones sobre las colecciones de Inzenga y Adalid las compartiría Arana mediante correspondencia con Casto Sampedro. Véase, por ejemplo, como a fecha de 11 de junio de 1895 afirma lo siguiente:

> "El día que en Galicia los músicos apropien esas formas, se modificarán y desaparecerán o para fundirse en moldes modernos, perdiendo lo que aún hoy se puede apreciarse. Adalid (vea V. lo que dice Pedrell en su Diccionario biográfico que yo apunté al ilustre musicólogo) no acertó a identificarse con el ambiente popular. Músico instruido, entusiasta por el arte y por Galicia, modificó, violentó nuestros cantos, modernizándolos. El mismo Inzenga adolece de este defecto, en la harmonización. V. mismo puede comprobar mis afirmaciones con ambas colecciones a la vista. Por eso yo dudo mucho que la cadencia del Alalá de Adalid sea popular…"[1007].

Incluso en dos cartas remitidas del 3 y 6 de junio de 1895, Arana incurre en juicios y valoraciones comparativas en las que considera que Adalid supo captar con sus armonizaciones peor la esencia de lo gallego que Juan Montes -juicio compartido con Luís Villalba Muñoz[1008]-:

> "Escribo à escape y con el fin de remitirle el adjunto retrato de D. Juan Montes y una de las obras, la otra (una balada gallega) irá dentro de unos días. Después mi biografía, es decir, la del maestro. Deseo y suplico que haga V. el juicio de las dos obritas cuando las publique en la Ilustración, y sospecho han de ser de su agrado. Conoce el género popular mucho mejor que Adalid"[1009].
> "Mi querido amigo: Remito à V. la canción gallega de Montes, de que hablé a V. en mi carta anterior. Observará V. que en ella hay giros del n.º 4, serie 2ª, de Adalid "Séntate n'esta pedriña", tratados de manera muy distinta que por el maestro coruñés. ¿Qué opina V. de la diferencia? ¿Qué efecto le produce la vaguedad tonal de la cadencia de la primera frase, al no hacer sensible la 7ª, cosa frecuente en muchos cantos de Galicia?"[1010].

Y pocos meses después, a 10 de noviembre de 1895, Arana expresa a Pedrell su opinión acerca de la escasa valoración que dieron los compositores del momento que trabajaban con melodías populares a los alalás, haciendo mención expresa a las colecciones de Adalid e Inzenga, como las más destacables de repertorio popular gallego:

> "V., como todos los españoles, habrá oído hablar de la muiñeira y alborada gallegas; pero V. con su clarísima intuición y envidiables conocimientos sospechó la

[1006] Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, sin fecha [BC, Fondo F. Pedrell, M.964.D]. Garbayo Montabes, «Ramon de Arana, "Pizzicato": Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical», 214-15; Groba González, «As cartas de Ramón de Arana a Felipe Pedrell (1894-1922) (Apéndice documentario: 4. Inventario y Selección de Cartas)», 6.

[1007] Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro, 11 de junio de 1895 (carta n.º 16) [Museo de Pontevedra (CS: 66/7/10)]. Groba González, *Casto Sampedro e a música do cantingueiro galego de tradición oral*, 2012, Vol. II:31.

[1008] Luis Villalba Muñoz, *Últimos músicos españoles del siglo XIX* (Madrid: Ildefonso Alier, 1914), s. p.

[1009] Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, 3 de junio de 1895 [BC, Fondo F. Pedrell, M.964.D]. Groba González, «As cartas de Ramón de Arana a Felipe Pedrell (1894-1922) (Apéndice documentario: 4. Inventario y Selección de Cartas)», 13.

[1010] Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, 6 de junio de 1895 [BC, Fondo F. Pedrell, M.964.D]. Groba González, 14-15.

> existencia de algo más genial y característico, algo que refleja de manera fidelísima nuestro nostálgico carácter, esa morriña que nos ataca y nos mata, ausentes de nuestro calumniado país. Y es verdad, los alalás contienen toda la poesía, toda la idílica sencillez de costumbres, hoy desgraciadamente maleadas, y llevan en sus vagas y melancólicas cadencias la soñadora poesía del espíritu de una raza, fuerte, viril, enamorada del terruño, de los verdes pinares, de sus tristes nieblas. Los colectores de cantos gallegos, que no pasan de media docena de personas, incluso Adalid e Inzenga, no dieron a los alalás toda la importancia que realmente tienen; yo no sé si las dificultades de harmonización y la estructura de la frase les medraron de la empresa; pero lo cierto es que los alalás, no aparecen, en el número y con la importancia que tienen, en las colecciones; ni los compositores de casa se dedicaron a divulgarlos"[1011].

De hecho, la exaltación del tratamiento del elemento popular por parte de Montes frente a los propuestos por Adalid e Inzenga, será públicamente manifestado por Arana en prensa en reiteradas ocasiones, quedando claro que para él Montes fue el compositor que mejor supo transmitir el sonido de lo gallego:

> "El doctísimo historiador, señor Murguía, fue el primero, según tenemos entendido, que dio a conocer en su obra más estimada varios e interesantes apuntes musicales; y, más tarde, Adalid e Inzenga, con propósitos distintos, publicaron otros cantares gallegos, armonizados, a veces, con mejor voluntad que acierto, pero sin ahondar estos compositores en lo histórico, tradicional o artístico de las inspiraciones del pueblo, tarea no tan expedita como pudiera creerse, puesto que implica conocimiento de todas o la mayor parte de las formas líricas de persistente uso, y estudio no menos detenido de las antiguas tonalidades, de clara afinidad con las de nuestros alalás, cantares de gesta, d'o pandeiro, d'os cegos, nanas, aguinaldos, etc., e influidos evidentemente por las modalidades turaniana o semítica, y no exentos de significativas aproximaciones a las gammas orientales que radican en el canto popular del mediodía de España"[1012].

Sin embargo, a pesar de estos juicios críticos, Arana tendría palabras de elogio para la nota necrológica de Marcial del Adalid:

> "Los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, verdaderas joyas artísticas, demuestran las poco comunes facultades de Adalid como pianista, armonista y compositor. En la melodía, siempre correcta e inspirada, hay algo de esa dulce aspiración a lo infinito que se observa en nuestros cantos populares; música misteriosa y soñadora, de una tonalidad vaga e indecisa"[1013].

En 1897 se publica el primer tomo del *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles…* de Pedrell y en él se apreciará claramente la colaboración

[1011] Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, 10 de noviembre de 1895 [BC, Fondo F. Pedrell, M.964.D]. Garbayo Montabes, «Ramon de Arana, "Pizzicato": Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical», 201-2 y 214; Groba González, «As cartas de Ramón de Arana a Felipe Pedrell (1894-1922) (Apéndice documentario: 4. Inventario y Selección de Cartas)», 19.

[1012] Arana Pérez, «El maestro Montes y la música popular gallega», 26 de diciembre de 1901, 1; Ramón de Arana Pérez, «El maestro Montes y la música popular gallega», *Almanaque Gallego para el año 1902*, 1902, 58. La comparación entre Montes y Adalid será manifestada públicamente en otras ocasiones, como por ejemplo, en los artículos: Ramón de Arana Pérez, «El maestro Montes», *La Voz de Galicia*, 26 de junio de 1899, 1; «Juan Montes», *La Correspondencia Gallega. Diario de Pontevedra*, 10 de julio de 1899, 1.

[1013] Arana Pérez, «Necrología. Marcial de Torres Adalid [Marcial del Adalid]», 2. A pesar de que el título de esta nota necrológica indique el nombre de Marcial de Torres Adalid, se refiere al primo de éste, Marcial del Adalid y Gurrea.

Ramón de Arana. Gracias a los envíos de documentación realizados por éste, Pedrell publica el estudio biográfico decimonónico más completo sobre Marcial del Adalid. Al respecto de las tres primeras series de *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, Pedrell manifiesta su opinión que, como se puede observar, no dista especialmente de los comentarios remitidos en 1895 por Arana:

> "Primera Serie- 1) *Soedades*, 2) *A Compaña* (popular) 3) *Mágoas do corazón*, 4) *Queixas* (popular), 5) *Canto do berce*, 6) *A la la* (popular).
> Adalid sentía el canto popular y en algunos casos sabía asimilárselo con verdadera intuición, dada la época en que produjo esta serie de composiciones, no todas felices, a decir verdad. *Soedades*, *Mágoas do corazón* y alguna más de esta serie, no todas populares, ofrecen bastante interés a pesar de la armonización un si no es penosa [que en sí no es penosa]. Es preciosa la melodía de *A Compaña*, aunque no se recomienda la manera como la trató. Las *Queixas* figura con n.º XIV (A-la-la) en la colección de Inzenga (p. 27) en cuya colección está mejor tratado el medio ambiente armónico. La titulada *Canto do berce tengo* para mi que no es popular. Violento en carácter del A-la-la con la armonización coral y la coda o 2/4 que intercaló antes de repetir el canto no se conoce como canto popular.
> Segunda Serie. 1) Miña terra, niña terra, 2) Canta o galo, ven o día, 3) Frouseira, triste frouseira, 4) Sentate n'esta pedriña, 5) A noite de San Joan, 6) Non te quero por bonita.
> *Miña terra* tiene sabor popular, algo destruido por la modulación, impropia del género. Es flojilla lo titulado *A noite de San Joan*, lo mismo que *Non te quero por bonita*, presentando ésta, lo mismo que *Frouseira, triste frouseira*, formas típicas derivadas de la muiñeira, la última, derivación en la tonalidad menor. El público no canta, probablemente, la titulada *Canta o galo* con los dúos en 3as. y 6as. que le aplicó Adalid. La melodía *Sentate n'esta pedriña* es preciosa y típica. Lástima grande que la modulación le quite a la sentida cadencia gran parte del carácter.
> Tercera Seire. 1) A mala fada, 2) Canteiros e carpinteiros, 3) Bágoas e sonos, 4) Axeitam'a polainiña, 5) Foi pol'o mes de Nadal, 6) ¡Adios meu meniño! ¡Adios! (antigua cantiga popular).
> Dudo que la primera y la segunda sean populares. Popular o no popular, la tercera es de lo mejor de la colección. Se conoce la cuarta como canción de cuna, aunque en el Rivero se ejecuta durante las faenas agrícolas de la vendimia. Pero ¿se canta realmente a dúo? No es de creer. La quinta no tiene nada de gallego. La sexta la trae Inzenga (n.º X, pág. 23) y la entendió mejor que Adalid.
> En las melodías de esta última serie no hay números de orden, sino los que se refieren a una colección completa de la cual se han entresacado las de esta serie, lo mismo que las de las restantes, sin duda de la colección de obras inéditas revisadas y autorizadas por Adalid para su publicación, que como se ha dicho son unas 70 melodías para canto y piano. La numeración de las de esta serie corresponde a las cifras 51, 52, 5, 61, 15 y 58)"[1014].

Pedrell reprocha a Adalid en su juicio la manipulación del material popular que realiza, donde lejos de mantener las melodías tradicionales en su forma original, son modificadas, haciéndose verdaderamente difícil separar dónde acaba lo tradicional y dónde da comienzo la invención del autor[1015]; prima aquí la visión folklorista de Pedrell. Su valoración de los cantares

[1014] Pedrell Sabaté, «Adalid y Gurrea (Marcial del)», 14-15.

[1015] Margarita Soto Viso, «Comentario a la opinión de Pedrell sobre los Cantares viejos y nuevos de Galicia, de Marcial de Adalid», *Recerca Musicològica*, n.º XI-XII (1992 de 1991): 493-98; Touriñán Morandeira, «Hacia el desarrollo de la cultura socio-identitaria a través de la música. El caso de Galicia en la figura de Marcial del Adalid»; Touriñán Morandeira, «Marcial del Adalid: hacia la música con identidad nacional»; Touriñán

de Adalid se matizará -o incluso se podría decir que se suaviza- como resultado de la evolución de su pensamiento nacionalista en su *Cancionero Musical Popular Español* (1918-1922), en el que reconoce y aprecia el uso de temas populares gallegos por parte de Adalid, pero sometidos a armonizaciones originales y atípicas que atribuye a la formación musical europeísta del maestro gallego y que no pretenden ser presentados literalmente del rural:

> "126 y 127) *Dos cantos de las faenas agrícolas*; ambas procedentes de Lugo. Me comunicó la primera el buen amigo D. Ramón de Arana, y también la segunda que según me dijo, había recogido, asimismo, el malogrado compositor Juan Montes. La segunda, especialmente, era muy conocida en toda la región gallega. Se ejecuta, al parecer, como canto de cuna (¿) por más que parezca raro, y también como tonada de alguna faena, que no se menciona. Existe una variante de esta última canción, que el malogrado compositor D. Marcial del Adalid incluye en la tercera serie de su colección de Cantares viejos y nuevos de Galicia, y le dedica "A mi Maria", cantares, inspirados, dicho sea de paso, en los del pueblo y su recuerdo. La escribió a dos partes vocales a coro. Omito la transcripción, porque ya se adivina cómo sintió la melodía, modulando del tono menor primitivo a otro tono menor, constituyéndolo sobre su dominante, constituida en tónica del tono a que se modula. Esto que es característico de la canción rusa, como el ejemplo de Adalid, o también otro género de modulación, propio asimismo de los rusos, que consiste en pasar de la tónica de un modo mayor al menor constituido sobre la tercera o mediante de aquel tono primitivo, no es propio de la canción del pueblo, que jamás es modulante. Oyó, sin duda, Adalid en sus viajes a Londres y a Paris estas novedades de modulación que lo eran en su época (1826, La Coruña), y su alma de artista se las asimiló prontamente, y ningún cargo folklorístico se le puede hacer por esto, porque ni el folklore había nacido en aquella época, ni era muy común en España la modulación empleada en la canción *Axeitam'a polainiña*, aprendida quizá en Londres, en la clase de Moscheles que frecuentó con aprovechamiento"[1016].

Los juicios de Pedrell sobre los *Cantares viejos y nuevos de Galicia* no pueden ser apartados de su nacionalismo regeneracionista y de su más célebre texto *Por nuestra música*, que es un alegato nacionalista en el que rechaza el sustrato sonoro nacional desarrollado en la zarzuela y en la música de salón[1017]. A esta preocupación malamente contribuían las colecciones

Morandeira, «Cantares gallegos de salón. La influencia de folklore gallego en la obra musical de Marcial del Adalid», 331-49.

[1016] Sección sexta, Canciones: callejeras y de oficios, de faenas campestres y de faenas agrícolas complementarias. Felipe Pedrell Sabaté, *Cancionero musical popular español*, vol. Vol. 4 (Valls: Eduardo Castells, 1918), 89-90.

[1017] El interés de Pedrell por la canción culta con acompañamiento se aprecia en su propio catálogo de obras, donde sus primeras colecciones de melodías, de 1871, fueron tituladas por él mismo como *lieder*. La canción popular española, a través de un lenguaje y un vehículo de expresión cultos, sobrevivieron en los salones románticos y, paralelamente, la música folklórica fue uno de los condicionantes que acompañó a la canción culta desde su nacimiento como género independiente. Pedrell sintió una honda preocupación por el redescubrimiento de la música popular nacional y vio la necesidad de que en España se desarrollase la canción culta acompañada, con esencia del repertorio popular tradicional, al estilo de los *lieder* alemanes. En definitiva, el dilema propuesto por Pedrell se centraba en la conciliación del romanticismo y del nacionalismo regeneracionista y en este contexto, la canción culta acompañada debía beber de lo popular, mantener lo romántico y tomar como modelo el equivalente francés o alemán, o incluso italiano, donde el género no caía en lo populista. Pero, en cualquier caso, el estudio del folklore no se sistematiza con espíritu científico prácticamente hasta la llegada de Pedrell, por lo que no es posible que las colecciones de armonizaciones de temas populares predecesoras respondieran a este espíritu científico y la línea divisoria entre la canción popular la canción culta acompañada nacional no estaba nada clara e incluso era necesario diluirla para que el repertorio penetrase en los salones. Alonso González, «I. ESPAÑA: SIGLO XIX. 1. El nacionalismo romántico; 2. El nacionalismo isabelino; 3. El nacionalismo burgués y regeneracionista», 930; Carreras López, «La invención de la música española», 183-84; Celsa Alonso González,

de melodías populares armonizadas con carácter comercializante y populista. Frente a éstas, surgieron algunas otras colecciones de armonizaciones de mejor gusto e incluso las había que respondían a un espíritu más fiel al cometido del rescate del folklore regional. Son de este tiempo las colecciones de *Ecos de España* y *Cantos y bailes populares de España* de Inzenga, *Cantos Españoles* de Eduardo Ocón, *Flores de España* y *El cancionero popular* de Isidoro Hernández, *La música del pueblo* de Núñez Robres y *Cantares viejos y nuevos de Galicia* de Marcial del Adalid. Todas de interés folklórico y algunas más enfocadas que otras a la recuperación fiel y original de lo popular.

Por su parte, Casto Sampedro y Folgar también sería un gran conocedor de los cantares gallegos de Adalid, los cuales estudió con detenimiento y cotejó con temas populares análogos empleados por otros compositores gallegos y que tendrían su reflejo en el póstumo *Cancionero Musical de Galicia*, publicado en 1942 por José Filgueira Valverde, Director en aquel momento del Museo de Pontevedra[1018]. De los doce cantares viejos de Adalid, tan solo cuatro no aparecen en su cancionero: *Na fiada, A xolda, A ruada* y *¡Adiós meu meniño, adios!*. El cantar *Na fiada*, con primer verso "Cantade nenas, cantade", aparece en el cancionero de Castro Sampedro, pero no por transcripción de la obra de Adalid, sino por las obras de melodías populares de Valladares, Murguía e Inzenga. Del mismo modo, el cantar *¡Adios meu meniño, adios!*, figura por transcripción de la melodía de Inzenga. Los demás temas populares que Adalid emplea en los ocho cantares viejos restantes sí figuran en el cancionero de Casto Sampedro y presentarían similitudes, además, con transcripciones de los mismos temas por Tafall, Ramón de Arana, Juan Montes, Isidoro Hernández, Marcial Valladares o el mismo Sampedro[1019].

Repetimos que, precisamente debido a la fusión de estilos y técnicas, a la variación y tonalización del material popular que realiza Adalid, sus cantares gallegos no deben ser considerados cancionero en el sentido estricto de la palabra, como lo entenderíamos hoy. El uso que Adalid hace de los temas tradicionales no es de transcripción literal, con fines de recuperación y conservación en su sentido más estático y museístico -como los folkloristas científicos desearían-. El autor adapta conscientemente los elementos folklóricos gallegos de origen autóctono con una clara intención estética de música académica con sello personal. Por tanto, desde postulados de antropología cultural y etnomusicología, podemos considerar los cantares de Adalid como un ejemplo de los primeros folklorismos artísticos en el siglo XIX.

«Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto», *Recerca musicològica*, n.º 11 (1991): 305-28.

[1018] Villanueva Abelairas, «Said Armesto y Casto Sampedro: el cancionero premiado de la academia (1910) y sus repercusiones», 148-82; Xavier Groba González, «O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937). O canto galego de tradición oral» (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011); Casto Sampedro y Folgar, *Cancionero musical de Galicia*, ed. Luis Costa Vázquez-Mariño y Carlos Villanueva Abelairas (Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007).

[1019] Estos ocho temas populares empleados por Adalid presentes en el cancionero de Casto Sampedro están avalados como tal, según las investigaciones de Xabier Groba, con cuarenta y seis documentos y muestran coincidencias, como se ha dicho, con transcripciones de los mismo por Tafall, Ramón de Arana, Juan Montes, Isidoro Hernández, Marcial Valladares o el mismo Sampedro. Para más información sobre las coincidencias entre los cantares viejos de Adalid y los temas populares análogos presentes en el Cancionero de Casto Sampedro, remitimos a: Groba González, *Casto Sampedro e a música do cantingueiro galego de tradición oral*, 2012, Vol. I:86-92.

3.2.3. *Pedro Madruga* e *Ynes è Bianca* de Marcial del Adalid: zarzuela y ópera gallegas respectivamente. Albores de un género escénico

En este contexto decimonónico español de búsqueda de la identidad nacional, se conforma paulatinamente en Galicia, desde el 'Rexurdimento', un escenario intelectual paralelo a nivel local en el ámbito musical. Igual que los compositores principalmente desde la capital se plantearon qué era ópera española, surge también la cuestión de qué se entiende por ópera gallega y cuáles son sus características determinantes.

Más allá de los conceptos de "zarzuela/ópera en Galicia" y "zarzuela/ópera compuestas por gallegos" -que son conceptos condicionados y limitados territorialmente y excluyentes circunscribiéndose respectivamente a la comunidad autónoma gallega y a los artistas nacidos en ella-, los conceptos de "zarzuela/ópera gallegas" han suscitado a lo largo de la Historia cierto debate en torno a su delimitación y características definitorias. A nuestro entender, el marco territorial no es un criterio condicionante de lo gallego, puesto que gran parte del patrimonio musical gallego nació más allá de sus fronteras por compositores emigrados -como Gaos o Bal y Gay- y también, en contrapartida, dentro de sus fronteras por compositores oriundos de otros lugares que terminaron por ser gallegos de adopción -como fue por ejemplo Gregorio Baudot-.

Sin embargo, una vez superadas las fronteras territoriales, la cuestión no es baladí: ¿qué son zarzuela y ópera gallegas? ¿es zarzuela/ópera gallega una obra solo si está ambientada en Galicia? ¿puede ser zarzuela/ópera gallega si no está ambientada en Galicia, pero tiene temática gallega? ¿o además de la temática también debe sonar a Galicia? ¿y además de versar sobre Galicia y sonar a Galicia, debe también estar escrita en gallego? O dicho de otro modo ¿es zarzuela/ópera gallega una obra escénica en gallego con melodías tradicionales gallegas, temática gallega y ambientada en Galicia? ¿y podría serlo también una zarzuela/ópera de temática y ambientación gallega, con melodías gallegas, pero escrita en castellano u otro idioma -por ejemplo, italiano-? ¿e incluso podría serlo también una zarzuela/ópera de temática y ambientación gallega, escrita en gallego, pero sin melodías tradicionales? El debate para la delimitación conceptual de "zarzuela gallega" y "ópera gallega" depende, pues, de las características identitarias que consideremos imprescindibles para ser considerada como tal.

Uno de los elementos considerados condicionante fue la lengua del libreto. La cuestión era si zarzuela/ópera en gallego y zarzuela/ópera sobre Galicia en castellano constituían un mismo género con posibilidad de presentarse en dos idiomas o si, por el contrario, se trataba de dos géneros escénicos diferentes de características propias y diferenciadas. En cierto modo, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, hubo una ligera aceptación diferenciada de ambos conceptos como géneros distintos: las zarzuelas y óperas en gallego fueron durante los siglos XIX y XX abiertamente apoyadas por los movimientos galleguistas de la época y las zarzuelas u óperas sobre Galicia en castellano fueron, por su parte, ampliamente aceptadas en todo el territorio español (incluyendo Galicia) y, en ocasiones, lo gallego era tratado con un cierto carácter de tipismo, pintoresquismo y/o costumbrismo[1020].

Ciertamente esta dualidad generó controversia en la época y tuvo su reflejo en la literatura artística y en la prensa de la época. Frente a autores como Reveriano Soutullo, partidarios plenamente de un único lenguaje musical universal lejano a los regionalismos y que, sin embargo, fueron autores de obras gallegas, otros como Varela Silvari consideraban que solo era gallego aquello en gallego, con melodías populares gallegas y de temática gallega. E incluso

[1020] Javier Jurado Luque, «A lenda de Montelongo: A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do nacionalismo galego» (A Coruña, Universidade da Coruña, 2010), 217.

había quienes consideraban que era necesario ser gallego para sentir y comprender Galicia y entonces hacer sonar la música con sentimiento, identidad y sonoridad gallega, como defendió, por ejemplo, la pianista América Otero[1021]. Esta dualidad de concepto no resulta extraña, pues sucedió un debate artístico-estético paralelo en el campo de la literatura, donde se diferenciaba entre literatura gallega (en gallego) y literatura de temática gallega en castellano. Teniendo presente esta diferenciación, es posible dividir las zarzuelas y óperas gallegas en función del idioma de su libreto[1022].

[1021] Jurado Luque, 217; Alejo Amoedo Portela, «El piano en la obra de Reveriano Soutullo Otero (1880-1932)» (Valencia, Universitat Politècnica de València, 2019), 138-48.

[1022] A modo de síntesis, cabe señalar que, son zarzuelas gallegas escritas en gallego: *¡Non máis emigración!*, con música de Felisindo Rego, creada a partir de la obra narrativa homónima de Ramón Armada Teixeiro y estrenada el 10 de abril de 1886 en el Teatro Tacón de La Habana, con la intervención del orfeón "Ecos de Galicia"; *O zoqueiro de Vilaboa*, escrita y compuesta por Alfredo Fernández (conocido como Nan de Allariz) y estrenada en el Teatro Nacional del Centro Gallego de La Habana el 25 de julio de 1907 y en el Teatro Emilia Pardo Bazán en A Coruña el 8 de noviembre de 1908; *A virxe do cristal*, compuesta por José Baldomir, sobre libreto de Ramón Cabanillas, presentada en sociedad en 1922, pero sin llegar a estrenarse en escena[1022]; *Entre o deber e o querer* fue compuesta por Xesús González e Faustino del Río, sobre libro de Galo Salinas Rodríguez y estrenada el 25 de septiembre de 1923 en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña; *A lenda de Montelongo* fue compuesta por Bernardo del Río sobre libreto de Juan Buhigas y Manuel Rey Posse y estrenada en el Teatro Principal de Santiago de Compostela en diciembre de 1924; también las zarzuelas compuestas por Ángel Teijeiro con los títulos de *Carmela* (1924), *Amor na cume* (1925), *O retorno do soldado* (1928) y *O primeiro amor* (1930); *A probiña que está xorda* (1926) fue compuesta por Mauricio Farto Parra y con libreto de Antón Villar Ponte (a su vez sobre poema de *Follas Novas* de Rosalía de Castro); *Miñatos de vran*, con libreto de Enrique Zas y Ramón Otero Pedrayo, y *Proba d'amor,* con libreto de Francisco Álvarez de Nóvoa, fueron compuestas por José Fernández Vide y estrenadas en 1928 en el Teatro Nacional de La Habana; y se completaría la lista con tantos otros títulos hasta bien entrado el siglo XX, como *La hoguera* (1929), *A festa da malla* (1935), *Non chores, Sabeliña* (1943), etc.

Como zarzuelas gallegas con libreto en castellano cabe mencionar: *La vuelta de Farruco* con (1898), con libreto de Caruncho Crosa y Manuel Uturrigaray y música de Francisco Hermida (con libreto bilingüe en función del estrato social de los personajes); *Flor de cardo*, con libreto de Antonio Suárez de Puga y de la Vega y música de Ricardo Courtier y estrenada en el Teatro Eslava de Madrid el 25 de mayo de 1904; *Carmeliña*, compuesta por Julio Cristóbal, con libreto de Lorenzo García Huerta y Tomás Longueira Díaz y estrenada en el Teatro Price de Madrid, el 1 de febrero de 1906; Santos e Meigas, con libreto original de Manuel Linares Rivas y música de Vicente Lleó Balbastre y José Baldomir, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 11 de febrero de 1908 (también de libreto bilingüe); *Rosiña*, musicada por Julio Cristóbal, sobre libreto de Gerardo Farfán y José Pérez López y estrenada en el Teatro Novedades de Madrid, el 6 de marzo de 1909; *La flor del agua*, con música de Conrado del Campo y libreto de Víctor Said Armesto, escrita en 1909 y estrenada en 1914; *La virgen de la roca*, de Ángel Rodulfo González con libreto de José María Rodríguez Barreiro, estrenada en el Teatro Zorilla de Baiona el 18 de septiembre de 1910 y en el Teatro Real de Madrid el 9 de febrero de 1911; mención especial merece la zarzuela *Maruxa*, con música de Amadeo Vives y libreto de Luis Pascual Frutos, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 28 de mayo de 1914 y al año siguiente, en 1915, como ópera en dos actos (tal fue su repercusión que en 1923 fue llevada al cine por Celta Film); *Amores de Aldea*, una de las varias zarzuelas de Reveriano Soutullo, en este caso con libreto de Pablo Luna y estrenada en el Teatro de La Zarzuela de Madrid en 1915; La chula de Pontevedra, con música también de Pablo Luna y Enrique Brú y libreto de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, fue estrenada el 27 de febrero de ese año en el Teatro Apolo de Madrid; La Meiga, de Jesús Guridim, con libreto de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde, estrenada en el Teatro de La Zarzuela de Madrid el 20 de diciembre de 1928; etc. A destacar también como ópera gallega con libreto en gallego *O Mariscal*, compuesta por Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón sobre la obra teatral homónima de Antón Villar Ponte y Ramón Cabanillas y que fue estrenada en el Teatro Tamberlick de Vigo el 31 de mayo de 1929; sería este mismo compositor autor de *Ultreya*, ópera sobre libro de Armando Cotarelo Valledor y estrenada el 12 de marzo de 1935 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid[1022]; y también *Cantuxa*, ópera de Gregorio Baudot Puente con texto de Adolfo Torrado, estrenada en el Teatro de La Zarzuela de Madrid el 5 de junio de 1928, dirigiendo el propio autor la orquesta de la Compañía Lírica Nacional. Jurado Luque, «A lenda de Montelongo: A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do nacionalismo galego», 215-342; Víctor Said Armesto y Conrado Del Campo, *La flor del agua. Zarzuela en un acto*, ed. Carlos Villanueva Abelairas y Joám Trillo, Música Hispana (Madrid: ICCMU-UCL, 2013); Capelán Fernández, «Tradicionalismo y escena: una

Respecto de la obra y la figura de Marcial del Adalid, se vuelve característica definitoria fundamental de "zarzuela gallega" y "ópera gallega" la temática gallega. Es necesario que el argumento de la obra aluda a Galicia, ya sea a través de un argumento histórico, costumbrista o de crítica social. Sus personajes han de estar relacionados con Galicia, reflejar la Historia de Galicia, la cotidianeidad de sus gentes o su realidad social. No consideramos imprescindible la ambientación geográfica en Galicia, puesto que es realidad típica gallega de los siglos XIX y XX -especialmente de los estratos sociales medios y bajos- la emigración a América y también a Europa, por tanto, no sería ajena a lo gallego la presencia de personajes en situación de emigración. Lo gallego se muestra también la estereotipación de personajes (perfiles sociales) y su caracterización mediante elementos costumbristas (y en este sentido, la vestimenta y escenografía contribuyen enormemente a ello). Y en relación a los personajes, el lenguaje juega un papel importante: la debida caracterización mediante el uso de expresiones, refranes y dichos populares y lenguaje propio de la zona y clase social. En este sentido, es recurso recurrente en la zarzuela de Adalid la caracterización lingüística de personajes de clases populares del rural con intervenciones en gallego, contrapuestas a personajes de clases altas que se expresan en castellano, como retrato de la realidad gallega de finales del siglo XIX y del siglo XX. Y también, es importante que las obras no solo versen sobre lo gallego, sino que también evoquen la sonoridad popular. Para ello, es habitual el empleo de melodías populares originarias, de danzas y/o formas musicales propias (alboradas, muiñeiras, pandeiradas...), coros de personajes populares o guiños a lo local mediante la instrumentación.

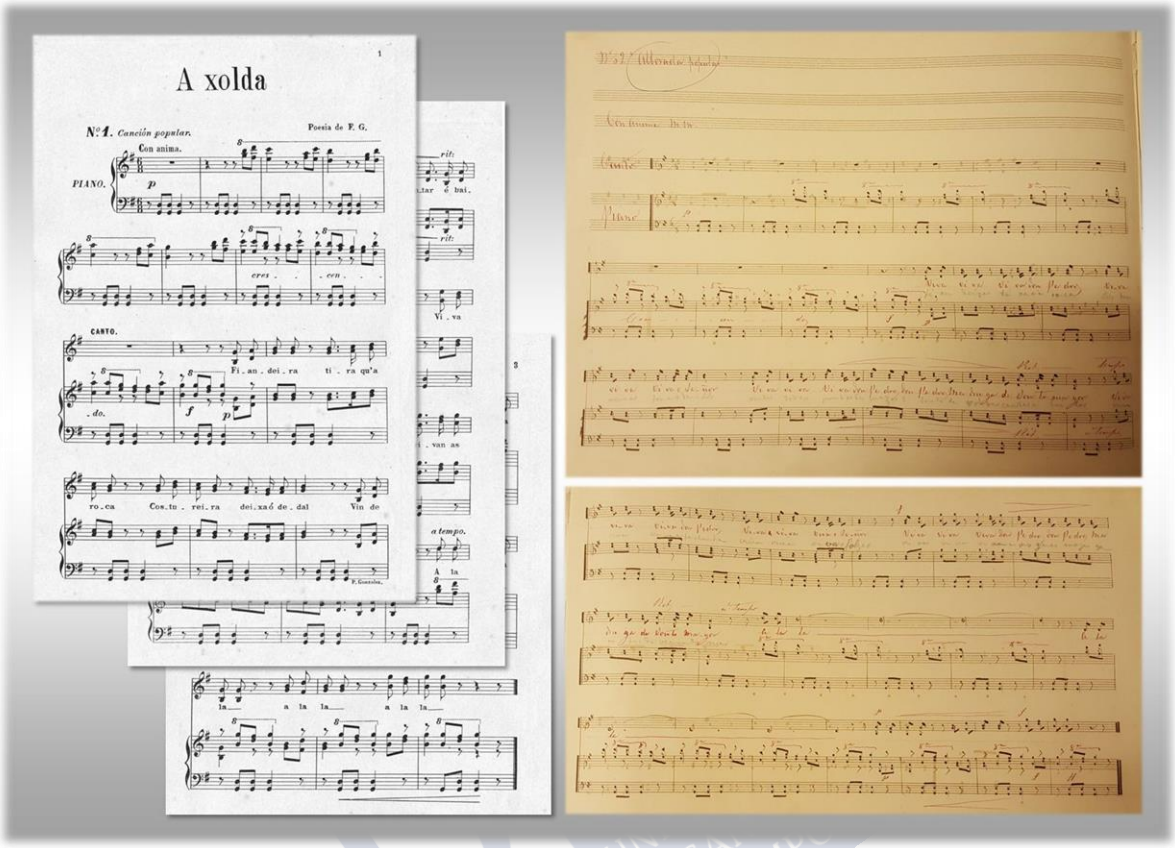
En definitiva, para nosotros es "zarzuela/ópera gallega" aquella que versa sobre y suena a lo gallego, a través de su Historia, sus costumbres o el sentir de su gente, para lo cual emplea elementos característicos y definitorios -tales como los personajes estereotipados, la cultura popular, el folklore autóctono y las costumbres-, con independencia de la lengua del libreto. Aunque, de desarrollarse éste en una de las lenguas nacionales, podrá ser indistintamente en castellano, en gallego o bilingüe. Y estas características que definen y construyen "lo gallego" serán supeditadas a las características generales propias del género. Así, la zarzuela gallega, en tanto que zarzuela, presentará como características fundamentales la explotación del enredo entre personajes como argumento, la implicación del público en la acción (siendo éste conocedor de la trama mejor que los propios personajes de la historia), la declamación de versos y/o el uso de diálogos hablados, la presencia de moraleja subyacente, los elementos cómicos, etc.; y la ópera gallega, en tanto que ópera, presentará una orquestación generalmente de mayor envergadura, de versos íntegramente cantados, estructurada en recitativos y arias, etc[1023].

En la zarzuela *Pedro Madruga*, hay presencia de material melódico popular. Véase por ejemplo la cita de la "alborada popular", presente como melodía n.º 62 de su cuaderno último

aproximación a la música escénica de José Baldomir», 229-60; Alén Garabato, «Reflexiones sobre un siglo de "música gallega" (ca. 1808-1916)», 75-85; Luis Iglesias de Souza, «Autores gallegos de teatro lírico», *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora dle Rosario* 21 (1989): 167-215; Luis Iglesias de Souza, *Teatro Lírico Español*, vol. Vol. III. Ensayo de catálogo: letras P-Z (A Coruña: Diputación de La Coruña, 1994), 7-18; María Pilar Alén Garabato, «La música en Galicia: del piano de salón a las masas corales», en *Galicia e América, música, cultura e sociedade arredor do 98*, ed. María Pilar Alén Garabato (Santiago de Compostela: Tórculo, s. f.), 90-94; Nelly Iglesias Ríos, «Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón (1886-1973): vida y obra musical» (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2019), 152-246; Xoán Manuel Carreira Antelo, «El nacionalismo operístico en Galicia», *Revista de Musicología* 10, n.º 2 (1987): 667-84.

[1023] Como panorámica general de las características formales de la zarzuela y de la ópera en el siglo XIX -que son el contexto al que pertenecen la zarzuela y la ópera compuestas por Marcial del Adalid-, remitimos a las siguientes voces de diccionario: Cortizo Rodríguez, «Zarzuela. I. ESPAÑA. 2. Evolución histórica de la zarzuela en el siglo XIX», 1145-55; Casares Rodicio, «Ópera. I. ESPAÑA. 3. La ópera en España en el siglo XIX», 85-105.

de melodías, que lleva por texto “Viva Don Pedro” y que reutiliza como base melódica para su cantar *A xolda*[1024].



Cuadro 21. Alborada popular [pieza n.º 62 del cuaderno “A María. Mélodies pour chant et piano, par Marcial del Adalid”, RAG, (CM-4, 4/18)] empleada en la zarzuela *Pedro Madruga* y que coincide con el tema del “cantar viejo” *A xolda* de *Cantares Viejos y nuevos de Galicia* (4ª serie, cantar n.º 1).

Pedro Madruga también explota las posibilidades que ofrece la orquestación para buscar el color local, haciendo fluctuar la melodía popular entre instrumentos, tal y como se muestra en la reducción para piano que sigue:

[1024] Melodías N.º 62. Sin título y sin letra. Melodía acompañada [RAG, (CM-1, 1/41)] [melodías 117 y 118 del catálogo adjunto]; N.º 62 Alborada popular [Sol Mayor] [Viva Don Pedro] [RAG, (CM-4, 4/18). “A María. Mélodies pour chant et piano, par Marcial del Adalid”. Révues et corrigées, Lóngora, fébrer, 1880] [Obra con entrada en catálogo adjunto n.º TM.11.118, melodía n.º 118].

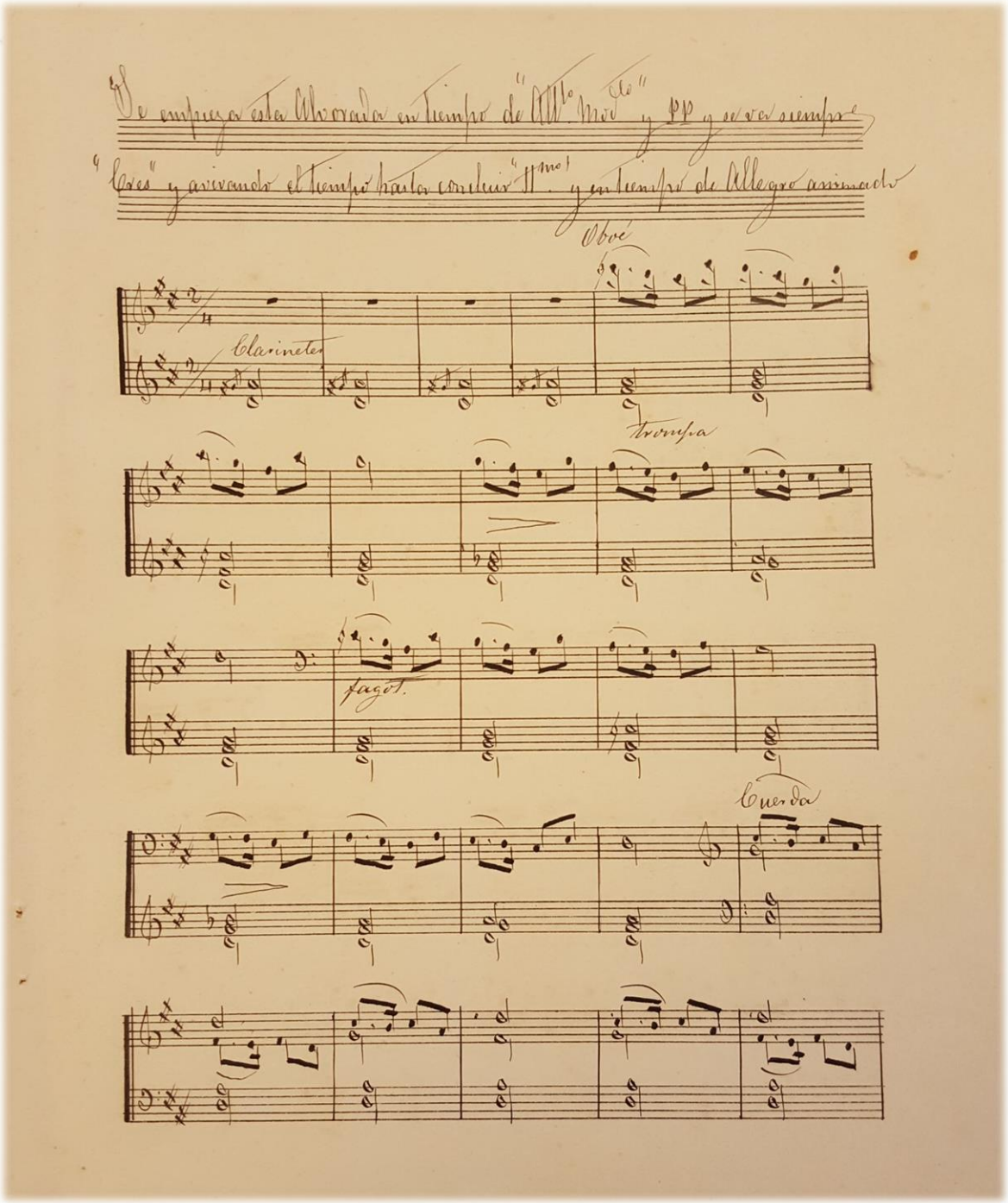


Fig. 84. Alborada orquestada para la zarzuela *Pedro Madruga*, en versión de reducción para piano [RAG, (CM-4, 4/19)].

Y lo costumbrista se muestra también en el uso que Adalid hace del coro, en los que a través del texto introduce elementos autóctonos de la cultura tradicional local -como puede ser el "n.º 6 Coro de la "Compaña" o sea de fantasma"-; a través de los personajes corales refleja la sociedad de lo rural – como en el "n.º 1 Preludio y coro de aldeanos y ballesteros" o en el que se aclama "¡Viva Don Pedro!"-:

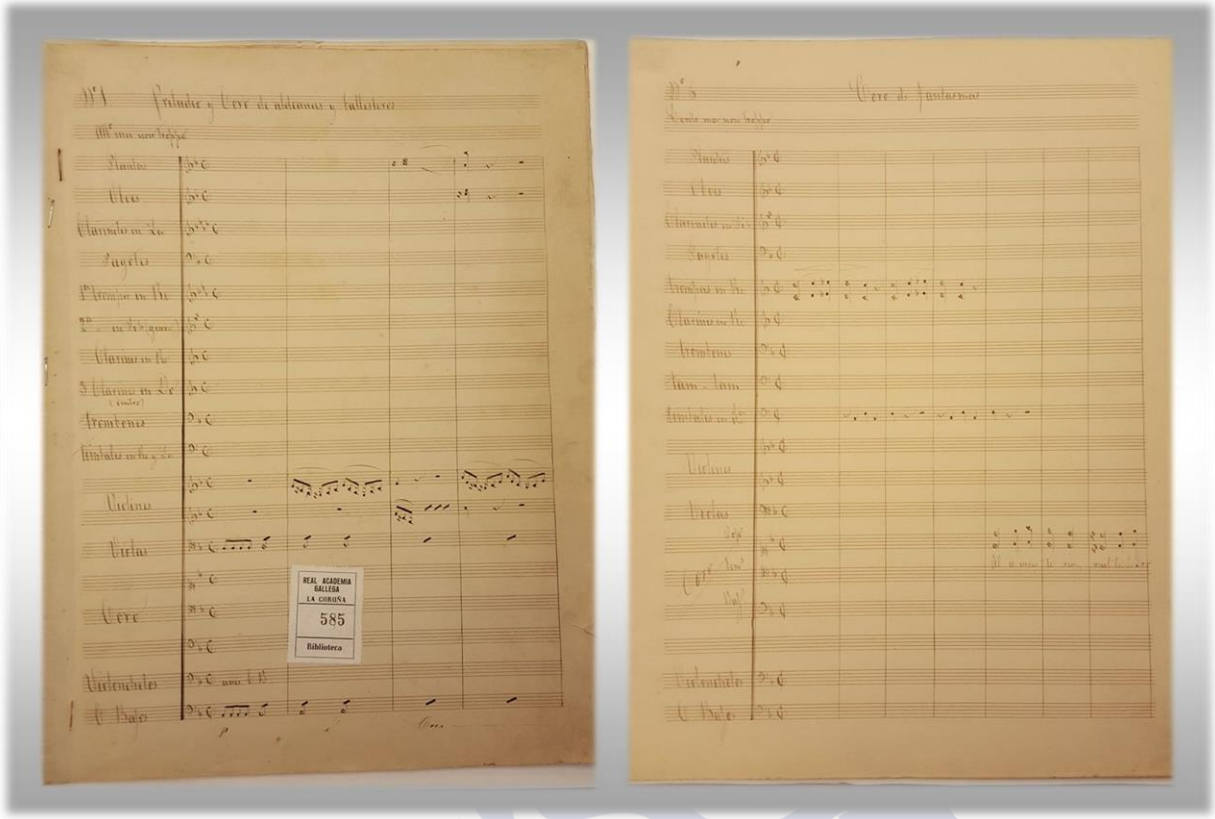


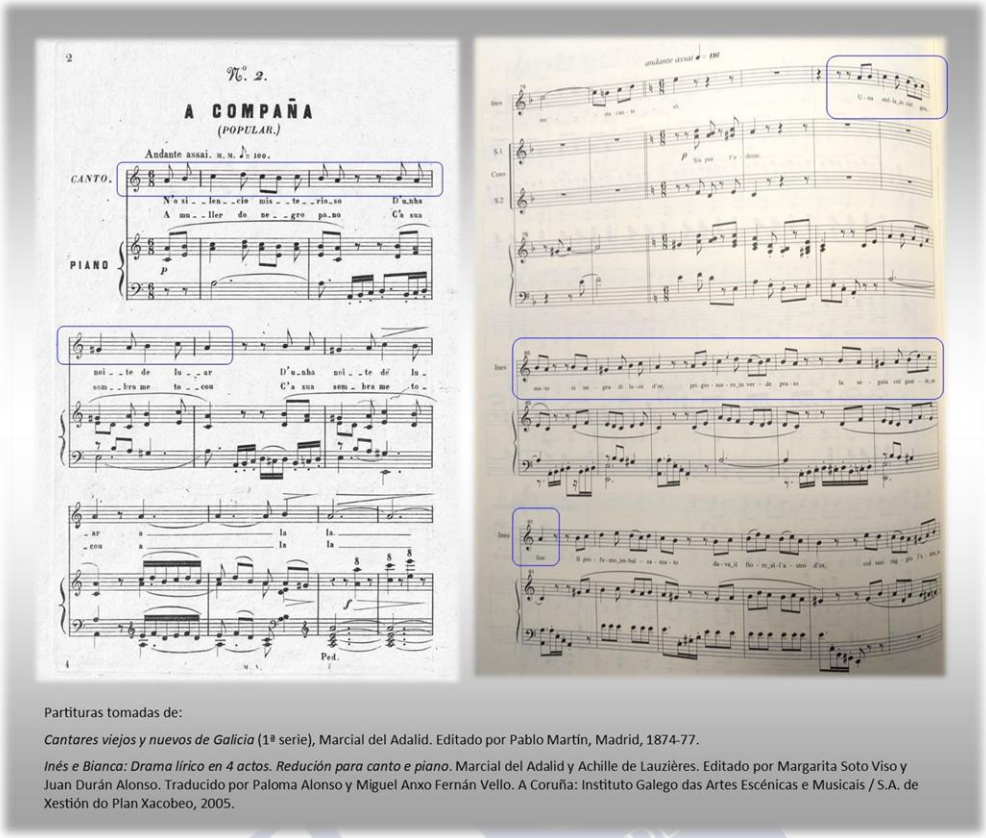
Fig. 85.Ejemplo de números de *Pedro Madruga* de Marcial del Adalid con coros de caracterización costumbrista: coro de aldeanos y ballesteros y coro de fantasma [RAG, (CM-4, 4/21 y 4/22)].

Recursos compositivos como los mostrados en *Pedro Madruga*, tienen presencia también en la ópera *Ynes è Bianca*, en el equivalente contexto operístico. Igual que sucede en la zarzuela, a mayores de la ambientación local, de la temática histórica gallega y de los personajes inspirados en figuras históricas reales o en la población del rural, Adalid hace uso de recursos musicales folclóricos tradicionales y costumbristas. En este caso los elementos literarios en lengua gallega no figuran, puesto que el libreto de la ópera está escrito en italiano.

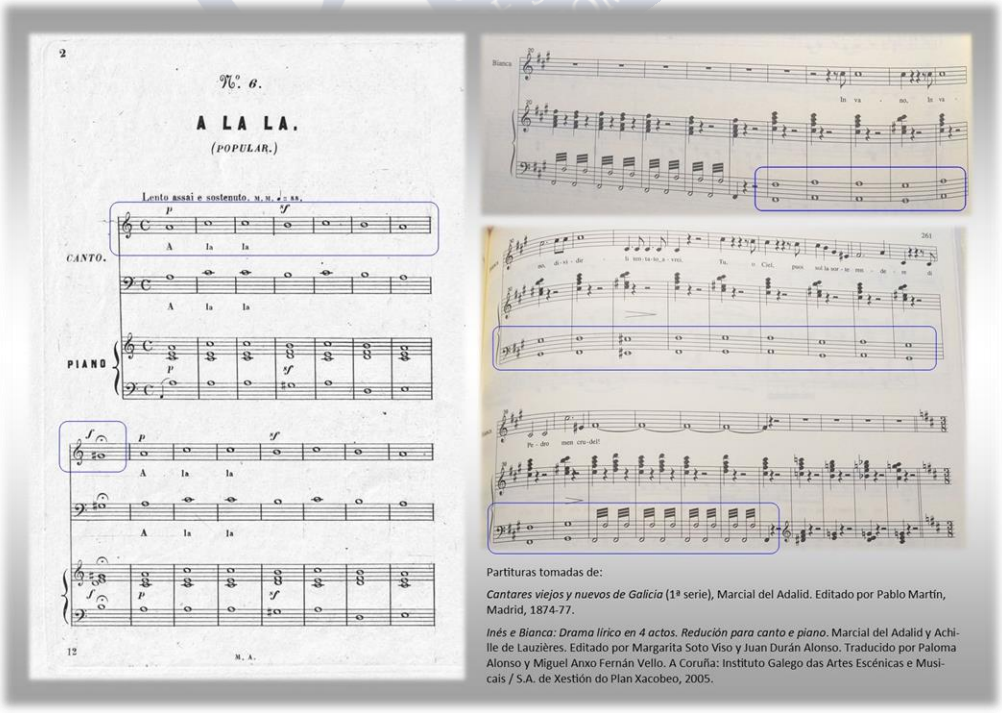
Adalid de nuevo reutiliza melodías populares, presentes también en otras de sus composiciones gallegas[1025]. Por ejemplo, de la cavatina de Ynes texto "Una stella in ciel gemmato…" (Acto I, escena 1ª), que coincide con el cantar *A Compaña*; el coro "Tute il canto quante siamo…" (Acto I, escena 1ª) hace un guiño a *A ruada*; el tema popular de *Na fiada* aparece en el allegro del Acto I (escena 2ª) de las trompas y el de *Queixas* aparece al final del acto (escena 4ª); también en el Acto III suenan la melodía de *A xolda* (escena 1ª, *Allegro ma non troppo)* y *Canta o galo, ven o día* (escena 1ª, *Più Allegro);* también el *A la la* presente en los cantares gallegos y en *Galicia. Marcha triunfal* -y que más tarde usaría Montes en su *Negra Sombra*- acompaña ahora el canto de Bianca[1026].

[1025] Véase lo indicado en el epígrafe 1.13 para consultar las citas musicales de otras obras propias (no gallegas) que hace Marcial del Adalid en su ópera *Ynes è Bianca*.

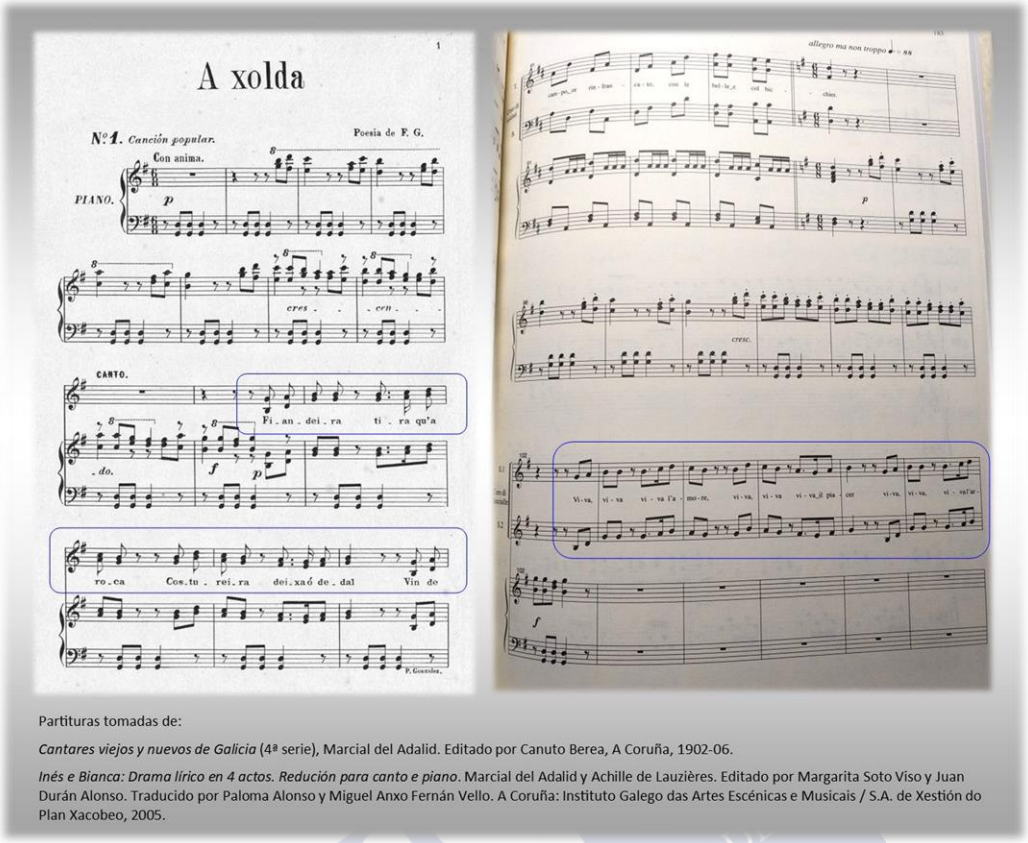
[1026] Soto Viso, «Inés e Bianca [estudio introductorio a la edición crítica]», 2005, XXIV-XXV y XXXVI-LVII.



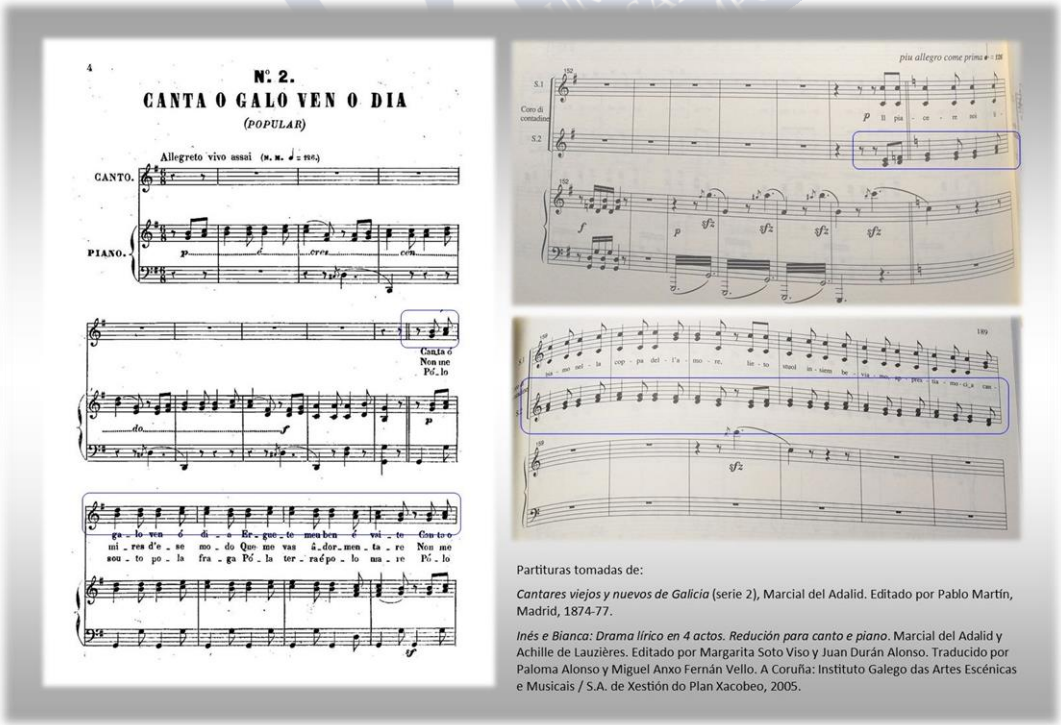
Cuadro 22. Tema popular del "cantar viejo" *A Compaña* de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* (1ª serie, cantar n.º 2) en la cavatina "Una stella in ciel gemmato…" de Ynes de la ópera *Ynes è Bianca* (Acto I, escena 1ª).



Cuadro 23. Tema popular del "cantar viejo" *A la la* de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* (1ª serie, cantar n.º 6) en la ópera *Ynes è Bianca* (Acto III, escena 6ª).



Cuadro 24. Tema popular del "cantar viejo" *A xolda* de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* (4ª serie, cantar n.º 1) en la ópera *Ynes è Bianca* (Acto III, escena 1ª, Allegro ma non troppo).



Cuadro 25. Tema popular del "cantar viejo" *Canta o galo ven o día* de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* (2ª serie, cantar n.º 2) en la ópera *Ynes è Bianca* (Acto III, escena 1ª, Più Allegro).

En definitiva, podemos decir que *Pedro Madruga* se define como "zarzuela gallega" e *Ynes è Bianca* como "ópera gallega" por presentar ambas temática histórica local, centrada en un episodio histórico real perteneciente a la Historia de Galicia de la Edad Media, incluso evocando figuras históricas reales; por su ambientación en Galicia; por sus personajes estereotipados que reflejan distintas clases sociales e interrelación entre ellas y cuyas intervenciones están caracterizadas de forma costumbrista en su texto; por la inclusión de elementos de la tradición autóctona y del folklore local a través del texto. En el caso concreto de la zarzuela, es necesario destacar, además, el uso de las lenguas gallegas y castellanas en función de las clases sociales a las que pertenecen los distintos personajes (clases populares diálogos en gallego y clases altas en castellano); también el tipo de lenguaje, con localismos y la formalidad también supeditada al nivel cultural del personaje. Y en ambas obras escénicas resulta fundamental para la evocación de lo gallego, y los temas melódicos populares ubicados en la zarzuela con carácter costumbrista también, ambientando especialmente escenas populares. Por tanto, la zarzuela *Pedro Madruga* y la ópera *Ynes è Bianca*, son zarzuela y ópera gallegas respectivamente, y su autor Marcial del Adalid, pionero y precursor en el desarrollo del género en Galicia.

3.3. LA FUNCIÓN SOCIO-IDENTITARIA EN LA MÚSICA DE MARCIAL DEL ADALID

Defendemos que la música de Adalid en estas siete obras alberga rasgos distintivos del modo de ser de la población gallega del siglo XIX y que todavía, aunque considerando los cambios en la sociedad generados por el paso del tiempo, se conservan hoy día, rasgos en su música que hacen que ésta "suene" a la Galicia.

Existe una vinculación en la música de Marcial del Adalid entre Romanticismo y música socio-identitaria, entendiendo este concepto como una expresión musical que se conecta con el peculiar modo de ser y de sentir de una comunidad territorialmente localizada y socioculturalmente definida que vincula buena parte de la experiencia afectivo emocional colectiva con ese sonido. Marcial del Adalid es, por lo anterior, precursor de la música socio-identitaria en Galicia.

Atendiendo a las argumentaciones realizadas, entendemos que la música es una manifestación de la capacidad creativa del hombre, en ella están presentes los cuatro ejes de la creatividad cultural humana: creatividad cultural artística, creatividad cultural socio-identitaria, creatividad cultural científico-tecnológica o creatividad cultural popular y de consumo[1027]. Desde el punto de vista antropológico, en cierto modo y como fruto de la interpretación

[1027] Kuper, *Cultura. La versión de los antropólogos*, 23-30; José Manuel Touriñán López, *Artes y educación. Fundamentos de Pedagogía Mesoaxiológica* (Oleiros (La Coruña): Netbiblo, 2010), XIX; José Manuel Touriñán López, «Educación y gestión cultural. Exigencias de la competencia técnica», *Revista de Educación* (número extraordinario) (2002): 186; Touriñán Morandeira, «La Música: un instrumento de creación, de construcción de identidad, de educación y de diálogo de los Derechos Humanos de segunda y tercera generación», 1509-10; Steven Pinker, *Cómo funciona la mente*, 3ª Reimp. (Barcelona: Destino, 2011), 675-87; Daniel J. Levitin, *El cerebro musical. Seis canciones que explican la evolución humana*, trad. Francisco López Martín (Barcelona: RBA, 2014), 9-54; Daniel J. Levitin, *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*, trad. José Manuel Álvarez Florez (Barcelona: RBA, 2008), 263-85; John A. Sloboda, *La mente musical: La psicología cognitiva de la música*, trad. Beatriz Martín-Andrade y Amalia Casas (Madrid: Antonio Machado Libros, 2012), 7-20 y 353-97; Anthony Storr, *La música y la mente*, trad. Verónica Canales Medina (Barcelona: Paidós Ibérica, 2002), 17-44; Martha C. Nussbaum, *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, trad. Araceli Maira (Barcelona: Paidós, 2008), 285-332.

simbólica de las cosas creadas y de las que creamos a partir de la interpretación por medio de símbolos, la cultura lo abarca todo: la cultura en el sentido de las artes, la cultura como civilidad y vida valiosa, y, la cultura como sentido y estilo de vida social, a lo que también se suma actualmente la industria cultural, que ha jugado un papel fundamental y protagonista en la producción de bienes de consumo, convirtiéndose por ello en el tema de nuestro tiempo[1028]. Y en lo que se refiere a la creación cultural, tal y como expone Mumford, "lo que se requiere, pues, es comprender que la vida creadora, en todas sus manifestaciones, es necesariamente un producto social. Se incrementa con la ayuda de tradiciones y técnicas mantenidas y transmitidas por la sociedad en general, y ni la tradición ni el producto pueden quedar como propiedad única del científico, del artista o del filósofo, menos aún, de grupos privilegiados que, según las convenciones capitalistas, tan ampliamente los apoyan (...). El hecho es que la actividad creadora constituye el único negocio importante de la humanidad"[1029].

Así, la música se mueve en estos cuatro ejes de creatividad cultural. Puede haber una creación musical que se centre más en la creación artística desde el punto de vista del avance técnico, otra en la creación socio-identitaria (contenidos y formas musicales que se identifican con un modo de sentir territorial), otra en la artística (mejorar e inventar variaciones estéticas en unas obra), y otra en la popular y de masas (búsqueda de un tipo de música que se identifique con una generación entera –música de jóvenes, música de disco, canción protesta, etcétera-, no sólo con una comunidad territorializada). Toda obra de arte puede contemplarse desde los cuatro ejes matriciales de la creatividad, porque cualquier obra de arte es una creación cultural y como tal, puede estar influenciada por cada uno de ellos. Esto no quiere decir que cada obra tenga que atender los cuatro ejes, pero en cualquier caso cada obra de arte puede ser contemplada desde cada uno de esos ejes matriciales de creatividad por el espectador, por el autor y por el crítico.

Para nosotros, lo innovador en este conjunto concreto de obras de Adalid es que, desde la perspectiva de los ejes matriciales de la creatividad cultural, se trata de una composición vinculada a la creatividad artístico-musical socio-identitaria. Su música puede albergar rasgos distintivos de un determinado modo de ser y de sentir que nos identifica territorialmente: su obra busca reflejar sutilmente a qué suena la música de Galicia y hasta el sentir de su gente, si tomamos en cuenta la presencia de los tan característicos sentimientos reflejados de *morriña* y *saudade*. Las siete obras de Adalid citadas retrotraen a Galicia y nos hacen sentir la cultura, lo rural, el amor a la tierra y la nostalgia en su ausencia. Hay en su música una perspectiva nacionalista, de sentido cultural de identidad nacional que rezuma creación cultural socio-identitaria.

La música popular y de masas presenta un *locus* transnacional, es igual por encima de los territorios (por ejemplo, la música disco suena igual en todos los países). Sin embargo, en la música socio-identitaria, como la de Adalid, el *locus* es territorial, porque en su conformación se apoyan en lo autóctono. Estamos convencidos de que en la música de Adalid hay determinados rasgos que lo cualifican como precursor en la música de lo socio-identitario.

Teniendo en cuenta que la sociedad actual es abierta, pluralista, democrática y *glocal* -global y local en el pensamiento y la acción en cada caso-[1030], la música de Adalid, salvando las

[1028] Touriñán López, «Educación y gestión cultural. Exigencias de la competencia técnica», 182-83.

[1029] Lewis Mumford, *Técnica y civilización*, 3ª Ed. (Madrid: Alianza Editorial, 1979), 433-34.

[1030] Antonio Bolívar Botía, «Globalización e identidades: (Des)territorialización de la cultura», *Revista de Educación*, n.º Número Extraordinario (2001): 265-88; Roland Robertson, «Glocalización: tiempo-espacio y

diferencias históricas, adquiere valor añadido en la actualidad desde el punto de vista de la oferta cultural[1031]. La *propuesta glocal* implica que cada acción deba ser pensada y actuada global y localmente y en sentido bidireccional, de tal forma que sea un proceso integrador que aúne identidad, diversidad y diferencia[1032].

En el caso de la música, ésta puede ser pensada globalmente y aplicada localmente, pero también pensada localmente y aplicada globalmente. Atendiendo a esto, lo que aquí proponemos es la aplicación de este mismo proceso interpretativo en las siete obras citadas de Adalid. Así, en ellas se recoge el "color local" (o regional) de Galicia, pero también integra lo global del momento, integrado en las connotaciones estilísticas románticas que presenta.

El problema del uso de la música al servicio de una determinada ideología procede de la intención a la que dicho uso responde y es lo que da lugar a confusiones en el discurso historiográfico, antropológico y cultural. Por ello, consideramos fundamental el uso histórico de los conceptos (no ahistórico) y el uso contextualizado de las figuras históricas. Ello nos permite diferenciar 1) a qué ideología responde la obra de un compositor, 2) a qué ideología responde el uso concreto que se da en una época posterior a la figura y a la obra de un compositor, 3) a qué ideología responden las nuevas interpretaciones y usos posibles que se

homogeneidad-heterogeneidad», en *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización* (Madrid: Trotta, 2003).

[1031] Vivimos en un mundo globalizado en el que *global* alude a una unidad totalizadora y sistémica; en consecuencia, *globalidad* implica que ningún país puede vivir al margen de los demás y *globalización* "es el término con el que se hace referencia a los procesos en virtud de los cuales los Estados nacionales soberanos se entremezclan e imbrican mediante actores transnacionales (organizaciones no gubernamentales, multinacionales, Naciones Unidas) en la sociedad mundial con sus respectivas probabilidades de poder, de orientación, de autoidentificación y también de cooperación al desarrollo". En el plano cultural, a la globalización, se le atribuye ser un proceso histórico orientado hacia el futuro; un fenómeno que se singulariza por su extensión, su ritmo acelerado de crecimiento, la profundidad de su impacto y su carácter multidimensional; y un sistema complejo con dimensiones interconectadas en el que las redes de información, los flujos migratorios y financieros y las corrientes culturales tienen un lugar específico. En este contexto, la cultura -en todas sus acepciones- se ha convertido en una cuestión de actualidad y en un medio de comunicación transnacional, de innegable valor político (la cultura y las identidades culturales son empleadas para crear patrones de cohesión, de desintegración y de conflicto en la actualidad). Vamos de los derechos de tercera generación (derechos culturales de la diversidad, la identidad y la diferencia) a los derechos de cuarta generación (derechos emergentes, orientados al desarrollo sostenible, el consumo responsable y el emprendimiento unido al comercio justo). Atendiendo a esto, cualquier estrategia de desarrollo tiende a ser global y local, a la vez, tiende a ser glo-cal en el doble sentido de pensar localmente y actuar globalmente, y viceversa, pensar globalmente y actuar localmente, porque lo local, lo regional, lo nacional y lo internacional no son espacios desconectados, sino entramados en los que crece y se educa lo próximo-ambiental, lo universal y lo radicalmente personal de la condición humana individual, social, histórica y de especie; y este fenómeno es extrapolable al caso de la música en tanto que manifestación cultural. José Manuel Touriñán López, *Desarrollo cívico, sentido intercultural de la educación y convivencia cualificada y especificada* (La Coruña: Netbiblo, 2012), 316-19.

[1032] José Manuel Touriñán López, «Fines, valores, sistemas educativos y redes. Problemas de la planificación desde la perspectiva de la sociedad de la información», *Aula Abierta*, n.º 72 (1998): 97-132.

Si ambas interpretaciones son llevadas al extremo, dan lugar al uso de la música de forma interesada, como manifestación local de identidad que debe imponerse a todos o como manifestación global uniformadora sin rasgos distintivos locales de identidad. La música pensada globalmente y aplicada localmente respondería a la adaptación o aplicación de estilos y técnicas compositivas "universalistas" en composiciones destinadas a ser oídas y simbolizadas del mismo modo en cualquier territorio. De forma contraria, la música pensada localmente y aplicada globalmente implica el empleo de elementos localistas en composiciones de corte y proyección universal para que todos se identifiquen con mi territorio. A nivel teórico, ambos procesos compositivos parecen claramente diferenciables, pero en la práctica, ambos suelen estar imbricados o interrelacionados, porque, dada la existencia del fenómeno de *inculturación*, es imposible mantenerse aislado de influencias culturales externas. La música no tiene que ser, en sentido excluyente, ni de corte localista, ni globalista.

pueden proponer de un compositor y de su obra, y 4) qué conceptos se pueden aplicar de una época a otra sin cambiar su significado original (traslocación de conceptos) y sin caer en fundamentalismos. Así, teniendo esto presente, creemos legítimo proponer una función y un uso concretos a las siete obras mencionadas de Marcial del Adalid: la función socio-identitaria y el sentido *glocal*.

El valor cultural *glocal* en la obra de Adalid es una propuesta vinculada a derechos de tercera generación (derechos culturales) que suponen siempre interacción entre el "yo", "el otro" y "lo otro" y combinación entre lo próximo ambiental-territorial, lo universal y lo singularmente personal. Nos identifica sin fanatismo desde la música. Nos relaciona con lo diferente del folklore de otros pueblos y nos ayuda a comprender nuestro propio entorno cultural diverso de interacción desde la música sentida como propia en cada lugar. La peculiaridad de la música de Adalid de estar vinculada a la identidad, a la diferencia regional y a la diversidad cultural, confiere a su obra valor europeísta, potencia actitudes interculturales y de respeto y expresa cualidad socio-identitaria.

El principio intercultural es el respeto a la diversidad y la diferencia sin perder la identidad; es pensar en el individuo como ser capaz de entrar y salir de las diversas creaciones culturales sin que ello suponga un atentado a su dignidad y autonomía, y con la posibilidad de realizar "desplazamientos" entre ellas porque su formación y su yo, multifacético, le dotan de competencias para ello. Lo que interesa destacar es que con su música somos capaces de interaccionar con el "otro cultural" sin sentirnos amenazados o desafiados. En cuanto al Folklore se refiere, el sentido intercultural nos hace capaces de conocer folklores distintos al nuestro y comprenderlos en su contexto, y también nos hace capaces de comprender el nuestro propio en un entorno cultural diverso de interacción. La música de Adalid permite integrar esta perspectiva, sin encerrarnos simbólicamente en una determinada opción localista, excluyente de cualquier otra. La música de Adalid suena a Galicia, sin pretensión de que esa sonoridad sea la de cualquier sonido socio-identitario o deba excluir el sonido socio-identitario de otros territorios.

Si nuestras reflexiones son correctas, podemos entender esta estilización galleguista -en todas sus variantes y fisonomías- como una señal de identidad de lo gallego, de tal forma que se identifica lo popular gallego como la identidad regional y, todo ello, como parte integrante de una diversidad cultural nacional. Y a su vez, no está reñida con la incorporación y uso de recursos culturales dominantes en la música romántica europea que hacen que su música esté a la altura de los movimientos culturales de su época, pero con el carácter propio de la creación cultural socio-identitaria. *Galicia. Marcha triunfal* [para piano solo] *Danse Galicienne, Cantares viejos y nuevos de Galicia*, *Mondariz. Balada gallega*, la zarzuela *Pedro Madruga*, la ópera *Ynes è Bianca* y *Galicia. Marcha triunfal para Grande Orquesta*, engloban sabia popular, romanticismo y europeísmo.

CAPÍTULO 4. EL LEGADO DE MARCIAL DEL ADALID: HISTORIA DE UNA HERENCIA. UNA PUERTA A NUEVAS FUENTES DE INVESTIGACIÓN

El 17 de enero de 1930, fallece María del Adalid, viuda y sin descendencia[1033]. Como hija única que era, fue heredera universal del patrimonio de Marcial del Adalid y Fanny Garrido, a su vez herederos de sus antepasados: por los testamentos localizados sabemos que también recibió parte del patrimonio de su abuelo paterno, Francisco del Adalid y Loredo (quien previamente se lo había dejado en propiedad a su hijo, Marcial del Adalid) y de su tío-abuelo, Juan Antonio del Adalid y Loredo (quien había cedido sus bienes al anterior, también como heredero universal), e incluso, por extensión, parte del patrimonio de su bisabuelo paterno, Marcial Francisco del Adalid de Rozas, pues los dos últimos, Francisco y Juan Antonio, fueron sus principales herederos[1034].

En el contexto de esta tesis doctoral cabría pensar, en un primer momento, que conocer qué sucedió con la herencia de María del Adalid, no es parte de la biografía del maestro Adalid y, por tanto, no pertinente. Sin embargo, desde las primeras líneas de la tesis hemos hechos constar que, uno de los principales retos a afrontar, era la reconstrucción biográfica y datación de obras ante la ausencia de fuentes documentales primarias, tales como cartas, diarios, inventarios, etc. Frente a otros personajes históricos -como Emilia Pardo Bazán, Francisco Asenjo Barbieri o Víctor Said Armesto-, cuyos fondos documentales son especialmente prolijos y se encuentran custodiados casi unánimemente por un determinado familiar o institución, en el caso de Marcial del Adalid esto no sucede. A pesar de que la RAG es la institución que alberga el mayor fondo de composiciones de Marcial del Adalid, su obra completa no está allí reunida y sigue llamando la atención que no se conozca ningún retrato al óleo de él, tan solo unas pocas fotografías, escasas las cartas que hemos recuperado y ni un solo diario o inventario de bienes e instrumentos. Por tanto, conocer la herencia de María del Adalid -qué dispuso sobre ella y a manos de quién llegó- ha sido tema a tratar necesario, resuelve dos cuestiones: en primer lugar, permite responder la incógnita de la desaparición de fuentes primarias documentales, musicales e iconográficas sobre Marcial del Adalid y, en segundo lugar, traza el camino a nuevas fuentes de investigación accesibles en un futuro próximo.

A pesar de que el testamento de María del Adalid no será de acceso público hasta que pasen cien años desde su fallecimiento, la literatura escrita en torno a ella dio a conocer que, ante la ausencia de hijos, ésta donó dos de las tres secciones que constituían la biblioteca familiar a la RAG; el Pazo de Lóngora, a la Orden Salesiana con el fin de que creasen en él una granja agrícola que instruyese a los jóvenes gallegos en el cultivo del campo y fomentar así la

[1033] Acta de defunción de María de los Dolores del Adalid. Libro Sacramental de la Parroquia de Santa María del Campo (A Coruña), n.º 30, folio 68 vto. [fuente conservada en la Parroquia de Santiago (A Coruña)]; Certificado de defunción de María de los Dolores del Adalid [RCC, Tomo 11, pág. 614, Sección 3ª].

[1034] Testamento de Fanny Garrido [AHPN-ICNG, Protocolo notarial 9867, año 1881, folio 1.116, n.º 237, notario Francisco Ramos Vázquez] (Anexo II.29.); Testamento de Marcial del Adalid [AHPN-ICNG, Protocolo notarial 8802, año 1861, folio1.145, notario Francisco Chaves y Alcalde] (Anexo II.30.); Partición y adjudicación de herencia de Marcial del Adalid y Gurrea [FTA-PV, Escritura I. M. n.º 30. Part. 111, 112, 113, 26 de junio de 1883]; Testamento de Francisco del Adalid y Loredo [AHPN-ICNG, Protocolo notarial 8575, año 1852, folio 265, notario Antonio Manuel Lodeiro] (Anexo II.15.); Testamento de Juan Antonio del Adalid y Loredo [AHPN-ICNG, Protocolo notarial 8568, año 1848, folio 75, notario Antonio Manuel Lodeiro] (Anexo II.107.); Libro de inventario y partición de herencia por fallecimiento de mis padres D. Marcial Fco. del Adalid y Dña. Fca. Josefa de Loredo perteneciente a Juan Antonio del Adalid [RAG, DH-27] (Anexo II.9.).

prosperidad en la economía y en la sociedad gallega[1035]; y en 1926, mediante escritura pública de 22 de marzo, donaría al Ayuntamiento de Oleiros un terreno de labradío de su propiedad denominado "Piedra de Abajo" (en Perillo) para construir una escuela de primera enseñanza[1036]. Se sigue de lo anterior que, al menos, esclarecer cómo fueron los procesos de donación del Pazo de Lóngora y de la biblioteca privada de la familia Adalid y cuál es el estado actual de ambos, es tarea ajustada a esta tesis y justifica el contenido de este capítulo.

4.1. EL PAZO DE LÓNGORA

4.1.1. Descripción y elementos característicos



Fig. 86. Muralla exterior del Pazo de Lóngora [imagen por Laura Touriñán Morandeira].

Tal y como estableció Martínez Barbeito en su obra maestra *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña*,

> "hoy es pazo en Galicia todo edificio levantado en el campo con destino a residencia fija o temporal de familias nobles, de proporciones que superan notoriamente al resto de las viviendas de cada aldea, que presenta rasgos suntuarios desusados en las moradas campesinas, simples vivideros de exclusivo carácter funcional; que ostenta signos heráldicos y que no siempre, pero sí a menudo, se completa con un portalón blasonado o no, con una capilla aneja, con un jardín y, como quiere el dicho tan extendido, con un palomar y un ciprés en sus inmediaciones"[1037].

Teniendo esto presente, si consultamos los principales catálogos y guías de pazos de Galicia, observamos que el Pazo de Lóngora respeta las características estructurales identitarias fundamentales de un pazo gallego, a pesar de ser de nueva construcción:

[1035] Santiago del Burgo, «Una gran obra social. El nuevo hospicio provincial en el Pazo de Lóngora», *La Voz de Galicia*, 15 de mayo de 1938; Martínez-Barbeito y Morás, «Pequeña historia de un pazo coruñés»; José Luis Guzón Néstar, *Semblanzas II. Necrologio Salesiano de la Inspectoría «Santiago del Mayor» (León)* (Burgos: Inspectoría Salesiana «Santiago el Mayor» (León), 2004), 41-44; Padín Panizo, *Pazo de Lóngora*, 51-57.

[1036] García Vilariño, Grande Veloso, y Otero Varela, *Roteiro cultural 2017*, 56-57.

[1037] Martínez-Barbeito y Morás, *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña*, 1978, 4.

> "Entorno: Pequeño patio de entrada formado por el portalón y la parte interior de la L que configura el pazo. Detrás, jardín con fuente de piedra y lavadero. Otra fuente cerca de la anterior alimenta un antiguo estanque, ahora piscina, que en las esquinas conserva las figuras de las cuatro estaciones. Finca dedicada a árboles frutales y cultivo. Alpendres a ambos lados del pazo. Casa agrícola adosada a la derecha del pazo.
> Descripción: Planta en L. Fábrica de sillería y mampostería de granito de recebo. En la fachada interior de la L, patín sustituido por una gran balconada de hierro forjado, sobre grandes ménsulas de sillería, a la que se accede por la escalera con alto pretil" [1038].

Destaca de esta descripción la estructura singular y los innumerables elementos que lo ornamentan. Sin embargo, no resulta novedosa su lectura, pues emblemáticos cronistas de la Historia de Galicia ya habían reflejado con minuciosidad el encanto que rodeó este pazo señorial de nueva construcción -sin historia de casas solares e infanzonas- que se tornó bucólico y romántico entre detalles y jardines cuidados con mimo. Así lo recordaba Carlos Martínez-Barbeito:

> "Marcial y Fanny, su mujer, se establecieron en Lóngora, junto a La Coruña, en la casa de enfrente, en medio de praderías y arboledas. La casa había sido construida por el abuelo de Adalid, deseoso como otros capitanes de industria adinerados, no solo de disfrutar de un lugar de reposo, sino de respaldar la posición social, con un expediente de hidalguía como el que instó en el Ayuntamiento de La Coruña, sino también con una propiedad de aspecto señorial que le diera la prestancia que entonces irradiaba de la propiedad de la tierra. La casa aquella fue proyectada a la manera de pazo, con la planta en escuadra, el balcón angular de hierro sostenido por gruesas ménsulas, el escudo de armas que mostraba las de varonía de los Adalid riojanos oriundos del señorío de Vizcaya, el portal al camino, rematado por una cruz de piedra. Quizá no pensó, en cambio, ni en la capilla, ni en el palomar, ni en el ciprés. Pero resultaba todo un pazo, salvo la inautenticidad histórica, salvo un pasado solariego que no existía.
> Pero había que contar con el tiempo venidero y pudo contarse con él. La casa que en todo parecía un pazo aunque le faltara la tradición institucional inexcusable, fue rodeada de un incipiente arbolado. Con los años y los cuidados del hijo, Francisco, y del nieto, Marcial, fueron haciéndose espesos y frondosos. Y fueron surgiendo los jardines. El laberinto de mirto trazado con regla y compás y con surtidor de piedra en medio; las demás fuentes, los estanques con barandal de hierro, las estatuas, los jarrones, los balaustres y las escalinatas que salvaban los desniveles. Todo iba convirtiendo el austero pazo inicial en deleitosa quinta romántica, como cumplía el tiempo nuevo…"[1039].

Hoy día se conserva restaurado[1040] -tal y como se muestra en las fotografías siguientes-, con jardines cuidados, aunque por los avatares de la historia y del paso del tiempo, ya desvirtuada

[1038] José Manuel García Iglesias, *Pazos de Galicia. Catálogo. Fichas COAG. Inventario do Patrimonio Histórico Galego*, vol. Tomo II (A Coruña: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude. Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1992), 33; José Manuel García Iglesias, *Guía dos Pazos de Galicia. A Coruña*, Guías Galaxia (Vigo: Galaxia, 2001), 187. Se completa esta descripción con la presente en la certificación literal del historial registral de la finca Pazo de Lóngora; inscripciones primera y segunda de la finca n.º 33.928 del Ayuntamiento de Oleiros; Libro 469 de Oleiros, folio 59 (Registro de la Propiedad n.º 3 de A Coruña).

[1039] Martínez-Barbeito y Morás, «Pequeña historia de un pazo coruñés», s. p.

[1040] La rehabilitación del Pazo de Lóngora tuvo lugar durante el mandato de José Luis Meilán Gil como Rector de la Universidade da Coruña (1990-2003) y José Ramón Soraluce Blond, en los cargos de Vicerrector de Extensión Universitaria (1990-1997) y Vicerrector de Infraestructuras y servicios (1999-2001). El arquitecto

aquella majestuosidad y opulencia decimonónica. Como bien reflejan las descripciones anteriores, lo primero que llama la atención es la estructura en forma de L, creando un pequeño patio frontal presidido por una escalinata, un crucero y un escudo de armas en piedra.



Fig. 87. Vista actual de la fachada principal del Pazo de Lóngora con crucero y escalinata [imagen por Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 88. Vista actual frontal del Pazo de Lóngora, con crucero, escalinata y escudo [imagen por Laura Touriñán Morandeira].

Carlos Fernández-Gago Varela presentó en marzo de 1998 el proyecto de rehabilitación del Pazo de Lóngora a la Universidade da Coruña, quien falleció en el momento de iniciación de la obra, quedando a cargo de la dirección del proyecto su hija, también arquitecta, Alejandra Fernández-Gago. Padín Panizo, *Pazo de Lóngora*, 9, 63-71 y 79-83; José Ramón Soraluce Blond y Xosé Fernández Fernández, *Arquitecturas da provincia da Coruña (Arteixo, Bergondo, Cambre, Carral, Culleredo, Oleiros e Sada).*, vol. I (A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1995), 217-45.



Fig. 89. Escalera de la fachada frontal de Pazo de Lóngora [imagen por Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 90. Crucero del patio principal del Pazo de Lóngora [imagen por Laura Touriñán Morandeira].

En el interior se mantienen los hornos originales que presidían la cocina de la casa:



Fig. 91. Antiguos hornos de la cocina del Pazo de Lóngora, actualmente restaurados [imagen por Laura Touriñán Morandeira].

Se conservan también de la estructura de la finca, la que fue en su día vivienda del guardés José Garrido Aradas, el galpón donde se resguardaba a los animales y el hórreo.



Fig. 92. Vista actual de la parte posterior del Pazo de Lóngora: casa del guardés, galpón y hórreo [imagen por Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 93. Vista actual posterior de la casa del guardés y del galpón del Pazo de Lóngora [imagen por Laura Touriñán Morandeira].

Otro de los elementos fundamentales de una casa señorial era el lavadero de piedra, en este caso presidido por un busto esculpido:



Fig. 94. Vista actual del jardín y del lavadero del Pazo de Lóngora [imagen por Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 95. Vista actual del lavadero del Pazo de Lóngora [imagen por Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 96. Detalle del frente del lavadero, Pazo de Lóngora [imagen por Laura Touriñán Morandeira].

Lugar singular es sin duda el famoso estanque de piedra, encabezado por una fuente con forma de ánfora y coronado en sus cuatro esquinas por cuatro esculturas que representan las cuatro estaciones.



Fig. 97. Vista actual de la piscina del Pazo de Lóngora, con fuente y esculturas representativas de las cuatro estaciones [imagen por Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 98. Fuente con forma de ánfora de la piscina de piedra del Pazo de Lóngora [imagen por Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 99. Estatua representativa de la estación de primavera, piscina de piedra del Pazo de Lóngora [imagen por Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 100. Estatua representativa de la estación de verano, piscina de piedra del Pazo de Lóngora [imagen por Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 101. Estatua representativa de la estación de otoño, piscina de piedra del Pazo de Lóngora [imagen por Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 102. Estatua representativa de la estación de invierno, piscina de piedra del Pazo de Lóngora [imagen por Laura Touriñán Morandeira].

Pocas son las fotos históricas que se conservan de este estanque: dos vistas de la piscina –una frontal y otra lateral- en un álbum de fotos familiar, actualmente propiedad de la Familia Torres Adalid, y la que acompaña la famosa publicación de Martínez Barbeito, *Pequeña historia de un pazo coruñés*:



Fig. 103. Vistas del estanque de Lóngora [Madrid, FTA, Álbum familiar, propiedad de Javier Sangro y Liniers] [montaje de Laura Touriñán Morandeira].



Fig. 104. Vista del estanque del Pazo de Lóngora [imagen original en paradero desconocido; donación a la RAG de José Garrido García en 1962]. Tomada del artículo "Pequeña historia de un pazo coruñés", por Carlos Martínez-Barbeito, en la revista Paraíso del Turismo (1978).

Por último, cabe prestar especial atención a dos elementos singulares, identitarios y simbólicos de este pazo y de esta familia: su escudo y la representación mariana que presiden respectivamente dos de las fachadas de la vivienda.

El escudo se encuentra tallado en piedra, ubicado en la fachada principal del Pazo de Lóngora (Oleiros, A Coruña). Presenta un soporte con forma característica en la heráldica española decimonónica y de principios del siglo XX, en cuyo interior se representa a un caballero armado que porta una espada o alfanje alzado en sus manos. La figura se dispone subiendo una escalera hacia la cima de la torre o castillo y ésta, a su vez, está encabezada por una bandera. Como elementos externos, se enmarca entre sostenes laterales ornamentados. El timbre se presenta sin corona, conformado exclusivamente por un yelmo perfilado hacia la izquierda, con la visera ligeramente abierta en un ángulo de unos 45º y con 3 o 4 rejillas; sin cimera, posiblemente también sin burelete (o al menos no parece apreciarse en la piedra tallada) y con lambrequines de plumas. Culmina la enmarcación de este escudo la inscripción "El Adalid" en la divisa[1041].

[1041] Descripción del escudo realizada tomando como base las indicaciones del siguiente manual (dos ediciones): Eduardo Pardo de Guevara y Valdés y Jaime Bugallal Vela, *Manual de heráldica española* (Madrid: Aldaba, 1987); Eduardo Pardo de Guevara y Valdés y Jaime Bugallal y Vela, *Manual de heráldica española* (Madrid: Edimat Libros, S. A., 2000).



Fig. 105. Escudo del Pazo de Lóngora, fachada principal [imagen por Laura Touriñán Morandeira].

Creemos que el escudo representa al héroe de guerra primigenio que dio nombre a la Familia Adalid y del que se habla en sus expedientes de hidalguía:

> "el cognomen de Adalid o Ladalid lo tomó esta distinguida familia desde que en el siglo XIV un esforzado héroe de ella encaró con el mayor valor cierta fortaleza de moros, subiendo con la bandera de su Príncipe, que colocó en su Homenaje, y notada que fue por los suyos esta noble y arrogante acción, principiaron a llamarle 'El victorioso Adalid', que tomó por apellido para recomendarla a la posteridad, y usaron después sus descendientes, que entre otros los fueron Fernando Adalid, que se halló en la batalla del Salvador, Antón y Juan Adalid, caudillos esforzados del Ejército de Don Juan Segundo, y Sancho e Íñigo Adalid, que se encontraron en la Conquista de Granada por los invictos Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel; habiendo pasado dicho apellido de unas a otras familias por acciones heroicas que ejecutaron…"[1042].

Por su parte, la representación mariana se encuentra realizada en azulejo, en una de las fachadas laterales del pazo. Nada hemos encontrado escrito sobre esta composición iconográfica. Por su inscripción, sabemos que se trata de la Virgen de Nuestra Señora del Manojar, propia de la Parroquia de San Martín de Nestares en La Rioja, siendo ésta la iglesia en la que fue bautizado el patriarca de la familia, Marcial Francisco del Adalid de Rozas y

[1042] Pruebas para la concesión del Título de Caballero de la Orden de Santiago de Marcial Torres Adalid [AHN, (ES.28079.AHN/1.1.13.8.4//OMCABALLEROS_SANTIAGO, Mod.348)] (Anexo II.77.).

Ramírez de Arellano[1043]. Dada la cronología presente, 1920, es posible que la representación fuese incorporada al pazo a petición de María del Adalid, dueña de la vivienda en ese año.

La Virgen se presenta sentada sobre un manto de nubes y luna creciente, a su vez sostenida por varios querubines; porta en su mano derecha un ramillete o manojo de flores, siendo éste el atributo que da origen a su nombre. Sobre su pierna izquierda sostiene en su regazo al Niño Jesús, quien a su vez, porta en su mano también izquierda un orbe. La imagen va encabezada por dos escudos situados en las dos esquinas superiores.



Fig. 106. Representación religiosa en azulejo en fachada lateral del Pazo de Lóngora, "Perfecto retrato de Nra. Sra. del Manojar", 1920 [imagen por Laura Touriñán Morandeira].

[1043] Partida de bautismo de Marcial Francisco Javier del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano, nacido el 3-12-1755 y bautizado el 14-12-1755 (La Rioja, Parroquial de San Martín de la Villa de Nestares, folio 178 del libro correspondiente), en Expediente de pruebas para la concesión del Título de Caballero de la Orden de Santiago de Marcial de Torres Adalid, natural de La Coruña [AHN, (OMCABALLEROS_SANTIAGO, Mod.348)] (Anexo II.69.).

4.1.2. El devenir del Pazo de Lóngora después de los Adalid

Los que han escrito sobre el Pazo de Lóngora coinciden en decir que su origen se remonta a tiempos de Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano -quien lo mandó construir a finales del siglo XVIII, en calidad de segunda residencia-[1044]. Marcial del Adalid pasó largas temporadas en él, en calidad de primera residencia y donde pasó sus últimos días, revisando prácticamente la totalidad de su obra, hasta que expiró su último aliento. Incluso como viuda y también como esposa de Rodríguez Mourelo, también fueron sonadas las estancias de Fanny Garrido y María del Adalid en la finca[1045].

Cinco años antes de fallecer, en 1925, María del Adalid instituyó a la Orden Salesiana como heredera de parte de sus bienes en el punto noveno de su testamento y ante el notario de A Coruña, Cándido López Rúa:

> "En el resto de todos sus bienes, derechos y acciones, presentes y futuros, instituye única y universal heredera a la Institución Religiosa, fundada por el Venerable Don Bosco, llamada Salesiana o de Salesianos, que se haya establecida en esta ciudad de La Coruña, sin más limitación que la siguiente: la institución heredera establecerá en la casa llamada pazo de Lóngora, con su huerta y bosques y demás fincas de la herencia que no sean objeto de los legados, una granja para enseñanzas agrícolas en la forma que los mismos salesianos consideren oportuna, puesto que su experiencia en esta clase de encargos es ya muy grande"[1046].

Esta donación fue encabezada por el que, en su día, fue guía espiritual de María del Adalid, el "Padre Manuel"[1047], según Carlos Martínez-Barbeito, que no guarda, en justicia, muy buena opinión del sacerdote, en consideración a lo que hizo con el señorial pazo:

> "Sin perjuicio de legar el archivo musical de su padre a la Real Academia Gallega, que hoy lo custodia cuidadosamente, los herederos de María fueron los PP. Salesianos. En los terrenos que daban frente al Orzán y que habían ocupado los almacenes y factorías de los primeros Adalid que llegaron a La Coruña, construyeron aquellos religiosos los actuales talleres, escuelas y capilla, según las reglas de San Juan Bosco. Y a Lóngora destacaron a uno de ellos, el padre Manuel, de imborrable

[1044] *A Herdanza do Pobo* (Oleiros (A Coruña): Concello de Oleiros, 2007), 28-31; Martínez-Barbeito y Morás, «Pequeña historia de un pazo coruñés», s. p.; José Manuel García Iglesias, *Pazos de Galicia. Inventario do Patrimonio Histórico Galego*, vol. Tomo I (A Coruña: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude. Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1992), 55.

[1045] «[Veraneo en el Pazo de Lóngora]», 1.

[1046] Padín Panizo, *Pazo de Lóngora*, 102.

[1047] El "Padre Manuel" es el sacerdote salesiano Manuel Lino Cabada y Cabada (Pontevedra, 23/05/1873 – Lóngora, 23/04/1951). A sus trece años, ingresó en el Seminario Conciliar de Santiago, recibiendo la orden sacerdotal a finales de 1899; poco después ingresaría en la Comunidad Salesiana, concediéndosele el 8 de diciembre de 1904, después de un periodo de pruebas y servicios a la comunidad. Este religioso fue quien llegó a A Coruña en 1918 para hacerse cargo de las "Escuelas Populares Gratuitas" como Director, puesto en el que permanecería hasta 1932 (con excepción de los años 1926-29, que fue sustituido por el Padre Ernesto Armelles) y desde su llegada y con el apoyo de la Marquesa de Mos y de María del Adalid, llevó a cabo la constitución del que hoy es "Colegio Salesiano San Juan Bosco" de A Coruña, ubicado en la que fuera sede de la Fábrica de Cristales de la ciudad, perteneciente a los Adalid desde principios del siglo XIX y propiedad de esta última por aquel entonces. El Padre Manuel asentó los ideales de la Orden Salesiana en la ciudad herculina; de gran don de gentes y muy bien relacionado con personas influyentes de la alta sociedad coruñesa, el Padre Manuel se hizo respetar y logró mecenazgo para llevar a cabo los proyectos de la Orden, incluso en tiempo de República. Tal es así, que el propio Conde Pedro Barrié de la Maza, de quien era amigo, le dio cobijo en los sótanos del Banco Pastor durante las revueltas. Guzón Néstar, *Semblanzas II. Necrologio Salesiano de la Inspectoría «Santiago del Mayor» (León)*, 41-42; «[Adquisición del Pazo de Lóngora por parte de la Orden Salesiana]», *La Voz de Galicia*, 26 de febrero de 1920, sec. Informaciones Oficiales.

> recuerdo. Este señor se trazó sus propios planes para la mejor explotación de la finca. Y naturalmente, lo primero que hizo fue desmantelar la casa y raer los jardines que los muchos años, la delicadeza de espíritu, el buen gusto y el correlativo refinamiento habían logrado crear, incluido el bellísimo laberinto de mirtos recortados. Y en el terreno resultante, mandó sembrar patatas"[1048].

María del Adalid donaría también la finca de Lóngora a la Orden para llevar a cabo esta granja-escuela, como era propio de las mujeres mecenas de alta alcurnia de la época[1049]. Sin embargo, el proyecto implementado en el pazo dio lugar a dispares opiniones: frente a esta opinión negativa de Carlos Martínez-Barbeito en la que acusa al Padre Manuel de convertir los jardines exóticos y centenarios del Pazo de Lóngora en un patatal, se encuentra la opinión contrapuesta de defensores como Ángel Padín, quien dijo que:

> "los hermosos jardines se van convirtiendo poco a poco en la huerta donde se desarrollan cultivos de todo tipo, desde fruta a patatas, tomates, pimientos y otros alimentos. En las cuadras, vacas, cerdos, gallinas y varias clases de animales para el consumo humano. Hay que tener en cuenta que en 1932 y años siguientes eran los denominados años del hambre, especialmente después de finalizada la guerra civil y en el transcurso de la misma. De esta granja se surtían los colegios y centros salesianos de Galicia, especialmente el Colegio de La Coruña"[1050].

Se llevara a término o no una granja-escuela en Lóngora, del testimonio anterior se desprende que el Padre Manuel se hizo cargo del Pazo de Lóngora y veló por el rendimiento de la explotación agraria y ganadera y con ello abastecer los comedores de los sacerdotes de la Orden e incluyendo el propio colegio del Orzán, especialmente en tiempos de hambre en la posguerra. El Padre Manuel Lino moraría desde su cese de cargo como Director de las "Escuelas Populares Gratuitas" y hasta su fallecimiento en 1951 en el Pazo de Lóngora, rodeado de su familia y libre de mayores trabajos, en compensación por sus muchos servicios a la comunidad en los años anteriores. Su estancia en el pazo no se formalizaría hasta el año 1947, momento en que se nombró oficialmente al sacerdote como "Encargado de la finca de Lóngora" por orden del Inspector de la Céltica, Modesto Bellido, aunque la propiedad de la herencia recibida no dejó de pertenecer a la Orden Salesiana en ningún momento[1051].

Fue en estos años de residencia en Lóngora cuando el Padre Manuel cedió personalmente una partija testamentaria de los Adalid y la novela manuscrita inédita *Batallas* de Fanny Garrido

---

[1048] Martínez-Barbeito y Morás, «Pequeña historia de un pazo coruñés».

[1049] Véase, por ejemplo, la labor llevada a cabo por su amiga y madrina de boda, D.ª Purificación Fontán y Pérez Palma (1846-1921), Marquesa de la Merced, y apelada "La Madre de los pobres" por sus constantes donaciones, que se embarcó en la fundación en 1912 del "Colegio de La Virgen de la Merced", un establecimiento benéfico-docente en Santiago de Tortoreos (Pontevedra) dedicado a la enseñanza gratuita de las jóvenes de las localidades gallegas colindantes de Totoreos, As Neves, Rubiós y Meder.

[1050] Padín Panizo, *Pazo de Lóngora*, 103.

[1051] Guzón Néstar, *Semblanzas II. Necrologio Salesiano de la Inspectoría «Santiago del Mayor» (León)*, 43.

El término "inspectoría" en la orden salesiana alude a una agrupación de casas salesianas en un territorio sin extensión determinada. A comienzos de 1881 llegaron los primeros salesianos a España y en 1902 se produce la primera división de la orden en el territorio en Inspectoría Bética de María Auxiliadora, con sede en Sevilla, Inspectoría Céltica de Santiago el Mayor, con sede en Madrid, e Inspectoría Tarraconense de Nuestra Señora de la Merced, con sede en Barcelona; y cada inspectoría estaría dirigida por un inspector y un consejo inspectorial. Modesto Bellido (1902-1993) fue un salesiano, director de colegios, inspector de la Inspectoría Céltica, miembro del Consejo General y procurador en la Procura de Misiones de Madrid. *Constituciones y Reglamentos de los Salesianos de Don Bosco* (Madrid: Editorial CCS, 2017); Jesús-Graciliano González Miguel, *Memorias de Don Modesto Bellido (1902-1993)* (Madrid: Editorial CCS, 2019).

a Adolfo Anta Seoane (1900-1978)[1052] -investigador en aquellos tiempos del compositor Marcial del Adalid- y que, por fortuna, éste tuvo a bien donar a la RAG para disfrute de todos:

> "Muy ilustre Sr. mío: Tengo el gusto de remitirle para la Biblioteca de la Real Academia de su digna Presidente el libro inventario de bienes de los padres de Marcial del Adalid y una novela manuscrita, un tanto deteriorada, original de Fanny Garrido, que fueron halladas en el Pazo de Lóngora y hace años me fueron cedidos por el fallecido P. Manuel (salesiano) que tenía a su cargo dicha finca, en ocasión de unas visitas que allí hice buscando datos sobre la vida y obra de aquel insigne músico gallego (…)"[1053].

Tras el fallecimiento del Padre Manuel Lino, se responsabilizó del Pazo de Lóngora el Padre Vicente Linares Sanz (1904-1995) entre 1951 y 1954, y el Padre Pedro Rodríguez Corral (1901-1989) entre 1954 y 1958, y con ellos residieron otros sacerdotes salesianos que colaboraban con la Granja-Escuela de Bastiagueiro, cuyos alumnos hacían las prácticas en él. Desde entonces, este inmueble pasa a propiedad privada por compra de Antonia y Neftalí Prieto Barrios, quienes lo poseyeron entre 1958 y 1962, y las fincas restantes a manos de Antonio Hermida Barreiro. En 1962, el pazo fue comprado por el empresario Aurelio Ruenes Blanco (1892-1987), quien invirtió dinero y esfuerzo en una importante rehabilitación del mismo; fallecido éste en 1987 y su esposa, Milagros Arias Enríquez, al año siguiente, manteniendo la vivienda los hijos hasta 1998. Ese año firman un convenio urbanístico con el Ayuntamiento de Oleiros en el que ceden la vivienda y el terreno circundante para ubicar en él el Instituto de Medio Ambiente de la Universidad da Coruña (uso actual del Pazo de Lóngora) a cambio de una recalificación urbanística que permitía construir a la familia Ruenes Arias (constructores de la actual urbanización colindante al pazo)[1054].

[1052] Músico de vocación, ingresó en 1917 a la banda de música de *Castropol*, la cual llegó a dirigir años después. También dirigió la banda del Regimiento de Infantería de Isabel la Católica. Entre 1928 y 1951 dirige el coro *Cantigas da Terra*. Director de la coral de Sada, del coro *Brétemas e Raiolas*, creó la agrupación *Aturuxo* en 1954 y la masa coral de la Fábrica de Tabacos de A Coruña. Compuso obras propias y arregló y difundió obras de los principales maestros gallegos, tales como Adalid, Baldomir, Montes, etc. Fue, asimismo, miembro numerario de la real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario en A Coruña y creador del premio Marcial del Adalid.

[1053] Carta de Adolfo Anta Seaone dirigida al Presidente de la RAG el 31 de mayo de 1956, acompañando la donación a esta institución de la novela *Batallas* de Fanny Garrido -a día de hoy todavía inédita y el manuscrito en paradero desconocido- y una partija testamentaria de Juan Antonio del Adalid y Loredo [RAG, DH-27], ambas procedentes del Pazo de Lóngora y adquiridas como regalo personal del Padre Manuel Lino Cabada y Cabada.

[1054] Padín Panizo, *Pazo de Lóngora*, 103-5; *A Herdanza do Pobo*, 28-31. Certificación literal del historial registral de la finca Pazo de Lóngora; inscripciones primera y segunda de la finca n.º 33.928 del Ayuntamiento de Oleiros; Libro 469 de Oleiros, folio 59 (Registro de la Propiedad n.º 3 de A Coruña).

4.2. LA BIBLIOTECA FAMILIAR DE LOS ADALID EN EL PAZO DE LÓNGORA[1055]

4.2.1. Crónica de una donación: cesión de la Biblioteca de Música de la Familia Adalid y de la Biblioteca Médica de los Doctores González-Garrido a la Real Academia Galega

En el Pazo de Lóngora, María del Adalid dispuso hasta el final de sus días de una biblioteca privada constituida por cientos de libros[1056]; una colección que fue engrosada durante años por sus antepasados: primero por sus bisabuelos, luego por sus abuelos y, finalmente, por sus padres y por ella misma. Atendiendo al inventario manuscrito que existe de la biblioteca –el "Índice de los documentos y efectos de María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro. Libro 3º. Biblioteca"-, esta colección bibliográfica ecléctica permaneció íntegra mientras estuvo ubicada en el Pazo de Lóngora y estructurada en tres secciones: Música, Humanidades y Medicina[1057]. Ascendía esta biblioteca familiar a un mínimo de 754 volúmenes encuadernados que se completan con ejemplares de revistas especializadas, libros de música sueltos que hoy constan en el *5º Libro de Registro de Obras* de la Real Academia Galega (en adelante RAG) y partituras manuscritas del maestro Marcial del Adalid.

De estas tres secciones, dos de ellas –la de Música y la de Medicina- fueron donadas a la RAG por María del Adalid en calidad de "bibliotecas personales o particulares", entendiendo este término como "una colección de fondos bibliográficos reunidos por una persona física o jurídica a lo largo de su existencia e incorporada en su totalidad -o en gran parte- a la Biblioteca de la RAG"[1058]. Así, la sección de música ingresó en la Academia como "Biblioteca Marcial del Adalid" y los libros en materia de Medicina como "biblioteca médica" (colección de libros de materia de medicina, sistema sanitario, sistema de medicina militar…).

A través de una carta de Julio Dávila Díaz -escritor, geógrafo e historiador español y miembro de la RAG- dirigida a Eladio Rodríguez González –Presidente de esta institución en aquel momento-, tenemos constancia de que en el mes de diciembre de 1928 ya se había anunciado en la Academia a sus miembros que se haría efectiva y oficial la donación de la biblioteca de María del Adalid en una reunión de la Junta Ordinaria que tendría lugar en los días sucesivos:

> "Madrid, 7 de diciembre de 1928.

[1055] Como se indicó en el correspondiente apartado de metodología (C.3), el presente apartado también es fruto del proyecto de investigación titulado *Hacia la catalogación musicológica de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la Real Academia Galega*, financiado mediante una "Beca de Investigación en Artes y Humanidades 2017" concedida en convocatoria pública por la Diputación de A Coruña [Convocatoria de becas de investigación para el año 2017 de la Diputación Provincial de A Coruña; Servicio de Acción Social, Cultural y Deportes; Sección de Educación, Cultura y Deportes (B.O.P. n.º 58, de lunes 27 de marzo de 2017, P.P.8916/2017); Resolución por la que se aprueba la concesión definitiva de las bolsas de investigación 2017, Área de Artes y Humanidades durante el año 2017, de 4 de octubre de 2017 (Referencia BINV-AH/2017, Expediente 2017000006039)]. El resultado final de este proyecto de investigación se materializa en la memoria *La Biblioteca de Música del Fondo Adalid. Estudio y Catálogo de un patrimonio bibliográfico musical gallego único custodiado por la Real Academia Galega*, entregada a la Diputación de A Coruña en octubre de 2018 (proyecto validado por el Registro de la Propiedad Intelectual con números de asientos registrales 03/2018/1444 y 03/2018/1445).

[1056] Naya Pérez, «Fanny Garrido», s. p.; Naya Pérez, «Fanny Garrido en el recuerdo», s. p.

[1057] Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro. Libro 3º. Biblioteca [RAG, signatura: C-24, 24/6]. La sección de música se corresponde con el "Estante I" (pp. 1-90), la sección de Humanidades con el "Estante II" (pp. 91-105) y la sección de Medicina con el "Estante III" (pp. 106-113).

[1058] Fernández-Couto Tella, «Bibliotecas na biblioteca da RAG», 195.

> Señor Presidente de la Real Academia Gallega: En La Coruña
> Muy estimado Sr. presidente:
> Recibí la convocatoria para la Junta Ordinaria que se celebrará el día 12 del corriente mes. No siéndome posible concurrir a ella delego en V. mi representación y le ruego me haga el honor de aceptarla.
> En los asuntos al "Orden del día": Propuesta del Centro Gallego de Montevideo para el Jurado del Certamen Gallego-Americano; Constitución de la Asociación protectora de la Cultura Gallega en Montevideo, y donativo de la Biblioteca musical de Adalid, quedan en absoluto al criterio de V. (..)"[1059].

Pocos días después, el 12 de diciembre de 1928, tuvo lugar una Junta Ordinaria en cuyo acta oficial se hizo constar lo siguiente:

> "(…) El Sr. Estrada Catoyra dio cuenta del espléndido donativo que la distinguida Sra. Dª María del Adalid hizo espontáneamente a la Academia, consistente en la Biblioteca Musical que perteneció a su finado padre el insigne músico y compositor coruñés D. Marcial del Adalid. Compónese la referida Biblioteca de 279 volúmenes en folio, encuadernados, los cuales contienen 2.729 piezas musicales, registradas, y numerosas sin registrar, muchísimas de ellas del propio Adalid, y las otras, de los principales músicos del mundo. Incorporados a esta colección hállanse dos legajos: el primero consta de numerosas obras de música, originales, compuestas por Adalid, pero ya publicadas; y el otro legajo, contiene una ópera titulada Inés e Bianca, del repetido Adalid, la cual se halla original e inédita. Por lo rica y selecta, puede reputarse esta biblioteca Musical como una de las mejores de España.
> La Corporación acordó dirigir un mensaje de gracias a la respetable dama, que honró a la Academia con tan magno obsequio y repetirle de nuevo nuestra gratitud cuando dicha Biblioteca se hallase debidamente instalado, que será en breve, y después de hecho, por duplicado, un minucioso y detallado inventario de todas las obras donadas, pues la expresada señora, desea poseer uno de dichos inventaros convenientemente autorizado.
> Aparte de la biblioteca musical, Dª María del Adalid regaló a la academia una numerosa colección de libros impresos, de diferentes autores.
> La Corporación significa también la gratitud al Sr. Estrada Catoyra por su intervención en este asunto, de tan inmenso y positivo valor para nuestra Institución"[1060].

El texto citado es especialmente relevante, pues deja constancia de los 279 volúmenes de música que integraban la biblioteca de música del Pazo de Lóngora y que habían pertenecido al maestro gallego, los mismos que figuraban en ella a fecha de realización del inventario manuscrito y los mismos que ingresaron en la Academia y donde hoy permanecen públicamente expuestos. Hace alusión también el acta a una segunda donación que realiza paralelamente María del Adalid de "libros impresos de diferentes autores"; sin duda se refiere a la donación de la "biblioteca médica" o "sección de medicina" de la colección bibliográfica que habían pertenecido anteriormente al abuelo y al padre de Fanny Garrido[1061]. Por último, anticipa el acta

[1059] Seoane, «Eladio Rodríguez e o primeiro diccionario da Real Academia Galega», 130.

[1060] «Sección Oficial. Junta Ordinaria de 12 de Diciembre de 1928», 170-71. Acta completa en: «Sección Oficial. Junta Ordinaria de 12 de Diciembre de 1928», 165-73.

[1061] Estrada Catoyra, «Letras de luto. María del Adalid Garrido», 161-62; Fernández-Couto Tella, «Bibliotecas na biblioteca da RAG», 198. En este último artículo se menciona expresamente que María de los Dolores del Adalid realiza dos donaciones de dos bibliotecas (entendidas como conjunto de libros pertenecientes a un mismo dueño) en el año 1929 a la RAG: una como "biblioteca Marcial del Adalid", de 712 volúmenes, y otra como "biblioteca médica" de 279 volúmenes (sin especificar propietario). Sin duda alguna es posible afirmar que estas dos bibliotecas ingresaron a la Academia, aunque discrepamos del número de volúmenes que se menciona en e

el papel que jugó Félix Estrada Catoyra, tesorero de la RAG en ese momento, como mediador y negociador entre la institución y María del Adalid para efectuar la donación de la biblioteca familiar de ésta; como él mismo relató en un homenaje póstumo a la hija del compositor, su papel fue fundamental, pues fue quien sugirió a María del Adalid la posibilidad de donar las bibliotecas de música y medicina de sus antepasados a la RAG:

> "(…) En una de las agradables tardes en que la visitaba en su hermosa finca de Lóngora, en la que pasaba buena parte del año, en ese antiguo Pazo, verdadero museo de obras de arte me manifestó el temor que tenía de que al faltar ella, la biblioteca musical de su padre, verdadero tesoro que con el mayor cariño guardaba, se perdiese, y fuese aprovechada por otros músicos, como ya lo habían sido algunas melodías en tiempos pasados; así como también se perdiesen los libros de medicina de su abuelo, D. Francisco Garrido, Subinspector de Sanidad Militar, Director que fue del Hospital Militar de La Coruña, solicitando mi parecer acerca de este particular.
> Después de un cambio de impresiones, acogió con beneplácito la idea que le indiqué de depositar música y libros en nuestra Academia, como había en algunos Museos y Bibliotecas depositados cuadros y libros, sin perder la propiedad del dueño de ellos. No pasó mucho tiempo sin que la Corporación recibiese el espléndido donativo que la distinguida dama hizo de la biblioteca del insigne compositor, que forman 279 volúmenes encuadernados, conteniendo 2.729 piezas musicales registradas, muchísimas sin registrar y otras de los principales músicos del mundo. En esta colección hay dos legajos de música original de Adalid, ya publicada, y otro de la ópera Inés e Bianca, original e inédita. Podemos decir que esta biblioteca musical es una de las mejores que en España se pueden ver. Acompaño a la música de su padre la colección de libros de su abuelo (…)"[1062].

Poco tiempo después, acudirían al Pazo de Lóngora el mismo Félix Estrada Catoyra, acompañado de César Vaamonde Lores[1063] -bibliotecario de la RAG en esas fechas- y de un joven Juan Naya Pérez[1064] -ayudante en aquel momento y que con los años llegaría a ocupar el puesto del anterior-, donde serían recibidos por el guardés del Pazo de Lóngora, José Garrido Aradas, para recoger los libros de la biblioteca familiar donados. Especial tesoro resulta a día de hoy la crónica al respecto escrita por el propio Naya, única que sepamos, que de testimonio de este momento histórico:

> "Andando el tiempo volvería a tener motivo de relacionarme con este nombre [Fanny Garrido] y con el de su esposo, el ilustre compositor coruñés Marcial del Adalid. Y fue cuando la Real Academia Gallega recibió de María del Adalid y Garrido el legado de la música y los libros que sus padres tenían en el pazo de su propiedad en el lugar de Lóngora, en la parroquia de Santa Eulalia de Liáns (…).
> Recuerdo como si fuese ayer mismo cuanto aconteció durante la recogida de la generosa donación, y mi charla con el casero del pazo, señor Garrido [José Garrido Aradas, guardés del pazo] (…). Con el mismo Garrido hablaran antes y después de hacerlo yo, Félix Estrada Catoyra y César Vaamonde Lores, comisionados por la Academia, en calidad de tesorero y bibliotecario, respectivamente, para recoger el donativo (…). Los interlocutores de Garrido le apremiaban para que dijese los nombres de los posibles expoliadores de la música de Adalid, allí, en el miso pazo;

artículo: 279 son los volúmenes de partituras y la biblioteca médica está constituida por 166 libros, más ejemplares de revistas que fueron incorporados al fondo de Hemeroteca de la RAG.

[1062] Estrada Catoyra, «Letras de luto. María del Adalid Garrido», 161-62.

[1063] César Vaamonde Lores, quien ejerció entre 1907 y 1942 como bibliotecario de la RAG. Méndez Romeu, *A Real Academia Galega, institución frustrada do rexionalismo*, 88.

[1064] Don Juan Naya Pérez (1914-1993), archivero y bibliotecario de la Real Academia Galega, nombrado el 9 de enero de 1946 y activo en el cargo hasta su fallecimiento, el 1 de febrero de 1993.

> Garrido se resistía con esa resistencia céltica que hace infructuoso el más sutil interrogatorio. Decepcionados fueron ambos tras él, y yo, para adentrarnos en el pazo y hacernos cargo de lo que ya estaba dispuesto para el traslado en cestos de mimbre, al objeto de que los libros sufriesen lo menos posible. Aún conservo vivo el recuerdo de cuanto vi entonces (…)"[1065].

La repercusión mediática de la donación de María del Adalid no se hizo esperar, pues se envió una nota de prensa oficial desde la propia institución a los principales periódicos del momento, que se hicieron eco de la noticia de inmediato. Dice así:

> "La Real Academia Gallega acaba de enriquecer su magnífica biblioteca con un espléndido donativo: la colección completa de obras musicales que poseía el ilustre compositor gallego don Marcial del Adalid.
> Se trata de un conjunto de más de doscientos volúmenes, comprensivo de numerosas composiciones de diversos autores, algunas del insigne Adalid y entre ellas el manuscrito de una ópera incompleta del celebrado músico regional.
> Forman colección valiosísima que ha sido regalada a la Academia por la señora doña María del Adalid, hija del compositor, y que serán conservadas en vitrina especial, con el retrato del insigne músico y el de su esposa, la que fue muy distinguida escritora Fanny Garrido, que con su nombre y el seudónimo de "Eulalia de Liáns", produjo notables obras literarias"[1066].

No resulta sorprendente para nosotros que la donación de la biblioteca del abuelo y del bisabuelo maternos de María del Adalid pasase desapercibida, pues la nota de prensa enviada otorgaba un imperante protagonismo a la biblioteca de música de Marcial del Adalid, omitiendo en la misma hacer mención a la biblioteca médica de los doctores González-Garrido.

Meses después, tal y como consta en el Acta de la Junta Ordinaria de 23 de febrero de 1929, se dio lectura a la relación de libros enviados a la Biblioteca de la Academia por diversas personalidades, constando entre ellas el donativo de 491 volúmenes por parte de Dª María del Adalid:

> "En la ciudad de La Coruña, a veintitrés de febrero de mil novecientos veintinueve y hora de seis de la tarde, dentro de las Casas Consistoriales, donde la Academia tiene su domicilio […]. Dióse lectura a una relación de libros enviados para la Biblioteca de la Academia por los Sres. D. Manuel Bergues Piñol (1 vol.), María del Adalid (491)…" [1067].

Sin duda alguna, los 491 volúmenes remitidos por María del Adalid estaría constituidos por los 279 libros de partituras y los 166 de la biblioteca médica, lo que suma un total de 445 volúmenes, a los que se suman los libros de música inscritos del "5º Libro de Registro de Obras"

[1065] Naya Pérez, «Fanny Garrido en el recuerdo», s. p.

[1066] Constantino Piquer, «Real Academia Gallega. Donativos para la biblioteca y el Museo», *El Diario de Pontevedra*, 26 de enero de 1929, 1; «Real Academia Gallega. Donativos para la Biblioteca y el Museo», *La Voz de Galicia*, 26 de enero de 1929, 1; «Real Academia Gallega. Donativos para la biblioteca y el Museo», *El Regional. Diario de Lugo*, 26 de enero de 1929, 2; «Real Academia Gallega. Donativos para la biblioteca y el Museo», *La Voz de Galicia*, 26 de enero de 1929, 2; «Una colección de obras musicales», *El Imparcial*, 26 de enero de 1929, sec. De varias regiones, 5; «Real Academia Gallega. Donativos para la biblioteca y el Museo», *El Pueblo Gallego*, 29 de enero de 1929, 2; «Para el Museo de la Academia Gallega», *El Correo de Galicia. Órgano de la colectividad gallega en la República Argentina*, 3 de marzo de 1929, sec. Notas y comentarios de la Vida Gallega, 16.

[1067] «Sección Oficial. Junta Ordinaria del 23 de Febrero de 1929», 211. Acta completa en: «Sección Oficial. Junta Ordinaria del 23 de Febrero de 1929», 211-12.

de la RAG, los cuadernillos manuscritos con obras de Marcial del Adalid y los números de revistas de medicina anteriormente mencionados.

Pocos días después, a fecha de 5 de marzo de 1929, se acordaría a nivel interno cómo agradecería la Academia a María del Adalid su extraordinario donativo. En primavera, en la Junta Ordinaria de 12 de mayo, se decide oficialmente otorgar a la hija del compositor la distinción de Académico de Honor en agradecimiento a su generosidad:

> "(…) El Presidente da cuenta a la Academia de que la Junta de Gobierno, en sesión de 5 de marzo último, acordó nombrar Académico de Honor a la señora Dª María del Adalid, en atención al valioso servicio prestado a la Corporación con el donativo de la Biblioteca y Archivo musicales que pertenecieron a su ilustre padre D. Marcial. Se da lectura de la carta que la citada dama dirige a la Junta, aceptando y agradeciendo la distinción que se le ha conferido. La Academia ratifica con aplauso el acuerdo de la Junta de Gobierno […]"[1068].

Casualmente se hacía oficial en esta misma Junta el ingreso en la Academia, como parte de la donación realizada por María del Adalid, del famoso molde de yeso de la mano derecha del Maestro Adalid, también hoy en día expuesta al público en la sede de la institución:

> "(…) Se dio cuenta de los siguientes donativos hechos a la Academia: (…) Vaciado en yeso de una mano del que fue ilustre compositor y músico gallego D. Marcial del Adalid, encerrado en un fanal de cristal, enviado por Dª María del Adalid, hija de aquel insigne conterráneo" [1069].



Fig. 107. Molde de yeso de la mano derecha de Marcial del Adalid, donado por su hija María del Adalid a la RAG en mayo de 1929.

El nombramiento honorífico de María del Adalid fue anunciado en varias cabeceras de prensa. Por ejemplo, *La Voz de Galicia* informaba mediante el siguiente texto:

> "La Junta de Gobierno de la Real Academia Gallega en sesión celebrada ayer, acordó nombrar académico de honor a la señora doña María del Adalid, en testimonio de gratitud por el valioso servicio que la distinguida dama ha prestado a la Corporación

[1068] «Sección Oficial. Junta Ordinaria de 12 de Mayo de 1929», 262. Acta completa en: «Sección Oficial. Junta Ordinaria de 12 de Mayo de 1929», 261-66.

[1069] «Sección Oficial. Junta Ordinaria de 12 de Mayo de 1929», 262. Acta completa en: «Sección Oficial. Junta Ordinaria de 12 de Mayo de 1929», 261-66.

> donándole la biblioteca y archivo musical de su padre, el insigne compositor gallego don Marcial del Adalid"[1070].

El mismo día, el periódico *La Nación* publicaba:

> "La Real Academia Gallega ha nombrado académico de honor a la señorita María del Adalid, hija del fallecido compositor gallego D. Marcial. Este nombramiento ha sido acordado como consecuencia de la cesión hecha por dicha señorita, a favor de la Academia, de la biblioteca y archivo musical de su padre"[1071].

El ingreso de libros y manuscritos del maestro Adalid pertenecientes a la sección de música de la biblioteca de Lóngora se inscribió en el "5º Libro de Registro de Obras" de la RAG, a fecha de 29 de diciembre de 1929[1072], aunque -como ya se indicó en el estudio de fuentes correspondiente (epígrafe D.3)- el proceso de inventariado quedó incompleto.

Pasado medio año de este acontecimiento, a mediados de enero de 1930, fallecía María del Adalid[1073]. Como artista coruñesa que era, una de las principales mujeres mecenas en Galicia y cultivadora del patrimonio gallego y como especial Académico de Honor que fue, desde la Academia homenajearon a esta ilustre mujer con palabras llenas de afecto y gratitud, en marzo de ese mismo año:

> "Con honda pena, con dolor intenso, obligado por mandato de nuestro Presidente, tomo la pluma para dar cuenta de la pérdida que la Real Academia Gallega ha sufrido, por el inesperado fallecimiento de la señora Dª M.ª del Adalid Garrido, Académico de Honor (…). Unido con íntima amistad a sus padres, el insigne músico y compositor D. Marcial del Adalid y la ilustre escritora Dª Fanny Garrido, traté a María desde sus más tiernos años: así pude apreciar la privilegiada inteligencia que aquella niña, su talento claro y despierto, su bondad y sus virtudes, la esmerada educación cultural con que su buena madre supo guiar sus pasos, cultivando en la adolescente sus aficiones artísticas y literarias, capacitándola para la vida, al quedar huérfana de padre (…).
>
> En hermosa vitrina se custodia en la Biblioteca de la Academia el tesoro musical de Marcial del Adalid, regalado por su hija. La Corporación, profundamente agradecida a la generosa donante, la nombró Académico de Honor. Poco antes de su fallecimiento prometió completar su donativo con alguna música original de su padre, que conservaba en su casa de Madrid. De esperar es que este ofrecimiento que ella no pudo realizar, por su inesperada muerte, se cumplirá por sus herederos.
>
> No puedo dejar de consignar también, como prueba del intenso amor que por la cultura en sus diversas manifestaciones, sentía María del Adalid, que generosamente donó terreno de su propiedad en la próxima feligresía de Oleiros, para la creación de una escuela, que lleva su nombre, contribuyendo, además, a su edificación; y que el grandioso Pazo de Lóngora, con la magnífica finca que lo rodea, lo legó a la Orden Salesiana con el fin de que esta Institución religiosa funde y sostenga en tan espléndidas posesiones, una Escuela y Granja Modelo de Agricultura.

[1070] «Real Academia Gallega. Iniciativa en marcha», *La Voz de Galicia*, 6 de marzo de 1929, 1.

[1071] «La señorita María Adalid, designada Académico», *La Nación. Diario de la noche*, 6 de marzo de 1929, sec. Provincias, 6.

[1072] 5º Libro de Registro de Obras de la RAG. Ingreso de la biblioteca de música de la Familia Adalid, el 27 de diciembre de 1929, donación efectuada por María del Adalid (Fig. 8).

[1073] Certificado de defunción de María de los Dolores del Adalid y González-Garrido, el 18-01-1930 [RCC, Tomo 11, pág. 614, Sección 3ª] (Anexo II.38.); Partida de defunción de María de los Dolores del Adalid y González-Garrido, viuda de Ruiz de Huidobro, el 17-01-1930 [PS (A Coruña), Libro Sacramental de la Parroquia de Santa María del Campo (A Coruña), n.º 30, folio 68 vto.] (Anexo II.39.).

> Alma grande fue la de María del Adalid Garrido, y el Señor misericordioso la habrá acogido en su seno, como se lo pedimos todos sus amigos.
> Félix Estrada Catoyra"[1074].

Lanzaba al aire un importante mensaje este bibliotecario y amigo de la difunta: la existencia de más partituras originales de Marcial del Adalid en Madrid y que habrían quedado pendientes de ser entregadas a la RAG, hecho que no llegó a tener lugar nunca, según se nos informó en la institución. A esto se suma el testimonio de Juan Naya sobre el expolio sufrido en el Pazo de Lóngora y que habría causado la desaparición de más obras del autor[1075]. Concluye así la historia de la donación de esta biblioteca decimonónica singular y emblemática, dejando ambas afirmaciones una puerta abierta a completar el catálogo del autor y su biblioteca en un futuro si por fortuna apareciesen en algún momento esas partituras.

4.2.2. Historia de un siglo en repertorio clásico: el imaginario musical de Marcial del Adalid

La biblioteca original del Pazo de Lóngora, que un día perteneció a Marcial del Adalid y Fanny Garrido, llegó a abarcar 754 volúmenes fruto del gusto por el cultivo personal y la prosperidad profesional trabajada durante generaciones en esta familia. Así, la música del maestro, su propio "archivo personal" -definido como "la documentación generada por una persona en el ejercicio de su actividad, y comprende tanto documentos y objetos de carácter personal, como profesional" [1076] -, se unió a varios "archivos familiares" procedentes de antepasados –en su acepción de "conjunto de fondos generados y transmitidos dentro de una misma familia o linaje"[1077], dando lugar a una excepcional colección bibliográfica rica en materias de Humanidades, Música y Medicina[1078]-.

Posiblemente la parte de Humanidades (Estante II) sea la menos conocida de todas, pues no se ha escrito sobre ella y tampoco consta que fuese donada a la RAG; su paradero actual es para nosotros desconocido. Este grupo estuvo conformado por 309 libros de Historia, Literatura, Geografía, Religión, diccionarios especializados, etc. A ella pertenecían grandes clásicos de la literatura, como *Historia y vida del gran tacaño* de Quevedo, *El misionero moribundo o amores de un francés*, *Romancero morisco*, *La Araucana* de Alonso de Ercilla, *Macbeth, Othello, Hamlet* o *Richard III* de Shakespeare, *Don Carlos* de Schiller, *El Quijote de la Mancha* de Cervantes, *Chansons* de Beranger, etc.; tratados y compilaciones de historia, como la *Historia General* de Millot o *Historia General de España* de Juan de Mariana, *Compendio de antigüedades romanas* de Francisco Pérez Pastor, *Retrato imparcial de Napoleón* de Samuel Richardson y Walter Scott, *La vida de Federico II de Prusia* de Bernardo M.ª Alcaza, etc.; de religión, como la *Biblia*, *Adiciones al año cristiano* y *Dominicas del año cristiano* de P. Croiset, etc. Especialmente reseñable entre todos ellos la *Historia de Galicia* de Manuel Murguía y la obra completa de Goethe, de la que Fanny Garrido fue traductora.

La sección bibliográfica de Medicina (Estante III) también es desconocida para el público en general y fue incorporada a la biblioteca de Lóngora a través de Francisco González Garrido

[1074] Estrada Catoyra, «Letras de luto. María del Adalid Garrido», 161-62.
[1075] Naya Pérez, «Fanny Garrido en el recuerdo», s. p.
[1076] Montero García, «Los archivos musicales familiares y personales», 391.
[1077] Montero García, 391.
[1078] Remitimos nuevamente al apartado C.3. de metodología donde, con motivo de la denominada "signatura original", se explica la estructura interna de esta biblioteca en tres secciones (especialmente en el Cuadro 6).

del Amo y Agustín González Garrido, padre y abuelo de Fanny Garrido y ambos médicos de profesión. Los 166 volúmenes en materias de medicina y farmacia y revistas históricas especializadas que la conforman abarcan tratados de anatomía; tratados y libros específicos de tisis, cólera, fiebre amarilla u otras enfermedades; tratados de partos; diccionarios específicos de ciencias médicas; libros de filosofía médica; libros de cirugía y práctica clínica; guías de diagnóstico; varios libros de medicina militar, etcétera[1079]

Y la sección de Música (Estante I) es la más conocida y emblemática de todas, por haber pertenecido al ilustre maestro gallego Marcial del Adalid y por haber sido tan sonada en prensa coruñesa su donación en 1930. Esta parte de la colección bibliográfica del Pazo de Lóngora y que nosotros hoy denominamos "Biblioteca de Música del Fondo Adalid" es una fuente patrimonial de inestimable valor. El armario de madera con vitrinas de cristal que hoy preside la sala de lectura de la RAG expone a sus visitantes más de un siglo de Historia: aúna en un simple golpe de vista más de cien años de repertorio clásico, la evolución de la industria de la encuadernación en el siglo XIX y el comercio editorial musical europeo que llegó a la ciudad de A Coruña, determinado por el consumo musical, en este caso, de la Familia Adalid.

El origen de esta colección musical se remonta a tiempos de Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano –abuelo del compositor Marcial del Adalid-, quien incorporó repertorio de finales del siglo XVIII; fue continuada por Francisco y Juan Antonio del Adalid y Loredo -hijos del anterior y padre y padrino respectivamente del maestro-, siendo algunos de los libros más antiguos inventariados que conforman esta biblioteca encuadernados en la imprenta "Arza", por Santiago Correa en la ciudad de A Coruña, entre 1826 y 1827; y en una tercera etapa fue esta colección de partituras completada por Marcial del Adalid, Fanny Garrido y María del Adalid, últimos poseedores de la misma[1080]. Un total de 279 volúmenes de partituras encuadernadas, a las que se añade el archivo de composiciones propias de Marcial del Adalid.

El repertorio que engloba esta colección musical está claramente condicionado por las modas estéticas de cada etapa del siglo XIX, por las prácticas socioculturales y musicales (música doméstica y música de salón) y por los gustos personales y relaciones sociales de cada uno de los dueños que tuvo esta biblioteca. La BMFA es una colección miscelánea y ecléctica en su repertorio, singular en sus encuadernaciones y única por su valor histórico y bibliográfico.

[1079] Respecto a la sección de medicina, desde la Dirección de la Biblioteca de la RAG, Doña Ana María Menéndez Fernández, nos ha confirmado, como resultado de una investigación propia, que los libros que constituyen esta parte de la biblioteca presentan escrito en el interior el nombre de María del Adalid, que también presentan el tejuelo acorde "Índice de los documentos y efectos…". Dentro de la RAG, estos libros abarcaron en su día las signaturas correlativas de 6811 a 7004 (actualmente modificadas) y constituían una serie completa de 194 volúmenes de materia médica, los cuales se desglosan en 166 libros añadidos al fondo general y 26 revistas históricas incorporadas al fondo de hemeroteca. Está por demostrar si el libro correspondiente a la signatura 7005, Reglamento del Cuerpo de Sanidad Militar, junto con otras tres obras también pertenecen a la "Biblioteca médica" del Pazo de Lóngora. Agradecemos encarecidamente a la directora de la Biblioteca de la RAG, Ana Fernández, que nos haya facilitado esta información.

[1080] Remitimos al Anexo V.3. , en el que se ofrece un resumen del repertorio que constituye la BMFA adquirido por cuatro generaciones de propietarios en orden cronológico inverso, desde su última heredera, hasta su fundador: repertorio adquirido por Marcial del Adalid, Fanny Garrido y María del Adalid; repertorio incorporado por Francisco y Juan Antonio del Adalid y Loredo; y repertorio por Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano.

También, en el Anexo V.2. presentamos una ordenación de los volúmenes que conforma la BMFA-RAG (referidos por su "signatura original") en función del repertorio que engloban por volúmenes y/o por juegos de volúmenes.

Y además reúne la mayor colección de composiciones de Marcial del Adalid (gran parte inéditas).

A modo de síntesis, el fondo abarca un total de 351 compositores, nacidos entre 1507 (fecha de Jaques Arcadelt) hasta 1880 (fecha de Attilio Brugnolli), e incluyendo autores que fallecen en el siglo XX, como Arthur Henry Fox Strangways, en 1948, lo que refleja la práctica de coleccionismo de los Adalid durante generaciones -hasta su hija, María de los Dolores de él Adalid- y que ponen de manifiesto las modas en el repertorio musical europeo. Todos ellos forman parte de muy diversos períodos de la Historia de la Música Occidental y proceden de distintos países europeos (Italia, Francia, Alemania, Reino Unido, España, etc.). Autores barrocos, como por ejemplo, Alessandro Scarlatti, Bach, Domenico Scarlatti, Haendel...; clásicos como Mozart, Haydn, Gluck, Eichner, Boccherini, Clementi, William Shield, Viotti, Czerny...; autores románticos como William Reevel, Beethoven, Pleyel, Cramer, Moscheles, Thomas Moore, John Field, Chopin, Spohr, Weber, Meyerbeer, Rossini, Mercadante, Donizetti, Bellini, Schumann, Liszt, Thalberg… Además, es posible agrupar una sección específica de autores españoles: Martín Sánchez Allú, Barbieri, Juan M.ª Guelbenzu, Manuel García, Justo Moré, José Miró, Mariano Soriano Fuertes, Antonio Romeu, José Aranguren, Antonio Arnao, José Inzenga, Adolfo Quesada, etc. Y en muchas de estas obras hay dedicatorias manuscritas que dejan patente la amistad entre coetáneos y que convierten estosdocumentos en joyas históricas únicas.

En cuanto a géneros, la colección abarca ópera y zarzuela, música de salón para voz acompañada, música de cámara (principalmente cuartetos), repertorio sinfónico, repertorio pianístico, reducciones de óperas para piano, etc. A destacar la novedad del repertorio: obras en pleno estreno en Europa central ya habían sido adquiridas por los Adalid.

La biblioteca presenta obras publicadas por un total de 188 firmas editoriales diferentes, estando entre ellas los más importantes firmas, en pleno auge de la industria editorial musical en el siglo XIX: Addison & Beale, Artaria, Mechetti, Flaxland, Richault, Ricordi, Benacci, Boosey & Chapell, Brandus & Dufour, Breitkopf & Härtel, Carli, Clementi, Cramer, Diabelli, Erard, Pleyel, Escudier, Gambaro, Gevaert, Hartmann, Lemoine, Lucca, Mori & Lavenu, Peters, Pacini, Schlessinger, Brandus & Cº, Simrock, Wessel… y como no, editores españoles como Canuto Berea, Evecherría, Carrafa, Antonio Romeu, Eslava, etc. El catálogo ofrece también como resultado una relación de 237 combinaciones de firmas editoriales, es decir, refleja el repertorio que estuvo editado al mismo tiempo por diversos editores, cada uno en un país europeo.

Así mismo, revela también un listado de 14 importadores o distribuidores, asociado a determinadas áreas geográficas, repertorios, autores y períodos históricos: Canuto Berea en Galicia; Carrafa, Casimiro Martín y Eslava en Madrid; Diaz & Cº y el Almacén de Música Santesteban en San Sebastián; Pedro Anselmo Marchal, Weltin y Joao Baptista Waltmann en Lisboa; G. Moya en Cádiz; Rudolf Winkler en Stuttgart; Louis Russelot en Francia; y Ewer & co. desde Reino Unido. Además, estos importadores aparecen también, en ocasiones, como editores, revelando su doble funcionalidad. Estos datos de editores y distribuidores de música son importantes para futuras investigaciones propias o ajenas, pues el estudio de la industria editorial de música es un tema de actualidad en Musicología hoy en día.

Y por último, de especial relevancia es la presencia de 1.222 números de plancha distintos. Los números de hierro son una fuente de información muy valiosa para la investigación musicológica: permite localizar partituras cuyos datos de título y autor se desconozcan; hace posible también conocer el editor y, a partir de ahí, datar la partitura; por supuesto, también

permite comparar en qué distintos fondos musicales existen determinadas ediciones de música, pudiendo así estudiar las redes de distribución musical en el siglo XIX o los paralelismos en adquisiciones para colecciones privadas.

En definitiva, la BMFA es un legado único en su contenido y singular en sus características. En ella no solo está gran parte de la obra del ilustre compositor Marcial del Adalid. Estos libros también guardan el recuerdo de toda una familia pionera, los Adalid, que llegaron en el siglo XVIII a la ciudad de A Coruña para quedarse, contribuyendo al crecimiento y al desarrollo de la Historia de Galicia. Más allá de sus aportaciones en el plano socioeconómico, con su biblioteca, en conjunto, trajeron cultura y conocimiento a esta tierra, cuando no todo el mundo tenía acceso a los libros y, mucho menos, a los estudios más novedosos; y con su colección de partituras pusieron en escena en A Coruña obras que no hacía tanto se estrenaban en los mejores centros de Europa. Son estos libros también un siglo de historia de la industria de encuadernación y cien años de comercio editorial musical en España y en Europa. Todo ello hace que la Biblioteca de Música del Fondo Adalid, que hoy custodia la Real Academia Galega sea un patrimonio bibliográfico-musical histórico único y un tesoro de nuestra herencia cultural.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CONCLUSIONES

Esta tesis doctoral es, en su conjunto, un estudio monográfico en torno al compositor Marcial del Adalid y, tal y como pone de manifiesto su título, gira en torno a tres pilares fundamentales: su reconstrucción biográfica, la catalogación de su obra y el uso que hizo el autor de folklore autóctono gallego en música académica y que hoy permite atribuir a su obra sentido socio-identitario.

Estos tres pilares o áreas de estudio se han desglosado, a su vez, en seis cuestiones de investigación trabajadas en la tesis:

1. La vida de Marcial del Adalid.
2. Su familia, como parte fundamental dentro de la biografía del compositor, especialmente condicionante en su infancia y en sus primeros años formativos, y conformada por diversos personajes relevantes por sí mismos para la Historia de Galicia.
3. Su obra, parte central también en su biografía y que avala su lugar destacado en la Historia de la Música Española y Gallega.
4. La relación de Adalid con el folklore autóctono gallego -en especial, con el musical- y el uso que de él hace para componer música de corte académico en distintos géneros y en el contexto del 'Rexurdimento' en Galicia, lo que hoy permite atribuir a su obra valor de creatividad cultural socio-identitaria.
5. El valor histórico de Marcial del Adalid como personaje activo en un contexto sociocultural y artístico decimonónico español y gallego.
6. El devenir de su legado, hoy desmembrado parcialmente, que justifica en parte la dificultad para desvelar esas lagunas vitales del autor y que abre nuevas vías para localizar nuevas fuentes documentales y musicales en un futuro; y como parte especialmente destacada entre su legado, el enfoque especial en su biblioteca musical privada, que recoge más de un siglo de modas repertorísticas y prácticas musicales domésticas e influencias musicales en el autor.

Estas seis perspectivas han sido trabajadas mediante una metodología creada que aúna Musicología Histórica y Biografía Histórica, Humanidades Digitales y Musicología Digital y Antropología Cultural simbólica. Esto nos ha permitido descubrir (fuentes), inventar (herramientas), innovar (conocimiento inferido) y transferir (conocimiento adquirido) en torno a Marcial del Adalid. Así mismo, la heterogeneidad de fuentes nos ha llevado a establecer una taxonomía propia para su preciso manejo, que las agrupa en cinco tipos de fuentes por su materialidad, tres clases de fuentes por su utilidad y en tres modalidades distintas en función de su relación con el objeto de estudio. Y se han revisado las investigaciones previas en torno al autor estudiado en el estado de la cuestión, para poder establecer claramente el punto de partida desde el que construye esta tesis doctoral. El estudio final se presenta en forma cuatro capítulos y cinco anexos. Su posición como apéndice responde a su carácter instrumental. Su elaboración ha sido fundamental para desarrollar la investigación, pues no hubiera sido posible obtener los mismos datos de las fuentes sin ellas.

La implementación de esta metodología ha requerido el desarrollo del trabajo en tres fases, que se materializan en cinco tareas, cuatro procesos metodológicos y tres herramientas informáticas: árbol genealógico de la Familia Adalid, *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid y Catálogo de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG.* Ambos

catálogos tienen valor de transferencia de conocimiento y ponen desde hoy al alcance y servicio de la sociedad y de la comunidad científica la obra y la biblioteca musical del compositor Marcial del Adalid y Gurrea.

Todo ello nos ha permitido cumplir los objetivos específicos estipulados al inicio de la investigación: se ha realizado una revisión exhaustiva de bibliografía específica en torno a la figura de Marcial del Adalid; se han recopilado el mayor número posible de fuentes documentales musicales y extramusicales; se ha abordado una reconstrucción biográfica y genealógica del compositor; se ha recuperado el mayor número posible de obras compuestas por Marcial del Adalid y su obra se ha catalogado en un sistema abierto que permite la incorporación futura de nuevas obras en caso de que se apareciesen; se ha catalogado también su biblioteca musical privada y se ha reconstruido el proceso de donación a la RAG; se han identificado influencias musicales y relaciones sociales y profesionales del autor, extraídas a partir de fuentes documentales, de su propia biblioteca y de sus composiciones; se ha estudiado un conjunto de siete obras identificadas con uso de folklore autóctono gallego en el contexto del nacionalismo musical decimonónico y a las que atribuimos sentido socio-identitario; y se ha enmarcado la producción adalidiana dentro del romanticismo decimonónico, principalmente de salón, acorde con la gran tradición musical centroeuropea.

Sintetizamos, a continuación, las aportaciones metodológicas que resultan del desarrollo de esta tesis doctoral:

1. Aplicación del género de la biografía histórica -desde fuentes documentales secundarias y personajes secundarios coetáneos relacionados (de la periferia al centro)- y aplicación de la reconstrucción genealógica a la reconstrucción biográfica Marcial del Adalid.
2. Creación de dos catálogos de partituras en forma de base de datos: *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid* y *Catálogo de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG*.
3. Aplicación del "Sistema Decimal de Dewey" -tradicionalmente empleado en Musicología en el área de Organología- para la numeración de obras en la catalogación musical realizada de la obra de Marcial del Adalid.
4. Aplicación de los postulados teóricos de la Antropología Cultural simbólica para justificar la condición socio-identitaria.
5. Sistematización de las fuentes y datos a utilizar en la argumentación en forma de taxonomía.

Resumimos, a continuación, los resultados de investigación novedosos obtenidos:

6. Recuperación de fuentes documentales necesarias para el estudio de Marcial del Adalid y útiles para otros ámbitos de investigación de temas transversales:

   Se han recuperado fuentes civiles como testamentos y expedientes de hidalguía; 50 partidas sacramentales; 170 entradas de hemeroteca histórica que aluden a Marcial del Adalid; también hemeroteca histórica de sus familiares cercanos; algunas cartas escritas por Marcial del Adalid, Fanny Garrido y María del Adalid, todas inéditas, a excepción de las pertenecientes al Legado Barbieri de la BNE; correspondencia cruzada con la familia Torres Adalid, en gran parte también inéditas; retratos fotográficos de la familia Adalid, en su mayoría inéditos (como, por ejemplo, las fotografías de Fanny Garrido y

María del Adalid en la comunión de José Luis Bugallal Marchesi, de la familia Adalid en el Pazo de Lóngora a comienzos del siglo XX o del pintor Francisco Llorens pintando en el Pazo de Vilasuso). Se ha podido documentar fotográficamente un piano cuadrado histórico de la casa William Rolfe perteneciente a los Torres Adalid y se ha datado entre 1800 y 1805. También se recuperan en este trabajo la pintura de Lola Torres y el carboncillo de Julia Torres, ambos de autores desconocidos, y tres óleos inéditos completamente desconocidos pintados por María del Adalid; todos ellos salen a la luz por primera.

7. Elaboración de un inventario de 46 títulos de obras manuscritas del guitarrista Fernando de Torres Adalid y de un inventario de 43 títulos del pianista Marcial de Torres Adalid (éste, a su vez, se desglosa en 27 de obras compuestas y 15 de arreglos para instrumentos de teclado de obras de otros autores).

8. Descubrimiento de nuevos datos biográficos de Marcial del Adalid:

   Se encuadra al autor dentro de los cánones sociales y culturales de la burguesía. Se constata la estancia londinense de Adalid al menos en el año 1844 y documenta su relación con Ignaz Moscheles a través de partituras que presentan anotaciones y firmas. En contrapartida, se refuta la relación docente con Liszt y con Chopin, ante la ausencia de documentación, al menos hasta la fecha. Se establece la relación como alumno de composición de Indalecio Soriano Fuertes, no reseñada por biógrafos predecesores. Se demuestra la vinculación de Adalid con la actividad asociativa instructo-recreativa burguesa en A Coruña, donde figura como docente, administrativo y como intérprete en conciertos y director de orquesta; estas dos últimas facetas no documentadas anteriormente. Se refleja también el carácter pedagógico de la mayor parte del repertorio de salón de Adalid para piano solo a través de su inclusión en publicaciones periódicas coleccionables que, a su vez, reconocen su autoridad como profesor de piano junto con otros grandes maestros españoles e internacionales.

   Se concretan las relaciones de Marcial del Adalid con otros músicos españoles entabladas en torno al circuito musical madrileño, a través de obras dedicadas recíprocamente. Se argumenta, como hipótesis abierta, que el compositor Auguste Gevaert haya podido ser corrector de la obra de Adalid, estableciendo a Guelbenzu, Monasterio y Morphy como tres posibles vías de contacto. Se extienden también las relaciones de Adalid a la realeza. Con respecto a la Sociedad de Cuartetos, se añade a las interpretaciones de su famosa *Sonatina en sol para piano a cuatro manos*, el ensayo de uno de los cuartetos de Adalid, dato desconocido hasta la fecha. Con respecto a la Sociedad de Conciertos, se documenta con hemeroteca la interpretación pública de un *Ave María* de Adalid bajo la batuta de Barbieri en dos ocasiones distintas y, además, se descarta la composición *Gran Obertura para la Exposición Universal de Londres de 1862* como obra compuesta por Adalid.

   Se documentan las relaciones editoriales de Marcial del Adalid en París en 1869 y el proceso compositivo también en dicha ciudad en 1879. Se prueba documentalmente la participación -y posterior arrepentimiento- de Adalid en el certamen nacional de 1870 y se recupera su marcha *Patria! Patria mía!* Se documenta también la interpretación, hasta ahora desconocida, de 36 melodías para canto y piano en concierto en un balneario de San Sebastián en 1871. Se documenta el proceso de composición de *Pedro Madruga* y se asocia a los géneros de la zarzuela grande y de la zarzuela gallega. También la génesis de *Ynes è Bianca* y se documenta el título original, descartando el hasta ahora empleado

Inés e Bianca; se relaciona la obra, además, con el contexto madrileño de ópera española en algunas de sus características formales y con el género de la ópera gallega. También se descubren las ediciones póstumas de *Mondariz*, *Enfantillages* y *Cantares viejos y nuevos de Galicia* como última voluntad del maestro, encomendada a su viuda, Fanny Garrido.

En el ámbito personal, se demuestra la veracidad del matrimonio de Marcial del Adalid con Fanny Garrido con protección de la realeza en 1860, que deja hoy de ser "leyenda urbana coruñesa" relatada por cronistas, para convertirse en Historia real. Se prueba también la paternidad de Adalid en 1874 de su hija María del Adalid, hasta la fecha sin documentar. Y se documenta la estrecha amistad que unió a Marcial del Adalid y a su esposa con Marcial de Torres Adalid, como el familiar más allegado.

9. Recuperación de personajes secundarios en la biografía de Marcial del Adalid que tienen interés por sí mismos para la Historia de Galicia:

   Es resultado de investigación nuevo el conjunto de microbiografías de los principales miembros del núcleo familiar de Marcial del Adalid (en Anexo I). También las de José Rodríguez Mourelo y Francisco de Borja González Garrido del Amo. Y también la recuperación de las figuras de Fanny Garrido y María del Adalid, las dos, personajes históricos femeninos de merecido reconocimiento por su aportación en calidad de literata y pintora respectivamente, con trayectorias reseñables y reconocidas en prensa en ambos casos.

10. Catalogación de la obra musical de Marcial del Adalid y análisis cuantitativo y cualitativo derivado:

    Se han recopilado 288 títulos del autor, de los cuales se recuperan en este trabajo 15 manuscritos de melodías para canto y piano conservados en la RAG, un *Ave María* en la FJM y cuatro tandas de valses orquestales en la FCB-BDPC.

    Es creación nueva el *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid*. No existía hasta la fecha ninguna catalogación pormenorizada de criterio musicológico sobre la obra del autor. Es aportación novedosa también por su base tecnológica, que se materializa en transferencia de conocimiento, y por la propuesta metodológica que se realiza con la aplicación del Sistema Decimal de Dewey a la numeración de obras.

    Se aporta la datación documentada (exacta o estimada) de todas y cada una de las piezas registradas, en base a las propias partituras y a fuentes documentales extramusicales complementarias. También es resultado original propio el análisis cuantitativo del repertorio: se desvelan las obras que se conservan de cada género, quedan evidenciadas las relaciones editoriales nacionales e internacionales, así como la relación de 91 manuscritos perdidos y 74 inéditos. Se aporta también una reflexión en torno a la numeración de opus, que abre la posibilidad de obras perdidas del autor. Se demuestra la actualidad del autor en su estilo compositivo con las tendencias estilísticas de la época y en la experimentación con los distintos géneros musicales. Se inicia, además, fruto de este estudio de repertorio, el trabajo de edición crítica de la obra de Adalid con la publicación de *Impromptu* en el marco de esta tesis doctoral.

    Se establecen tres etapas compositivas en la producción del autor: una primera etapa romántica, con obras de juventud; una segunda etapa, de corte más clásico; y una tercera etapa, "clásica y gallega" o "clásica y socio-identitaria", en la que no rompe el estilo

compositivo inmediatamente anterior, pero añade la experimentación con material popular autóctono gallego en la búsqueda de la expresión de la galleguidad.

11. Estudio y fundamentación de la conveniencia de calificar la obra gallega de Adalid de socio-identitaria:

    La aproximación hermenéutica desde la perspectiva de Antropología Cultural simbólica permite entender a Marcial del Adalid como un creador musical que no es ajeno al ambiente intelectual en el que germinan todos los postulados de Folklore. Permite entender también su obra "gallega" como folklorismo artístico de valor etnicitario vinculado a la expresión de la galleguidad.

    Por otra parte, se han identificado siete obras como representativas de "lo gallego" - *Galicia. Marcha triunfal para piano solo, Danse Galicienne, Cantares viejos y nuevos de Galicia, Mondariz. Balada gallega, Galicia. Marcha triunfal para Grande Orquesta, Pedro Madruga* e *Ynes è Bianca* – y se identifica en ellas el uso de material popular. Se constata en este conjunto de obras la experimentación del autor en los géneros de: música para piano gallega, obra orquestal gallega, canción gallega de salón (o canción lírica gallega) y zarzuela y ópera gallega.

    Y todo ello nos lleva a calificar el repertorio "gallego" de Marcial del Adalid de socio-identitario por conjugar lo próximo ambiental, lo genuinamente personal y los valores universales de la música. Su música se defiende con valor regional, valor nacional y valor europeísta, que integra la identidad, diversidad y la diferencia.

12. Estudio del legado patrimonial de Marcial del Adalid, focalizado en el Pazo de Lóngora y en su biblioteca privada de música:

    Es resultado novedoso la aproximación al proceso de donación del legado de Marcial del Adalid a través de la figura de su hija, María del Adalid, en calidad de heredera universal, centrado en el Pazo de Lóngora a la Orden Salesiana y en la biblioteca privada del autor a la RAG.

    Se aporta como nueva información sobre el Pazo de Lóngora el análisis iconográfico de la Virgen y del escudo que presiden dos fachadas del edificio, ambas de significado vinculado a los orígenes de la Familia Adalid y desconocidos hasta la fecha.

    Se ha catalogado la sección de música de la biblioteca privada del autor: *Catálogo de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid de la RAG*. La catalogación del fondo es aportación original e inédita que pone a disposición de la sociedad un legado musical que llevaba desde 1930 sin catalogar. El interés y utilidad de este trabajo se ve reforzado ante la petición oficial por parte de la RAG de la cesión del catálogo para su servicio en la institución.

    Es resultado del trabajo de catalogación la constatación de obras desaparecidas compuestas por Marcial del Adalid. Se aporta también una aproximación a la historia de esta colección de partituras, que refleja la afición musical de cuatro generaciones de la familia Adalid.

En definitiva, en este estudio sobre el compositor Marcial del Adalid y Gurrea pone de manifiesto su valor como personaje histórico gallego por su origen vinculado a una de las familias más importantes de la burguesía coruñesa ligada al despegue industrial y cultural de la ciudad. Queda evidenciada la aportación del autor a la Historia de la Música Española, especialmente en el ámbito pianístico, por ser su música diversa, actualizada con la estética

imperante, acorde a los movimientos artísticos en auge en la época. Y se argumenta el valor de Marcial del Adalid en la Historia de la Música Gallega pasada y presente, con sus obras de espíritu autóctono, innovadoras en la búsqueda del sonido de la galleguidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CONCLUSIONS

This doctoral thesis is a monographic study on the composer Marcial del Adalid. As its title states, it revolves around three main pillars: the author's biographical reconstruction, the cataloguing process of his musical work and the use which he made of autochthonous Galician folklore in seven academic music pieces, to which we attribute a socio-identitarian sense today.

These three pillars or areas of study are subdivided into six research issues or perspectives:

1. Marcial del Adalid's life.
2. His family, consisting of several historical figures relevant to the History of Galicia, as a fundamental part of the composer's biography and especially determinant in his childhood and his formative period.
3. His musical works, also a central part in his biography, which endorse his outstanding place in the History of Spanish and Galician Music.
4. Adalid's relationship with Galician Folklore (especially with popular music) and the use which he makes of it to compose different academic music genres at the time of 'Rexurdimento', which enables us to link his music to socio-identitarian cultural creativity.
5. Adalid's historical value as an active character in the socio-cultural and artistic 19th-century Spanish and Galician context.
6. The evolution of his legacy, partially dismembered today, which partly justifies the difficulty in revealing those vital gaps of his life, but which opens at the same time new paths to locate new documentary and musical sources in the future. His private music collection is especially prominent, as it gathers more than one century of/music trends and domestic musical practices and reveals the musical influences on his compositions.

These six topics have been developed through a created methodology that combines Historical Musicology and Historical Biography, Digital Humanities and Digital Musicology and symbolic Cultural Anthropology. This has allowed us to discover (sources), invent (research tools), innovate (inferred knowledge) and transfer (acquired knowledge) about Marcial del Adalid. Moreover, the heterogeneity of sources has led us to establish a taxonomy to manage them more precisely. In this way, we have established five types of source according to its materiality, three types of sources according to their usefulness and three modalities according to their relationship with the object of study. We also reviewed the previous research on the composer in order to clarify the starting point of our work.

This doctoral thesis is organised in four chapters and five annexes, whose position as an appendix is due to their instrumental nature. These five annexes have been essential for the development of the research and it would not have been possible to obtain the same data and results from the sources without them.

The implementation of this methodology has required the development of the work in three stages, five tasks and four methodological processes. We have also needed to create three computing tools: the genealogical tree of Adalid's Family, *Adalid's Music Works Catalogue* and the catalogue of his private music library (*Music Library Catalogue of Adalid's Collection at the RAG*). These two catalogues of music scores provide a value of "knowledge transfer" to

our research and from now on they will make Adalid's music work and his private music collection available to society and to the scientific community.

All this has let us reach the specific objectives stipulated at the beginning of this research: a review of specific bibliography about Marcial del Adalid; a compilation of as many musical and extra-musical documentary sources as possible; a reconstruction of his biography and genealogy; the recovery of the largest possible number of music works composed by him and their cataloguing process according to an open system that guarantees the addition of new pieces if they appeared. We have catalogued his private music library and reconstructed its donation process to the RAG. Adalid's musical influences and his social and professional relationships have been identified thanks to documentary sources, his music library and his own creations. Besides, we have identified the seven music works inspired by Galician folklore in the context of 19th-century musical nationalism and we have attributed them a socio-identitarian quality. Finally, we have defined Adalid's production as belonging to the romantic style, mainly salon music, in accordance with the great Central European musical tradition.

Methodological contributions resulting from this thesis:

1. Application of the historical biography genre -particularly from secondary sources and related contemporary second characters (from periphery to the centre)- and application of genealogical reconstruction to his biographical reconstruction.
2. Creation of two catalogues of music scores as open databases: *Adalid's Music Works Catalogue* and *Music Library Catalogue of Adalid's Collection at the RAG*.
3. Application of the Dewey Classification System -traditionally used in Musicology at Orgnology field- to number the compositions at *Adalid's Music Works Catalogue*.
4. Application of the theoretical postulates of symbolic Cultural Anthropology to justify the socio-identitarian condition.
5. Systematization of sources and data in a taxonomy.

Novel research results obtained:

6. Restoration of documentary sources related to Marcial del Adalid, necessary for our study and useful for other transversal research areas:

   Civilian sources such as wills and nobility records have been recovered. 50 sacramental documents. 170 articles of historical newspaper archive about Marcial del Adalid and also others about his family. Some letters written by Marcial del Adalid, Fanny Garrido and María del Adalid (all unpublished, except for those of the Barbieri's Legacy at BNE) and correspondence with the Torres Adalid family, also mainly unpublished. Photographic portraits, mostly unpublished, such as the pictures of Fanny Garrido and María del Adalid at José Luis Bugallal Marchesi's First Communion; family pictures at Lóngora's country house at the beginning of the 20th century or pictures of Francisco Llorens painting at Vilasuso's country house. A William Rolfe historic square piano belonging to the Torres Adalid family has been photographed and has been dated between 1800 and 1805. Some art paintings have come to light for the first time: an oil painting portrait of Lola Torres and a charcoal drawing of Julia Torres, both from unknown authors, and three oil painting portraits by María del Adalid.

7. Inventory of 46 handwritten guitar works by guitarist Fernando de Torres Adalid and inventory of 43 handwritten piano works by Marcial de Torres Adalid (27 of them are his own creations and 15 are keyboard arrangements of other authors).

8. Discovery of new biographical information related to the composer:

   As a historical character, Marcial del Adalid belongs to the social and cultural canons of the bourgeoisie. His London formative stage is established in 1844 and his relationship with Ignaz Moscheles is proved through written and signed scores. The teaching relationship between Marcial del Adalid and the composers Liszt and Chopin has been rejected in absence of documentation. We have also proved his relationship as a composition student with Indalecio Soriano Fuertes, information which was not reviewed by previous biographers. Adalid's connection with the bourgeois associative-recreational activity in A Coruña is also demonstrated, where he appears as a teacher, office worker, concert performer and orchestra conductor. The pedagogical nature of most of his piano repertoire is reflected through his inclusion in collectable periodicals which recognise him as a renowned and distinguished piano teacher together with other great Spanish and international masters.

   The relationships between Marcial del Adalid and other Spanish musicians have been settled in Madrid's musical circuit through mutually dedicated works. We have not been able to prove the advice given to Adalid's music compositions by Auguste Gevaert; nevertheless, Guelbenzu, Morphy and Monasterio have been settled as possible intermediaries in this professional relationship. Adalid's social interaction has also been extended to the royalty. Regarding the Society of Quartets, a rehearsal of one of his chamber quartets, unknown until now, has been added to the performance of his four-hand piano sonata. Two *Ave Maria* performances conducted by Barbieri have also been documented through newspaper archive and the *Great Overture for the Universal Exhibition of London in 1862* has been dismissed as a work composed by Adalid.

   Adalid's editorial relationships have been documented in Paris in 1869 and also music works created there ten years later, in 1879. Adalid's participation in the national contest of 1870 -and his subsequent repentance- has been proved and his piano march *Patria! Patria mía!* has been recovered. The performance of 36 vocal melodies at a spa's concert hall in San Sebastian in 1871 has been supplied with documentary evidence. The compositional process of *Pedro Madruga* has been verified and also its connection with the music genres "zarzuela grande" and "zarzuela gallega". The genesis of *Ynes è Bianca* and the original title of this masterpiece have also been explained (rejecting the one used until now, *Inés e Bianca*); it also has been related to the "Spanish opera" and "Galician opera" genres. The posthumous editions of *Mondariz, Enfantillages* and *Cantares viejos y nuevos de Galicia* have been discovered as Adalid's last will, entrusted to his widow, Fanny Garrido.

   In the personal sphere, Adalid's marriage to Fanny Garrido in 1860 and its royal protection has been proved. Thus, this information has stopped being a local "urban legend" to become real History today. María del Adalid's birth in 1874, undocumented till now, has also been verified. The close friendship between Adalid, his wife and Marcial de Torres Adalid has been proved through personal correspondence and documents.

9. Recovery of secondary characters in Adalid's biography, but interesting for the History of Galicia:

The microbiographies of Marcial del Adalid's main relatives (Annexe I) are the result of novel and original research. Also those of José Rodríguez Mourelo and Francisco de Borja González Garrido del Amo. The recovery of Fanny Garrido and María del Adalid as prominent female historical characters must be emphasized, as they both deserve to be well known for their contributions as a writer and a painter respectively, with notable careers noted by the press.

10. Cataloguing process of Adalid's musical work and the resulting quantitative and qualitative analysis:

    288 music pieces have been compiled, some of which have been recovered through our research: 15 vocal melodies with piano accompaniment preserved at the RAG, four orchestral suites of waltzes at the FCB-BDPC and one *Ave María* at FJM.

    Adalid's Music Works Catalogue is an entirely new contribution of this doctoral thesis, as there was not a previous catalogue based on musicological criteria on the author's work. It is also a new and original contribution because of its technological basis with a "knowledge transfer" value and because of its methodological proposal based on the Dewey Decimal Classification System to number the pieces.

    Documented dating (exact or estimated) of each music work has been provided, based on the scores and complementary extra-musical resources. The quantitative analysis of the repertoire is also an original contribution of this research: we reveal how many pieces of each genre are kept and prove the national and international editorial business relations as well as 91 lost manuscripts and 74 unpublished ones. A reflection on the numbering of opuses has been also provided, which opens the possibility of lost works by the author. Adalid's composition style has proved to be updated with the aesthetic tendencies of the time and his experimentation with different genres has also been demonstrated. The publication of *Impromptu*, a critical edition work of his music, has also been the result of this doctoral research

    Three compositional stages have been established in the author's musical work: a youth romantic phase; a more classical style at the second stage; and a third one in the late years of his life, known as "classical and Galician" or "classical and socio-identitarian". In this last stage, the author does not break with his previous classical style, but he experiments in some pieces with local folklore to create new academic music of "Galician sound".

11. Study and foundation of the attribution of socio-identitarian value to Adalid's "Galician music works":

    The hermeneutic approach from the symbolic Cultural Anthropology perspective makes it possible to consider Adalid as a composer connected with the intellectual environment where all the postulates of Folklore germinate. It also allows us to understand his "Galician works" as "artistic folklorism" of "ethnicitarian" value connected to the expression of Galician identity.

    Seven works have been considered representative of the Galician identity: *Galicia. Marcha triunfal para piano solo, Danse Galicienne, Cantares viejos y nuevos de Galicia, Mondariz. Balada gallega, Galicia. Marcha triunfal para Grande Orquesta, Pedro Madruga* and *Ynes è Bianca.* The use of popular folklore has been identified in all of them together with the author's experimentation in different music genres:

Galician piano music, Galician orchestral work, Galician songs, Galician "zarzuela" and Galician opera.

It is possible to qualify this seven Galician music works with a socio-identitarian value, since they combine the environmental, genuinely personal and universal values of music. Adalid's Galician music defends regional value, national value and European value, which integrates identity, diversity and difference.

12. Study of Adalid's legacy, focused on his country house known as "Pazo de Lóngora" and his private music collection:

    The donation process of this legacy has been reconstructed. María del Adalid, declared as his universal heiress, donated the house and its belongings to the Salesian Order and the private library to the RAG.

    The iconographic analysis of the Virgin and the coat of arms -both dominating two facades of the building- it is another new result of this research. It has been demonstrated the significance and meaning of both artistic manifestations related to the family origins, which were unknown till now.

    Adalid's private music library has been catalogued, as well: *Music Library Catalogue of Adalid's Collection at the RAG*. This is another original and unpublished contribution, also with the "knowledge transfer" value. It gives free access to a music collection which had not been catalogued since 1930. The interest and usefulness of this work has been reinforced by the official request of the catalogue by the RAG.

    The verification of lost works by this composer is result of the cataloguing process too. And an approach to the history of this collection of scores has also been provided, reflecting the musical interest of four generations of his family.

In conclusion, this research focused on Marcial del Adalid y Gurrea shows his value as a Galician historical figure due to his origin in one of the most important bourgeois families, connected with the industrial and cultural development of A Coruña. His contribution to the History of Spanish music is clearly evident, especially in the pianistic field, as his music is diverse, updated with the prevailing aesthetics, according to the artistic movements that were flourishing at the time. His value to the History of Galician Music, past and present, is argued and demonstrated through his Galician works of local identity spirit, which were innovative in the expression of the Galician sound.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

«16 de Octubre de 1881». *La Correspondencia Gallega. Diario de Pontevedra*. 16 de octubre de 1899, sec. El año Gallego.

A Herdanza do Pobo. Oleiros (A Coruña): Concello de Oleiros, 2007.

A. M. S. «De la guerra de la Independencia. La Junta Superior del Reino de Galicia, 1810 a 1818». *La Voz de Galicia*. 25 de marzo de 1908.

«Acontecimiento artístico. El festival de mañana». *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*. 11 de septiembre de 1909.

Adalid, Marcial del. *Vals Brillante, Improvisación, Elegía y Andantino con Variaciones*. Editado por Antonio Iglesias y Rodrigo A. de Santiago. A Coruña: Real Academia Galega, 1965.

Adalid, Marcial del, y Achille de Lauzières. *Inés e Bianca: Drama lírico en 4 actos*. Editado por Margarita Soto Viso y Juan Durán Alonso. Traducido por Miguel Anxo Fernán Vello y Paloma Alonso. A Coruña: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais / S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2005.

———. *Inés e Bianca: Drama lírico en 4 actos. Redución para canto e piano*. Editado por Margarita Soto Viso y Juan Durán Alonso. Traducido por Paloma Alonso y Miguel Anxo Fernán Vello. A Coruña: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais / S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2005.

«[Adquisición del Pazo de Lóngora por parte de la Orden Salesiana]». *La Voz de Galicia*. 26 de febrero de 1920, sec. Informaciones Oficiales.

Agís Villaverde, Marcelino. *Anatomía do pensar. O discurso filosófico e a súa interpretación*. Vol. 1. O discurso filosófico. Vigo: Galaxia, 2019.

———. *Crónica viva do pensamento galego*. Vigo: Galaxia, 2001.

Aguado Sánchez, Esther. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)». *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* Nos. 7-8 (2002): 27-142.

Aguinagalde Olaizola, F. Borja de. *Guía para la reconstrucción de familias en Gipuzkoa (s. XV-XIX)*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa. Departamento de Cultura y Turismo, 1994.

Aguirre Baztán, Ángel. «Un siglo de Antropología Española». En *Antropología y comparación cultural: métodos y teorías*, 51-65. Madrid: UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.

Alarcón, Daniel José Juan. «Los toques militares en España». Universitat Tovira i Virgili, 2013.

Alcaide González, Rafael. «La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social». *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, n.º 30 (1999): 1-38.

Alcántara, Francisco. «Exposición Nacional de Bellas Artes». *El Imparcial*. 30 de mayo de 1912.

Alén Garabato, María Pilar. «As partituras do Arquivo Canuto Berea». *Grial. Revista Galega de Cultura*, n.º 148 (2000): 717-19.

———. «Canuto Berez Rodríguez (1836-1891), impulsor de la actividad musical en Galicia». En *Universitas: homenaje a Antonio Eiras Roel*, editado por C. Fernández Cortizo, D. González Lopo, y E. Martínez Rodríguez, Vol. 2:235-45. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

———. «Hacia una "Historia de la Música Gallega": pasado, presente y futuro». En *Maia, história regional e local: actas do congresso*, editado por P. Sá Machado y J. A. Maia Marqués, 199-218. Maia: Câmara municipal de Maia, 1999.

———. *Historia da Música Galega. Notas do século XIX*. Santiago de Compostela: Andavira, 2009.

———. «La Capilla de Música de la Real e Insigne Colegiata de Sta. María del Campo de La Coruña (ca. 1750-1825)». *Revista de Musicología* 27, n.º 2 (2004): 933-78.

———. «La “edad de oro” de las melodías gallegas (ca. 1890-1915)». En *Homenaje a José García Oro*, editado por M. A. Novoa Gómez y M. Romaní Martínez, 375-82. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

———. «La música en Galicia: del piano de salón a las masas corales». En *Galicia e América, música, cultura e sociedade arredor do 98*, editado por María Pilar Alén Garabato, 73-101. Santiago de Compostela: Tórculo, s. f.

———. «La sociología y la música». *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología* 2, n.º 9 (Ejemplar dedicado a: VII Encuentro de Música Ibérica. Zaragoza, 16, 17 y 18 de abril de 1993) (1993): 177-92.

———. «Reflexiones sobre un siglo de “música gallega” (ca. 1808-1916)». *Revista de Musicología* 30, n.º 1 (2007): 49-102.

———. «Teatro Lírico en la ciudad de A Coruña (1872-1879)». En *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberni*, editado por Celsa Alonso González, Carmen Julia Gutiérrez González, y Javier Suárez Pajares, 49-74, 2008.

Alfeirán, Xosé. «Tres mujeres lideran la cultura popular». *La Voz de Galicia*. 24 de mayo de 2015, sec. Historias con historia.

———. «Tres mulleres mandaban en 23 homes». *La Voz de Galicia*. 24 de mayo de 2015, sec. Historias con historia.

Alier i Aixalá, Roger. *Historia de la ópera*. Teià: Ma non troppo, 2002.

Almanak mercantil, o guia de comerciantes para el año 1799 et 1800, 1799.

Almanak mercantil ó Guía de comerciantes para el año 1802. Imp. de Vega y Compañía, 1802.

Almanak mercantil ó Guía de comerciantes para el año 1808. Imp. de Vega y Compañía, 1808.

Alonso Alberti, Paloma. «Música y palabra». En *A ópera «Inés e Bianca» de Marcial del Adalid: Programa, Escritos, Libreto e Tradución. I Xornadas de Divulgación do Patrimonio Musical Galego na Universidade da Coruña*, de Julián Jesús Pérez Fernández, 222-27. Cursos-Congresos, nº 106. A Coruña: Vicerreitoría de Cultura e Comunicación. Aula de Música. Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, 2009.

Alonso Álvarez, Luis. *Comercio colonial y crisis del Antiguo Régimen en Galicia (1778-1818)*. Xunta de Galicia, 1986.

———. «Comercio colonial y crisis del Antiguo Régimen en Galicia (1878-1818)». *Pedralbes: revista d’història moderna*, n.º 5 (1985): 175-90.

———. *Industrialización y conflictos sociales en la Galicia del Antiguo Régimen, 1750-1830*. Akal, 1977.

———. «La crisis de la economía tradicional: continuidad y cambio en la Galicia del siglo XIX». En *Historia contemporánea de Galicia*, 33-56. Ariel, 2005.

Alonso Fernández, Bieito. *Breve Historia do Nacionalismo Galego*. Vigo: A Terra nosa, 1999.

Alonso González, Celsa. «2. Creación musical, cultura popular y construcción nacional». En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, editado por Celsa Alonso González, 39-56. Madrid: ICCMU, 2010.

———. «Álbum musical». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo I:215-17. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

———. «Construcción de lo popular: seguidillas y tiranas». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, editado por Juan José Carreras, Vol. 5. La música en España en el siglo XIX:358-63. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.

———. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU, 2010.

———. «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto». *Recerca musicològica*, n.º 11 (1991): 305-28.

———. «I. ESPAÑA: SIGLO XIX. 1. El nacionalismo romántico; 2. El nacionalismo isabelino; 3. El nacionalismo burgués y regeneracionista». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo VII:924-32. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

———. «La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina». de Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, 245-78. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

———. *La canción lírica española en el siglo XIX*. ICCMU, 1998.

———. «Los salones: un espacio musical para la España del XIX». *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, n.º 48 (1993): 165-206.

———. «Música de salón y música de baile». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, editado por Juan José Carreras López, Vol. 5. La música en España en el siglo XIX:594-602. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.

———. «Nacionalismo». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo VII:924-44. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

———. «Salón (I. España)». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo IX:606-9. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

———. «Sánchez Allú, Martín». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo IX:690-92. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

———. «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 8-9 (Sociedades Musicales en España, siglos XIX-XX) (2001): 17-40.

Álvarez Cañibano, Antonio. «Teatros y música escénica. Del antiguo régimen al estado burgués». de Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, 13-122. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

Álvarez de Miranda, Pedro. «Léxico y sociedad en la España del siglo XVIII (con un excurso sobre la historia de burgués)». En *Historia social y literatura. Familia y clases populares en España (siglos XVIII-XIX)*, editado por Roberto Fernández y Jacques Soubeyroux, Vol. 2:7-28. Lleida: Milenio-Université Jean Monnet, 2003.

Álvarez Junco, José. *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.

Álvarez Pousa, Lois. «Marcial del Adalid e o Romanticismo musical galego». *La Voz de Galicia*. 12 de noviembre de 1981, sec. A Coruña.

Álvarez, Santiago. «Las luchas de los irmandiños gallegos del siglo XV». *Realidad. Revista de cultura y política*, n.º 9 (1966): 16-38.

Amoedo Portela, Alejo. «El piano en la obra de Reveriano Soutullo Otero (1880-1932)». Universitat Politècnica de València, 2019.

Amor Meilán, Manuel. «Fanny Garrido». *La Voz de Galicia*. 25 de junio de 1931, sec. Biografías Gallegas.

———. «Marcial del Adalid». *La Voz de Galicia*. 30 de mayo de 1931, sec. Biografías Coruñesas.

Ampudia de Haro, Fernando. «La civilización del comportamiento: urbanidad y buenas maneras en España desde la Baja Edad hasta nuestros días». Universidad Complutense de Madrid, 2004.

An Account of the Extraordinary Expenses of the Army, Inourred and paid by Right Honourable The Paymaster General of His Majesty's Forces, from 25th December 1812 to 24th December 1813. Londres (Reino Unido): House of Commons, s. f.

Ansorena Miranda, José Luis. «Eslava Elizondo, Miguel Hilarión». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo IV:748-59. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

———. «San Martín Eslava, Bonifacio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo IV:759. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

Anta Seoane, Adolfo. «Marcial del Adalid falleció en Liáns y su cuerpo recibió sepultura en el cementerio de La Coruña». *Revista Abrente*, 1976.

«[Anuncio de concierto dirigido por Barbieri en el Circo Príncipe Alfonso]». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. 24 de marzo de 1867, sec. Diversiones. Circo del Príncipe Alfonso.

«[Anuncio de la primera sesión de la temporada de la Sociedad de Cuartetos]». *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa*. 9 de diciembre de 1870, sec. Tercera edición. Despachos telegráficos.

«[Anuncio de la publicación del último número de La Ilustración Gallega y Asturiana]». *La Iberia. Diario Liberal*. 10 de diciembre de 1880, sec. Noticias.

«[Anuncio de la publicación del último número de La Ilustración Gallega y Asturiana]». *La Época. Periódico político diario*. 4 de abril de 1882, sec. Noticias Generales.

«[Anuncio de la sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos]». *La Sociedad. Crónica semanal de teatros, salones y literatura*. 15 de febrero de 1868, sec. Noticias Generales.

«[Anuncio de la sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos]». *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa*. 12 de febrero de 1870, sec. Tercera edición. Despachos telegráficos.

«[Anuncio de la zarzuela "Pedro Madruga" de Marcial del Adalid]». *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa*. 4 de septiembre de 1873, sec. Tercera edición. Despachos telegráficos.

«[Anuncio de venta de obras de Marcial del Adalid en el almacén de Casimiro Martín]». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. 14 de julio de 1851, sec. Música. De Madrid a Aranjuez.

«[Anuncio de venta de obras de Marcial del Adalid en el almacén de Casimiro Martín]». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. 15 de julio de 1851, sec. Música. De Madrid a Aranjuez.

«[Anuncio de venta de obras de Marcial del Adalid en el almacén de Casimiro Martín]». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. 16 de julio de 1851, sec. Música. De Madrid a Aranjuez.

«[Anuncio del concierto del 11 de diciembre de 1870 de la Sociedad de Cuartetos]». *La Iberia. Diario Liberal*. 11 de diciembre de 1870, sec. Crónica General - Gacetilla.

«[Anuncio del concierto dirigido por Barbieri en el Circo Príncipe Alfonso el 16 de abril de 1866]». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. 15 de abril de 1866, sec. Diversiones. Circo del Príncipe Alfonso.

«[Anuncio del concierto dirigido por Barbieri en el Circo Príncipe Alfonso el 22 de abril de 1866]». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. 21 de abril de 1866, sec. Diversiones. Circo del Príncipe Alfonso.

«[Anuncio del programa de concierto en el Liceo el 12 de noviembre de 1847]». *Boletín Mercantil e Industrial de Galicia*. 11 de noviembre de 1847, sec. Mosaico.

Aráiz Martínez, Andrés. «Adalid y Guerrea, Marcial. Biografía.» En *Fichero musical: una biblioteca musical en fichas*. Serie 6. Madrid: Daimon, Manuel Tamayo, 1977.

Arana Pérez, Ramón de. «El maestro Montes». *La Voz de Galicia*. 26 de junio de 1899.

———. «El maestro Montes y la música popular gallega». *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*. 26 de diciembre de 1901.

———. «El maestro Montes y la música popular gallega». *Almanaque Gallego para el año 1902*. 1902.

———. «Necrología. Marcial de Torres Adalid [Marcial del Adalid]». *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*. 30 de octubre de 1881, sec. Variedades.

Archivo General Militar de Segovia. Índice de expedientes personales. Vol. Tomo I (A-BLUM). Madrid: Ediciones Hidalguía / Instituto Salazar y Castro (C. S. I. C.), 1959.

Ariza Muñoz, Carmen. *Los jardines de recreo en Madrid en el siglo XIX*. Madrid: El Avapiés, 1988.

Arrieta Corera, Emilio. «[Los cuatro scherzi de Marcial del Adalid]». *La Nación. Periódico Progresista Constitucional*. 18 de junio de 1854, sec. Revista Musical.

«Arte gallego en Buenos Aires: primera exposición de nuestros pintores». *El Correo de Galicia. Órgano de la colectividad gallega en la República Argentina*. 21 de septiembre de 1919.

«[Autorización a Eduardo Torres Taboada para cambiar de nicho en cuerpo de su difunto padre]». *La Voz de Galicia*. 19 de mayo de 1888, sec. De Sol a Sol.

«[Autorización para la adquisición de un piano para el Hospital de La Coruña]». *La Voz de Galicia*. 30 de octubre de 1895, sec. De Sol a Sol.

«[Avance de contenido del último número de La Ilustración Gallega y Asturiana]». *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*. 14 de diciembre de 1880, sec. Noticias de Galicia.

«[Avance del contenido del artículo de Manuel Castro López sobre Indalecio Varela Lenzano en la revista El Eco de Galicia de Buenos Aires]». *El lucense. Diario católico de la tarde*. 18 de octubre de 1898, sec. Locales y provinciales.

«[Avance del contenido del último número de La Ilustración Gallega y Asturiana]». *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*. 16 de diciembre de 1880, sec. Noticias bibliográficas.

«[Aviso de concierto de el orfeón "El Eco" y la rondalla "Blanco y Negro" en el Teatro Principal de La Coruña el 24 de mayo de 1906]». *La Voz de Galicia*. 6 de mayo de 1906, sec. De Sol a Sol.

«[Aviso del fallecimiento de Marcial del Adalid]». *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*. 20 de octubre de 1881, sec. Correo de Galicia. Noticias.

Ayerbe, Marquesa de. *El Castillo del Marqués de Mos en Sotomayor. Apuntes históricos*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1904.

B. «Exposición de Arte Gallego. Cuatro pintoras». *La Voz de Galicia*. 30 de agosto de 1917.

«[Bágoas e Sonos de Marcial del Adalid en concierto]». *El Correo de Galicia. Órgano de la colectividad gallega en la República Argentina*. 6 de marzo de 1927, sec. Por los Centros y Sociedades. Sociedad de los hijos de Taragoña.

Bahamonde Magro, Ángel. *El horizonte económico de la burguesía isabelina: Madrid 1856-1866*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1981.

Bailly-Bailliere, Carlos. «Señas de Madrid y de los principales establecimientos de esta capital (1881)». *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o Directorio de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias , de Ultramar, de los estados hispano-americanos y de Portugal*. 1881.

Ballarín Domingo, Pilar. «La educación de la mujer española en el siglo XIX». *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, n.º 8 (1989): 245-60.

———. «La escuela de niñas en el siglo XIX: la legitimación de la sociedad de esferas separadas». *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, n.º 26 (2007): 143-68.

«Balneario de Bastiagueiro». *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*. 21 de noviembre de 1925, sec. Notas de Fomento.

Barbazza, Catherinne, Jean-Louis Guereña, y M.ª del Carmen Simón Palmer. «Bibliographie des traités de savoir vivre espagnols». En *Bibliographie des traités de savoir vivre en Europe*, editado por Alain Montandon, 103-93. Clermont-Ferrand (Francia): Faculté des Lettres et Sciences Humanines, 1995.

Barbeito y Herrera, Manuel. «La Segunda Exposición de Arte Gallego». *Vida Gallega. Ilustración Regional*. 25 de diciembre de 1917, sec. En la distancia.

Barke, M., y J. Towner. «Exploring the History of Leisure and Tourism in Spain». En *Tourism in Spain: Critical Issues*, editado por M. Barke, J. Towner, y M. T. Newton, 3-33. Wallingford (Reino Unido): CAB International, 1996.

Barral Martínez, Margarita. *A visita de Isabel II a Galicia en 1858: monarquía e provincialismo ao servizo da nacionalización*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago de Compostela - Sotelo Blanco Edicións, 2012.

———. «Isabel II en Galicia (1858): un viaje de estética galdosiana». En *Actas del décimo congreso internacional Galdosiano*, 386-94. Sección 4. Episodios nacionales. Galdós e Hispanoamérica. Teatro. Biografía. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2013.

Barreiro, Alejandro. «Exposición de Arte Gallego. Ante la apertura». *La Voz de Galicia*. 23 de agosto de 1917.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón. «Familia, clase e terra». *La Voz de Galicia*. 12 de noviembre de 1981, sec. Cultura.

———. *Historia Contemporánea de Galicia (ss. XIX-XX). De la Guerra de la Independencia al Postfranquismo*. I. A Coruña: Gamma, 1982.

———. *Historia de la ciudad de La Coruña*. Biblioteca Gallega. A Coruña: La Voz de Galicia, 1986.

———. *Liberales y absolutistas en Galicia (1808-1833)*. Vigo: Xerais, 1982.

———. «Los tesoros musicales de la Real Academia Galega». *Las Matinées del Festival, Música en el Museo de Belas Artes. La música de la Biblioteca de la Real Academia Galega (proyecto a cargo de Xoán Manuel Carreira). Programa del Festival Mozart de A Coruña.*, 2009.

Barros Guimerans, Carlos. «Lo que sabemos de los Irmandiños». *Clio & Crimen*, n.º 3 (2006): 36-48.

Basa, Leopoldo. «El feminismo en el mundo y la mujer en España». *La Voz de Galicia*. 28 de enero de 1915.

Basanta de la Riva, Alfredo. *Catálogo genealógico de Vizcainías: adición a la obra «Nobleza Vizcaína»*. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934.

———. *Genealogía y Nobleza. Quinientos documentos estudiados por Alfredo Basanta de la Riva*. Madrid: Editorial reus, 1922.

———. *Nobleza vizcaína : estudio genealógico de pleitos sobre vizcainía y mayorazgos del Señorío*. Valladolid: Imprenta «Casa Social Católica», 1927. http://hdl.handle.net/10690/691.

Bascom, William R. «Folklore and anthropology». *Journal of American Folklore*, n.º 66 (1953): 283-90.

Bashford, Christina. «Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain». *Journal of the American Musicological Society* 63, n.º 2 (2010): 291-360.

«[Bautizo en Santa Cruz de la familia Moreno Osorio]». *La Voz de Galicia*. 5 de septiembre de 1908, sec. De Sociedad.

Bazán, J. S. «Exposición Universal de 1862. Su inauguración VI». *La Iberia. Diario Liberal*. 8 de mayo de 1862, Año IX, Núm. 2889 edición.

Beaulieu, Anne, y Paul Wouters. «e-Research as Intervention». En *e-Research. Transformation in Scholarly Pra*, de Nicholas W. Janowski. New York: Routledge, 2009.

Benedetto, Renato di. *Historia de la Música*. Vol. Vol. 8. El siglo XIX. Madrid: Turner, 1987.

Bennet, Tonny. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Londres: Routledge, 1995.

Benton, Rita, Frits Noske, y David Cox. «Mélodie». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, 12:112-15. Londres: McMillan Press LTD, 1980.

Beramendi González, Justo G. «Conciencia étnica y conciencias nacionais en Galicia». En *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, Vol. II (Música)-Tomo 2:277-300. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1997.

———. *De provincia a nación: historia do galeguismo político*. Vigo: Edicións Xeris de Galicia, 2008.

———. *Historia mínima de Galicia*. Madrid: Turner Publicaciones, 2016.

———. «Identidade, etnicidade e Estado na España contemporánea». *Grial. Revista Galega de Cultura*, n.º 138 (1998).

Bergadá Armengol, Montserrat. «París y los pianistas españoles. Marco académico». En *El piano en España entre 1830 y 1920*, 721-35. Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2015.

Beriain Razquin, Josetxo, y Patxi Lanceros Méndez, eds. *Identidades culturales*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1996.

Bermúdez de la Puente y González del Valle, M. A. «El tiempo libre, como categoría histórica, ocio y diversiones en Santiago de 1900 a 1910». Universidad de Santiago de Compostela, 1986.

Bértolo Ballesteros, José M., y Luis Ferro Pego. «Pazo de Vilasuso. Sumio». *Nalgures* Tomo XI (2015): 79-128.

Blacking, John. «El análisis cultural de la música». En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces Villalobos, traducido por Josep Martí i Pérez, 181-202. Trotta, 2001.

———. *How Musical is Man?* Seattle (U.S.A): University of Washington Press, 1973.

Blanco Pérez, Domingo. «A literatura no canto popular». En *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, Vol. II (Música)-Tomo 1:141-66. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1997.

Blas Guerrero, Andrés de. *Nacionalismos y naciones en Europa*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

Blasco Pascual, Francisco Javier. «El vértigo de las humanidades ante lo digital: hacia un nuevo paradigma». En *Humanidades digitales: una mirada desde la interdisciplinariedad*, 15-36. Peter Lang publishing group, 2019.

«Boda Aristocrática». *La Voz de Galicia*. 14 de marzo de 1899.

«Boda Aristocrática». *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*. 16 de marzo de 1899.

Bohlman, Philip V. «Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology». *Yearbook for Traditional Music*, n.º 20 (1988): 26-42.

Boïls, Joan B. *Cuatro palabras para un libro. La «Historia de la Música Española» de Mariano Soriano Fuertes, una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX*. Cuadernos de Bellas Artes. Colección de Música 27. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2018.

Boivin, N. *Material cultures, material minds: the impact of things on human thought, society and evolution*. Nueva York: Cambridge University Press, 2010.

Bolaños Atienza, María. *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea, 1997.

Bolívar Botía, Antonio. «Globalización e identidades: (Des)territorialización de la cultura». *Revista de Educación*, n.º Número Extraordinario (2001): 265-88.

Bordas Ibáñez, Cristina. «La formación de un mercado musical». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, editado por Juan José Carreras López, Vol. 5. La música en España en el siglo XIX:363-81. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.

———. «La industria musical: mercado, tecnología, instrumentos». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, editado por Juan José Carreras López, Vol. 5. La música en España en el siglo XIX:602-40. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.

Botrel, Jean François, y Jean Le Bouil. «Sur le concept de "clase media" dans la pensée bourgeoise en Espagne au XIXe siècle». En *La question de la «bourgeoisie» dans le monde hispanique au XIXe siècle*, 137-60. Burdeos (Francia): Éditions Bière, 1973.

Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Madrid: Gedisa, 1988.

———. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

———. *Languaje and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

Bravo Ramón, F. Javier. «Un paradigma conceptual y metodológico de las humanidades digitales: Las obras teatrales de carácter operístico del barroco y el boceto de proyecto "Procob"». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 25 (2016): 221-45.

Brugarolas Bonet, Oriol. «El piano en el Romanticismo: una herramienta necesaria. Construcción y difusión del instrumento». En *Tecnología y creación musical*, 11-50. Editorial Milenio, 2014.

Bruhmel, Jorge. «Una excursión artística». *La Voz de Galicia*. 8 de junio de 1907.

Bugallal Marchesi, José Luís. «[Sobre Marcial del Adalid]». *La Hoja del Lunes*. 29 de noviembre de 1965, sec. Mentidero del País.

Bugallal Vela, Isabel. «Tardes de estío en Lóngora». *La Opinión*. 24 de junio de 2013.

———. «Una rosa coruñesa en la Ópera de París». *La Opinión*. 29 de febrero de 2008.

Burdiel Bueno, Isabel. «Historia política y biografía: más allá de las fronteras». *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 93 "Los retos de la biografía" (2014): 47-83.

———. *Isabel II: una biografía (1830-1904)*. Taurus Ediciones, 2010.

———. «La mirada del burgués: un ensayo de historia sociocultural». *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n.º 23 (2007): 128-32.

———. «Presentación». *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 93 "Los retos de la biografía" (2014): 47-83.

Burgo, Santiago del. «Una gran obra social. El nuevo hospicio provincial en el Pazo de Lóngora». *La Voz de Galicia*. 15 de mayo de 1938.

Cáceres Piñuel, María. «La infanta Isabel de Borbón: mecenazgo, diplomacia y representación». *Scherzo: Revista de música* 33, n.º 338 (2018): 90-93.

———. «La infanta Isabel de Borbón: mecenazgo, diplomacia y representación». Editado por Judith Ortega. *Scherzo*, Música de Corte en Femenino, Año XXXIII, n.º 338 (2018): 90-93.

Calle García, José Luis. «A música tradicional nos nomes propios». En *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, Vol. II (Música)-Tomo 1:101-9. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1997.

———. *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: José Luis Calle García, 1993.

Calvo-Zaragoza, Jorge. «Pattern recognition for music notation». Universitat d'Alacant - Universidad de Alicante, 2016.

Cámara de Landa, Enrique. *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2003.

Cancela Montes, Beatriz, y Alberto Cancela Montes. *La saga Courtier en Galicia*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago de Compostela - Alvarellos, 2013.

«Cántigas da Terra. Jornadas de triunfo». *La Voz de Galicia*. 11 de enero de 1927.

«Cántigas da Terra. Un festival en el Rosalía de Castro». *La Voz de Galicia*. 7 de diciembre de 1921, sec. En La Coruña.

Cañada Acebal, Silverio, ed. «Adalid, Marcial del». En *Gran Enciclopedia Gallega*, Tomo I:109-10. Tomo I. Vitoria: Silverio Cañada Editor - Impresión Heraclio Fournier S. A., 1974.

Capelán Fernández, Montserrat. «Eduardo y Ramón de Arana: redes y movimiento musical en Galicia (1875-1909)». En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1951)*, editado por Javier Garbayo Montabes y Montserrat Capelán Fernández, 93-118. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra - Museo de Pontevedra, 2018.

———. «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 Fernández, Luis Costa Vázquez-Mariño, Javier Garbayo Montabes, y Carlos Villanueva Abelairas, 229-60. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 2012.

«Capítulo de bodas [Enlace de María del Adalid con José Ruiz de Huidobro]». *La Época*. 9 de agosto de 1919, sec. Noticias de Sociedad.

Carmona Badía, Xoán, y Jordi Nadal i Oller. *El empeño industrial de Galicia. 250 años de historia, 1750-2000*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2005.

Carrafa y Carvajal, Bernabé. *Gran almacén de música e instrumentos de Bernabé Carrafa, abastecedor de S.S. M.M. y A.A. R.R.: Catálogos*. Madrid: Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra, 1857.

Carredano Fernández, Consuelo. «Donde las olas los llevaron: una reflexión en torno a la obra de Jesús Bal y Gay en México». En *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios, 1905-1993*, 363-414. Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2005.

Carreira Antelo, Xoán Manuel. «A investigación da música tradicional». *La Voz de Galicia*. 30 de junio de 1982.

———. «Berea». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo, Tomo II:377-79. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

———. «Canuto Berea y Cía., la editorial del Teatro Lírico español anterior al siglo XIX». *Recerca musicològica*, n.º 11 (1991): 489-91.

———. «Coruña, La». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo, Vol. Tomo IV. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

———. «El nacionalismo operístico en Galicia». *Revista de Musicología* 10, n.º 2 (1987): 667-84.

———. «Marcial de Torres Adalid». *A Nosa Terra*, 17 de enero de 1985.

———. «Notas preliminares a unha historia da música galega nos séculos XIX e XX. I. Un músico europeo en Lóngora. Marcial del Adalid». En *150 anos de música galega*, de X. M. Carreira Antelo y M. Balboa Rodríguez, 17-23. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1979.

———. «Sebastián Canuto Berea Ximeno y la Sociedad Musical Coruñesa (La Familia Berea I)». *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología* II, n.º 2 (1986): 11-55.

———. «Siglo y medio de música en el Teatro Rosalía». En *La escena de la Ciudad. El Teatro Rosalía de Castro*. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña, 1995.

———. «Táboa cronolóxica do século XIX». *La Voz de Galicia*. 12 de noviembre de 1981, sec. Cultura.

Carreras López, Juan José. «El siglo XIX musical». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, editado por Juan José Carreras, Vol. 5. La música en España en el siglo XIX:34-150. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.

———. «La invención de la música española». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, editado por Juan José Carreras, Vol. 5. La música en España en el siglo XIX:151-285. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.

———. «Música sabia: la recepción de Beethoven». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, editado por Juan José Carreras López, Vol. 5. La música en España en el siglo XIX:486-506. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.

———. «Musicology in Spain (1980-1989)». *Acta Musicologica* 62, n.º 2/3 (mayo de 1990): 260.

Carreras López, Juan José, Teresa Cascudo García-Villaraco, y Celsa Alonso González. «Modernización musical y cultura nacional (1830-1860)». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, editado por Juan José Carreras, Vol. 5. La música en España en el siglo XIX:398-480. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.

Carreras López, Juan José, Teresa Cascudo García-Villaraco, Celsa Alonso González, y Cristina Bordas Ibáñez. «La consolidación de una cultura musical (1860-1890)». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, editado por Juan José Carreras, Vol. 5. La música en España en el siglo XIX:481-663. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.

Cartelle Álvarez, Ramiro. «Marcial del Adalid: un gallego en el piano romántico». *Ritmo*, 1978, 30-33.

Casares Rodicio, Emilio. «Adalid, Marcial del (III. Epistolario, 584-588)». En *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, de Emilio Casares Rodicio, 329-30. editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.

———. «Barbieri, Francisco Asenjo». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo II:200-215. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

———. «Café». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo II:871-76. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

———. «Crítica y críticos desde la segunda mitad del siglo XIX al siglo XX. Construcción historiográfica, debate estético, recepción y búsqueda del idioma propio a través de la crítica Madrileña y Barcelonesa», 37-65. Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2018.

———. *Francisco Asenjo Barbieri*. Vol. Vol. 1. El hombre y el creador. 2 vols. Música hispana. Textos. Biografías. Madrid: ICCMU, 1994.

———. *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*. Vol. 2. 2 vols. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.

———. «Francisco Asenjo Barbieri. Pensando en España». En *Barbieri. Música, fuego, diamantes [Catálogo de la exposición celebrada en la BNE, entre el 24 de febrero y el 28 de mayo de 2017]*, 15-66. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017.

———. *Francisco Asenjo Barbieri, perfiles de un genio*. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid [programa de mano] 12. Madrid, s. f.

———. «Gabaldá Bel, Daniel Sebastián». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo V:297. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

———. «Gabaldá Bel, José». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo V:297. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

———. «Goizueta, José M.ª». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo V:675. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

———. «La crítica musical en el siglo XIX español. Panorama General». En *La música española en el siglo XIX*, de Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, 463-91. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

———. *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación*. Vol. II. Desde la Regencia de María Cristina hasta la Restauración alfonsina (1833-1874). Madrid: ICCMU, 2019.

———. «Mariano Vázquez Gómez». En *Diccionario de la Zarzuela*, Tomo II:928-29. Madrid: ICCMU, 2003.

———. «Ópera. I. ESPAÑA. 2. La ópera en España en el siglo XVIII». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo VIII:79-85. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

———. «Ópera. I. ESPAÑA. 3. La ópera en España en el siglo XIX». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo VIII:85-105. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

———. «Pedrell, Barbieri y la restauración musical española». *Recerca Musicológica* XI-XII (1992 de 1991): 259-71.

———. «Soriano Fuertes, Indalecio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo X:11-12. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

———. «Soriano Fuertes, Mariano». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo X:12-16. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

———. «Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...» En *Historia de los espectáculos en España*, de Andrés Amorós y José María Díez Borque, 147-72. Castalia, 1999.

———. «Zarzuela. I. ESPAÑA. 3. El siglo XX». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo x:1155-60. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

Casini, Claudio. *Historia de la Música*. Vol. 9. El siglo XIX. Madrid: Turner, 1987.

«Catalogar». En *Diccionario Esencial de la Lengua Española*, 206. Madrid: Santillana, 1991.

Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906. Madrid: Tipografía y Fotograbados de la Imprenta Alemana (Fuencarral, nº 137), 1906.

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908. Madrid: Casa Editorial «Mateu», 1908.

Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas: Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. Madrid: Casa Editorial «Mateu» (Barquillo, 4, Madrid), 1904.

Cebreiro Ares, Francisco. «Circulación Monetaria y Crédito en Galicia al final del Antiguo Régimen». Universidad de Santiago de Compostela, 2017.

Centeno Sanmartín, Leopoldo. «Marcial del Adalid (1826-1881)». *Pontevedra. Revista de estudios provinciais*, 1982.

Charnon-Deutsch, Lou, y Jo Labanyi, eds. *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

«Circular [Convocatoria de un certamen musical para la composición de una Marcha Nacional sustituta de la anterior Marcha Real borbónica]». *Gaceta de Madrid*. 12 de septiembre de 1870, sec. Ministerio de la Guerra.

Claro Valdés, Samuel. «Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana.» *Revista musical chilena* 21, n.º nº101 (1967): 8-25.

Clémessy, Nelly. «Emilia Pardo Bazán y Perfecto Feijóo: elogio y defensa del folklore musical gallego». *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n.º 2 (2004): 65-76.

Closson, Ernest. *Gevaert*. Bruselas: Imprimerie A. Lesigne. Rue de la Charitè, 27, 1929.

Clot, Yves. «La otra ilusión biográfica». *Historia y Fuente Oral*, n.º 2. Memoria y Biografía (1989): 35-39.

Cocero Matesanz, David, Marta García Garralón, Jesús Francisco Jordá Pardo, y Jesús López Díaz. *Informática aplicada: herramientas digitales para la investigación y el tratamiento de la información en Humanidades*. Madrid: UNED, 2017.

Cohen, Anthony P. *Self Consciousness: An Alternative Anthropology of Identity*. Londres (Reino Unido): Routledge, 1994.

«[Comunicado del fallecimiento de Fanny Garrido]». *El Regional. Diario de Lugo*. 14 de noviembre de 1917, sec. La Ciudad.

«Concurso Femenino». *El Heraldo de Madrid*. 30 de enero de 1917.

«Concurso Femenino». *El Regional. Diario de Lugo*. 1 de febrero de 1917.

«Concurso Femenino». *La Ilustración Española y Americana*. 8 de febrero de 1917, sec. Noticias.

«Concurso Femenino». *El Regional. Diario de Lugo*. 23 de febrero de 1917.

«Concurso Femenino. Centro Ibero-Americano de Cultura Popular Femenina». *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*. 7 de febrero de 1917, sec. Noticias.

Conde Cid, Natalia. «Juana e Inés de Castro: reinas en la vida y en la muerte». En *Actas del Congreso Internacional «Reinas e infantas en los reinos medievales ibéricos». Contribuciones para su estudio*, editado por Silvia Cernadas Martínez y Miguel García Fernández, 255-82. Cursos e Congresos da Universidade de Santiago de Compostela 234. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 2018.

«Congreso Penitenciario Español en La Coruña». *El Eco de Galicia. Diario católico e independiente*. 12 de abril de 1914.

Constituciones y Reglamentos de los Salesianos de Don Bosco. Madrid: Editorial CCS, 2017.

Cortizo Rodríguez, María Encina. «Arrieta Corera, Emilio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo I:744-57. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

———. «El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 8-9 (Sociedades Musicales en España, siglos XIX-XX) (2001): 41-72.

———. *Emilio Arrieta: de la ópera a la zarzuela*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

———. «Emilio Arrieta, operista frustado: "Ildegonda y La conquista de Granada"». *Revista de musicología* 20, n.º 1 (1997): 479-504.

———. «La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)». En *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, de Álvaro Torrente y Emilio Casares Rodicio, 7-62. Madrid: Universidad Complutense, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001.

———. «La restauración de La Zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)». Universidad Complutense de Madrid, 1993.

———. «La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)». de Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, 13-122. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

———. «La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847». *Cuadernos de Música Iberoamericana* Vol. 2-3 (1997): 23-50.

———. «Zarzuela. I. ESPAÑA. 2. Evolución histórica de la zarzuela en el siglo XIX». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo x:1145-55. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

Costa Vázquez-Mariño, Luis. «Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 6 (1998): 49-64.

———. «Del folklorismo a la vanguardia: Jesús Bal o "Simón del desierto"». En *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios, 1905-1993*, 223-56. Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2005.

———. «Etnicidade, nacionalismo e internacionalismo no coralismo galego da segunda metade do século XIX». En *Congreso sobre Juan Montes*, 103-6. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2000.

———. «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936». Universidade de Santiago de Compostela, 2000.

———. «Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega». *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.º 8 (2004): s. p.

———. «Música e Galeguismo: estratexias de construcción dunha cultura nacional galega a través do feito musical». En *Etnicidade e nacionalismo. Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía (Santiago de Compostela, 17-19 de abril de 2000)*, editado por Xosé Manuel González Reboredo, 248-84. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001.

———. «Música e ideología en la génesis de los grandes cancioneros folklóricos de Galicia». En *Cancionero musical de Galicia*, 49-90. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007.

Couceiro. «16 de octubre de 1881». *La Noche (Suplemento de El Correo Gallego)*. 16 de octubre de 1950, sec. En Galicia, tal día como hoy...

———. «26 de agosto de 1826». *La Noche (Suplemento de El Correo Gallego)*. 23 de agosto de 1950, sec. En Galicia, tal día como hoy...

Crawford, Tim, y Lorna Gibson, eds. *Modern Methods for Musicology: Prospects, Proposals and Realities*. 1st. edition. London: Ashgate Publishing, 2009.

Crist, Stephen A., y Roberta Montemorra Marvin, eds. *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*. Rochester (New York): University of Rochester Press, 2004.

«Crónica da Academia (ano 2007)». *Boletín da Real Academia Galega* Nº 369 (2008): 272-92.

«Crónica da Academia (Año 2004)». *Boletín da Real Academia Galega* Nº 366 (2005): 405-15.

«[Crónica de defunción de Marcial del Adalid]». *Crónica de la Música. Revista semanal y biblioteca musical*. 26 de octubre de 1881, sec. Correo de España. Coruña.

«[Crónica de la procesión cívica en honor y memoria del distinguido compositor musical Don Marcial del Adalid]». *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*. 1 de noviembre de 1881, sec. Noticias de Galicia.

«[Crónica de la sesión de la Sociedad de Cuartetos]». *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa*. 12 de diciembre de 1870, sec. Primera edición. Despachos telegráficos.

«[Crónica de la sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos]». *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa*. 13 de febrero de 1870, sec. Tercera edición. Despachos telegráficos.

«[Crónica de la última función de la Sociedad Artística y Literaria]». *Boletín Mercantil e Industrial de Galicia*. 4 de abril de 1848, sec. Mosaico.

«[Crónica de un concierto en el Conservatorio de Valencia con obras de Adalid]». *Crónica de la Música. Revista semanal y biblioteca musical*. 15 de marzo de 1882, sec. Correo de España. Valencia.

«[Crónica del concierto en el Liceo el 12 de noviembre de 1847]». *Boletín Mercantil e Industrial de Galicia*. 16 de noviembre de 1847, sec. Mosaico.

«[Crónica del cuarto concierto dirigido por F. A. Barbieri en el Circo del Príncipe Alfonso]». *Revista de Bellas Artes. Crítica teatral, pintura, música, escultura, arquitectura*. 31 de marzo de 1867, sec. Conciertos de música clásica, bajo la dirección del Sr. Barbieri.

Cruz Valenciano, Jesús. «El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 30 (2017): 57-84.

———. *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2014.

Cuenta, Vicente. «[Crónica de concierto en la Sociedad de Cuartetos]». *El Artista. Música, teatros, salones*. 22 de febrero de 1868, sec. Sociedad de Cuartetos.

Cuevas Romero, Sara, Diego Japón Ruiz, y José M.ª Cuevas Romero. «La educación musical de la mujer española en el siglo XIX». En *Investigación y género, logros y retos. III Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*, 410-20. Sevilla, 2011.

«D. Indalecio Varela Lenzano». *El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas*. 20 de septiembre de 1898.

«[D. José Ruiz de Huidobro]». *ABC*. 18 de octubre de 1924, sec. Noticias Necrológicas.

Dacosta Martínez, Arsenio. «Ser hidalgo en la Bizkaia bajomedieval fundamentos de un imaginario colectivo». En *Poder, pensmaiento y cultura en el Antiguo Régimen. Actas de la 1ª Semana de Estudios Históricos «Noble Villa de Portugalete»*, 15-32. Lankidetzan. Donostia (San Sebastián), 2002.

Dacosta Martínez, Arsenio, José Ángel Lema Pueyo, y José Antonio Munita Loinaz. *Poder y privilegio. Nuevos textos para el estudio de la nobleza vizcaína al final de la Edad Media*. Bilbao: Universidad de País Vasco, 2011.

De Castro y Serrano, José. *Los Cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*. Madrid: Centro General de Administración, 1866.

De Miguel Fuertes, Laura. «El piano en los espacios musicales madrileños del siglo XIX». En *El piano en España entre 1830 y 1920*, 411-48. Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2015.

«[Defunción de María del Adalid]». *Vida Gallega. Ilustración Regional*. 20 de enero de 1930, sec. Los que se mueren y los que se casan.

«[Defunciones. Registro Civil. María del Adalid]». *La Voz de Galicia*. 21 de enero de 1930.

Del Río Riande, Gimena. «De todo lo visible y lo invisible o volver a pensar la investigación en humanidades digitales». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25 (2016): 95-108.

———. «La tecnología, aliada del conocimiento. La mirada humana, la mirada crítica». *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación* 112 (s. f.): 50-55.

Delgado García, Fernando. «Una tradición olvidada. El cuarteto de cuerda en España (1863-1914). En el 150 aniversario de la Sociedad de Cuartetos de Madrid (programa de mano)». *Ciclo de los Miércoles. Fundación Juan March*, 2013.

Devriès, Anik, y François Lesure. «Durand-Schoenewerk». En *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Éditions Minkoff., Volume II. De 1820 à 1914:151-52. Genève, 1988.

———. «Flaxland, Gustave-Alexandre». En *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Éditions Minkoff., Volume II. De 1820 à 1914:171-72. Genève, 1988.

———. «Richault». En *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Éditions Minkoff., Volume II. De 1820 à 1914:362-68. Genève, 1988.

«[Día 4 de septiembre de 1913. Nombramiento de Vocales del Patronato Nacional de Ciegos]». *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*. 5 de septiembre de 1913, sec. Sección de Información. Disposiciones oficiales publicadas en la «Gaceta de Madrid».

Díaz López, Juan David. «Ciudades y hoteles en la Galicia contemporánea (1779-1948)». Universidad de Santiago de Compostela, 2018.

Diccionario de la Lengua Española. Tomo I (a-g). 21ª. Vol. Tomo I. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

Diccionario de la Lengua Española. Tomo II (h-z). 21ª. Vol. Tomo II. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

Díez Huerga, M.ª Aurelia. «La música en los salones del Oviedo decimonónico: el mundo salonier en la ciudad de Clarín». *Anuario Musical*, n.º 70 (30 de diciembre de 2015): 101-16.

———. «Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)». *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC*, n.º 58 (2003): 253-77.

———. «Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)». *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC*, n.º 61 (2006): 189-210.

Díez, José Luis. *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894 [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1994.

———. *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998.

«[Distribución de la primera sección de la obra "Minueto y Trio" de Marcial del Adalid a los suscriptores de la sección de música]». *Gaceta Musical de Madrid*. 2 de noviembre de 1856, sec. Advertencia.

«[Distribución de la primera sección del "Ave María a solo para mezzo soprano con acompañamiento de piano u órgano" de Marcial del Adalid con la publicación]». *El Artista. Música, teatros, salones*. 7 de abril de 1867, sec. Advertencia. Otra.

«[Distribución de la segunda sección de la obra "Minueto y Trio" y un vals de Marcial del Adalid a los suscriptores de la sección de música]». *Gaceta Musical de Madrid*. 30 de noviembre de 1856, sec. Advertencia.

«[Distribución de las tres primeras páginas de "El Lamento" de Marcial del Adalid con la publicación]». *El Arte. Semanario Musical*. 13 de diciembre de 1874, sec. Advertencia.

Domingo López, Fernando. *El indicador de Madrid para el año 1858, o sea Indice General de los principales habitantes, con las señas de sus habitaciones, así como de los contribuyentes y oficinas públicas y particulares, con un breve resumen de noticias de esta capital*. Madrid: Imprenta Nacional, 1857.

Domingo Malvadi, Arantxa. «La biblioteca de la Infanta María Isabel Francisca de Asís Borbón, "la Chata"». *Revista General de Información y Documentación* 27, n.º 1 (2017): 137-75. https://doi.org/10.5209/RGID.56565.

«[Donación de Marcial de Torres Adalid de 500 pesetas al Hospital de la Caridad]». *La Voz de Galicia*. 10 de marzo de 1895, sec. De Sol a Sol.

«[Donación de Marcial de Torres Adalid de 500 pesetas al Hospital de la Caridad]». *La Voz de Galicia*. 2 de octubre de 1895, sec. De Sol a Sol.

«[Donación de Marcial de Torres Adalid de 500 pesetas al Hospital de la Caridad]». *La Voz de Galicia*. 10 de octubre de 1895, sec. En el Ayuntamiento.

«Doña María del Adalid». *La Voz de Galicia*. 19 de enero de 1930.

Dosse, François. *La apuesta biográfica: Escribir una vida*. Traducido por Inmaculada Miñana. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2007.

«Dubert García - 1992 - Historia de la familia en Galicia durante la época.pdf», s. f.

Dubert García, Isidro. «Comercio y tráfico marítimo en la Galicia del Antiguo Régimen, 1750-1820». *Obradoiro de historia moderna*, n.º 17 (2008): 211-43.

Duncan, Carol. *Civilizing rituals: inside public art museums*. Londres & Nueva York: Routledge, 1995.

Durán, José Antonio. «Revolución liberal y burguesía urbana. El señorío de los Adalid». *La Voz de Galicia*. 18 de diciembre de 1994, sec. Perfiles.

IMSLP. Petrucci Music Library. «Durand», s. f. http://imslp.org/wiki/Durand.

Durand Baquero, Patrick. «La música en la construcción de la identidad política». *Dialéctica. Revista de Investigación.*, 2010, 116-24.

E. «Galería de gallegas ilustres». *El norte de Galicia. Diario político y de información*. 13 de junio de 1904, sec. De Mondariz.

IMSLP. Petrucci Music Library. «Ebner», s. f. http://imslp.org/wiki/Ebner.

Einstein, Alfred. *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Hemeroteca Digital Hispánica. «El Arte», s. f. http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id%3A0003684842.

«El Arte Gallego en Buenos Aires. Primera exposición de nuestros pintores». *El Correo de Galicia. Órgano de la colectividad gallega en la República Argentina*. 21 de septiembre de 1919.

Hemeroteca Digital Hispánica. «El Artista. Música, teatro y salones», s. f. http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003799389.

«El baile de la caridad». *La Voz de Galicia*. 7 de agosto de 1904.

«El concierto de "Cántigas da Terra"». *La Voz de Galicia*. 1 de enero de 1927.

«El Folk-Lore Gallego». *El Eco de Galicia. Revista Semanal de Ciencias, Artes y Literatura*. 30 de marzo de 1884.

«[El orfeón "El Eco" y la rondalla "Blanco y Negro" dispónense a concurrir a la corte con motivo de las fiestas con que ha de solemnizarse la boda de el Rey]». *La Voz de Galicia*. 20 de abril de 1906, sec. De Sol a Sol.

«El otro patrimonio mundial coruñés». *La Opinión*. 19 de mayo de 2008.

«El pistón del bombardino y la gresca de Filgueira ó Harmonías musicales». *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*. 7 de septiembre de 1897.

«El segundo Congreso Penitenciario Español en La Coruña». *La Voz de Galicia*. 12 de abril de 1914.

«El viaje del Rey». *La Voz de Galicia*. 17 de julio de 1909.

«[Electores a elegir para el ayuntamiento Constitucional de La Coruña]». *El ciudadano por la Constitución*, 22 de diciembre de 1813.

Eli Rodríguez, Victoria. «El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 25-26 (2013): 133-42.

Embden, Charlotte. *Recent Music and Musicians, as described in the Diaries and Correspondance of Ignatz Moscheles, edited by his wife and adapted from the original german by A. D. Coleridge*. Nueva York: Henry Holt and Company, 1879.

«En el Circo de Artesanos. Cursillo de Puericultura. Una conferencia Dª María Barbeito». *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*. 11 de mayo de 1919.

«En el homenaje a Chané». *El Regional. Diario de Lugo*. 11 de octubre de 1924.

«En la Exposición. Inauguración Oficial». *El Noroeste*. 6 de agosto de 1912.

«En la Exposición Regional Gallega. Conferencia del Sr. Francés». *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*. 31 de agosto de 1917.

«[En Madrid falleció doña Fanny Garrido de Rodríguez Mourelo]». *La Voz de Galicia*. 13 de noviembre de 1917, sec. Necrología.

«[Enlace matrimonial de María del Adalid y González Garrido]». *El Orzán. Diario Independiente*. 27 de julio de 1919, sec. Sociedad.

«Entregados los premios "Cidade da Coruña"». *El Correo Gallego*. 24 de marzo de 1983, sec. Galicia.

«Entregados los premios "Cidade da Coruña" y "Marcial del Adalid"». *El Faro de Vigo*. 24 de marzo de 1983, sec. La Coruña.

«Entregados los premios "Marcial del Adalid" y "Cidade da Coruña"». *La Voz de Galicia*. 24 de marzo de 1983.

«[Envío a la Exposición lírico-dramática de Viena varios ejemplares de cantos del país, originales del inspirado maestro D. Marcial del Adalid]». *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*. 24 de abril de 1892, sec. Cartera del reportero.

«[Envío a Madrid de obras de Marcial del Adalid para la Exposición lírico-dramática de Viena]». *El Regional. Diario de Lugo*. 26 de abril de 1892, sec. Crónica Regional.

Escolano Benito, A. *El pensil de las niñas: la educación de la mujer. Invención de una tradición*. Madrid: Aguilar, 2001.

Escolano Rodríguez, Elena, trad. *ISBD. Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada. Edición Consolidada*. Vol. 44. IFLA Series on Bibliographic Control. Madrid: International Federation of Library Associations and Institutions, 2011.

Esperanza y Sola, José M.ª. «[Fallecimiento de Marcial del Adalid]». *La Ilustración Española y Americana*. 15 de noviembre de 1881, sec. Revista Musical.

Espín Templado, María del Pilar. «Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 2 (1997): 57-72.

«[Esquela. María del Adalid y González, viuda de Ruiz de Huidobro]». *La Voz de Galicia*. 19 de enero de 1930.

«[Esquela] Primer Aniversario. La Ilma. Señora Dª Josefa Krus y Pacheco de Torres Adalid falleció en Madrid el 12 de Octubre de 1889». *La Voz de Galicia*. 12 de noviembre de 1890.

«Estado Militar de España». 1816.

«Estado Militar de España». 1817.

«Estado Militar de España». 1818.

«Estado Militar de España». 1819.

«Estado Militar de España». 1820.

«Estado Militar de España». 1821.

Estado militar de los ejércitos de la monarquía española. Madrid: Imprenta Nacional, 1821.

Estado militar de los ejércitos de la monarquía española. Madrid: Imprenta Nacional, 1822.

Estrada Catoyra, Félix. *Contribución a la Historia de La Coruña. La Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en sus ochenta y tres años de vida y actuación*. A Coruña: Tipografía «El Ideal Gallego», 1930.

———. «Letras de luto. María del Adalid Garrido». *Boletín da Real Academia Galega* Nº 223 (marzo de 1930): 161-62.

———. «Suscripción. Alerta para socorro de los náufragos del "Irurac Bat" y "Douro"». *La Voz de Galicia*. 5 de abril de 1882, sec. De Sol a Sol.

———. «Suscripción para la construcción del ferrocarril de La Coruña a Santiago». *La Voz de Galicia*. 27 de enero de 1882, sec. De Sol a Sol.

«Exposición de Arte Gallego». *El norte de Galicia. Diario político y de información*. 11 de julio de 1908, sec. Galicia en América.

«Exposición de Arte Gallego de Buenos Aires». *La Voz de Galicia*. 17 de septiembre de 1919.

«Exposición de Arte gallego. Un concierto». *La Voz de Galicia*. 30 de septiembre de 1917.

«Exposición de arte gallego. Una idea laudable». *La Idea Moderna. Diario democrático en Lugo*. 11 de julio de 1908.

Exposición de Bellas Artes. Catálogo. 1915. Madrid: Imprenta M. Martínez de Velasco (Pizarro, 15. Madrid), 1915.

«[Exposición de ganados]». *La Voz de Galicia*. 27 de agosto de 1907.

Ezquerro Esteban, Antonio. «El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad». *Anuario musical. Revista de Musicología del CSIC*, n.º 55 (2000): 19-70.

———. «Los nuevos retos de la catalogación y estudio crítico de fuentes musicales en el entorno español RISM (Répertoire International des Sources Musicales)». En *La gestión de patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro. Actas del Simposio*, Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM., 49-65. Madrid, 2014.

———. «RISM-España (Repertoire International des Sources Musicales): Importancia del proyecto y alcance de sus actividades. La redacción central de Barcelona.» *Anuario musical: Revista de Musicología del CSIC* 49 (1994): 273-77.

«[Fanny Garrido miembro del Patronato Nacional de Ciegos]». *El Heraldo de Madrid*. 4 de septiembre de 1917, sec. La Gaceta.

«[Fanny Garrido nombrada miembro consejero del "Bureau Permanent de La Union Internacional" para la protección de la infancia de la primera edad]». *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*. 20 de mayo de 1914, sec. Noticias.

Fauser, Annegret, y Mark Everist, eds. *Music, Theater and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

Fernández Caamaño, José M. «Una saga familiar con historia». *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*. 25 de septiembre de 2016.

Fernández, Carlos. «Marcial del Adalid. Músico ilustrado y liberal». *La Voz de Galicia*. 19 de octubre de 2004, sec. Personajes coruñeses.

Fernández de Alarcón Roca, Belén. «Vida cotidiana de la mujer en la burguesía en tiempos de Isabel II». Universidad Rey Juan Carlos, 2011.

Fernández de Latorre Pérez, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa. Secretaría General Técnica, 2014.

Fernández del Riego, F. *Pensamento galeguista do século XIX*. Vigo: Galaxia, 1995.

Fernández del Riego, Francisco. *Danzas populares gallegas*. Buenos Aires (Argentina): Galicia Centro Gallego de Buenos Aires, 1950.

Fernández González, Juan Pablo. «El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1833-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española.» Universidad de Granada., 2005.

Fernández-Couto Tella, Mercedes. «Bibliotecas na biblioteca da RAG». *Boletín da Real Academia Galega* Nº 367 (2006): 195-200.

Ferrarotti, Franco. «Breve nota sobre Historia, Biografia, Privacy». *Historia y Fuente Oral*, n.º 2. Memoria y Biografía (1989): 51-55.

«Fiestas de San Froilán. Avance de Programa». *El Norte de Galicia. Diario político y de información*. 8 de septiembre de 1915.

Filgueira Valverde, Xosé. «A recollida do Cancioneiro Popular Galego». *La Voz de Galicia*. 12 de noviembre de 1981, sec. Cultura.

Fontana Lázaro, Josep. *La época del liberalismo*. Vol. 6. Historia de España. Barcelona: Marcial Pons - Editorial Planeta, 2007.

Forsyth, Michael. *Buildings for Music. The Architect, tye Musician and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Fraga, Gilda Jaqueline de. «Museus e educação histórica». En *Educação não formal e museus: aspectos históricos, tendências e perspectivas*, de A. Shigunov, I. Fortunato, y José Manuel Touriñán López, 26-35. São Paulo (Brasil): Edições Hipótese, 2017.

Fraguas Fraguas, Antonio. «O madrugar de don Pedro». *Boletín del Instituto de Estudios Vigueses*, n.º 2 (1996): 37-39.

Francés y Sánchez-Heredero (Silvio Lago), José. «Artistas españoles. Juan Francés y Mexía». *La Esfera*. 27 de febrero de 1915.

Franco Manera, Enrique. «Marcial del Adalid: un casi olvidado». *Forum Musical (Barcelona)*, 1976.

Franzoni, Chiara, y Henry Sauermann. «Crowd Science: The Organization of Scientific Research in Open Collaborative Projects». *Research Policy* 43, n.º 1 (2014): 1-20.

Fuente Monge, Gregario L. de. «La revolución de 1868 y la continuidad del personal político.» Editado por Isabel Burdiel Bueno. *Ayer*, n.º 29 (1998): 161-86.

Fuentes Garzón, Sara. «El periódico de Joaquín Espín y Guillén: La Iberia musical (Madrid, 1842)». En *Comunicación y Espectáculo. Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*, 392-407. Universidade do Porto, 2018.

«Fueron entregados los premios literarios "Ciudad de La Coruña"». *El Ideal Gallego*. 24 de marzo de 1983.

Fulgosio Carasa, Fernando. *El castillo del marqués de Mos en Sotomayor. Estudio histórico sobre el feudalismo en Galicia*. Madrid: Imprenta de José Noguera, 1871.

«Fulgosio, Fernando Alfonso». En *Gran Enciclopedia Gallega*, Tomo XIV:162. Gijón, 1974.

«Función del 20 de Abril». *El Faro Coruñés. Periódico artístico y literario*. 22 de abril de 1847, sec. Crónica de Sociedad.

G. «Wessel & Co.» En *Music publishing in the British Isles from the earliest times to the middle of the nineteenth century. A dictionary of engravers, printers, publishers and music sellers, with a historical introduction*, editado por Charles Humphries y William C. Smith, 328. Londres: Cassell and Company LTD, 1954.

IMSLP. Petrucci Music Library. «G. Flaxland», s. f. http://imslp.org/wiki/G._Flaxland.

«Galicia en América: el arte gallego en Buenos Aires». *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa*, 25 de septiembre de 1919.

Galina Russell, Isabel. «La evaluación de los recursos digitales para las humanidades». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 25 (2016): 121-36.

Gallard, Diego María. *Almanaque mercantil, ó Guía de comerciantes, para el año de 1797*. Imprenta Ramón Ruiz. Madrid, 1797.

Gallego Morell, Antonio. «Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX». *Revista de Musicología* 14, n.º 1 (1991): 13-32.

Garbayo Montabes, Javier. «Jesús Bal y Gay, "Ronsel" musical de la Galicia moderna». En *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios, 1905-1993*, 177-222. Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2005.

———. «Ramón de Arana, "Pizzicato" (1858-1936), y el regeneracionismo musical en Galicia». En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1951)*, editado por Javier Garbayo Montabes y Montserrat Capelán Fernández, 119-64. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra - Museo de Pontevedra, 2018.

———. «Ramon 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 Fernández, Luis Costa Vázquez, Javier Garbayo Montabes, y Carlos Villanueva Abelairas, 183-228. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 2013.

García Álvarez de la Villa, Beatriz. «El Conde de Morphy (1836-1899) en la Corte de los Borbones. Historia de una familia irlandesa en España (ss. XVIII-XIX)». *Estudios Irlandeses*, n.º 14 (2019): 51-69.

———. «El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su Escuela de Canto en el establecimiento del drama lírico nacional». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 29 (2016): 81-109.

García Avello, Ramón. «Vázquez Gómez, Mariano». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo X:766-67. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

García Bonafé, Milagros. «Notas para una historia del deporte en España». *Revista de Occidente*, n.º 62-63 (1986): 35-50.

García Canclini, Néstor. *Las culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995.

García Fernández, M.ª Eva. «Estudio y catalogación del repertorio pianístico español desde la Restauración hasta 1920». Universidad de Oviedo, 1994.

———. «Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical». Universidad de Oviedo, 2010.

———. «Juan M.ª Guelbenzu Fernández (1819-1886): Breve estudio biográfico y analítico de su obra musical». En *El piano en España entre 1830 y 1920*, 483-94. Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2015.

García Fernández, Miguel, y Silvia Cernadas Martínez. «Los Soutomaior y sus documentos: un linaje ante la evidencia de la falsificación». En *Escritura y sociedad: La nobleza*, editado por Ana Suárez González, 237-47. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2017.

García Iglesias, José Manuel. *Guía dos Pazos de Galicia. A Coruña*. Guías Galaxia. Vigo: Galaxia, 2001.

———. *Pazos de Galicia. Catálogo. Fichas COAG. Inventario do Patrimonio Histórico Galego*. Vol. Tomo II. 2 vols. A Coruña: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude. Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1992.

———. *Pazos de Galicia. Inventario do Patrimonio Histórico Galego*. Vol. Tomo I. 2 vols. A Coruña: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude. Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1992.

García, Jorge. «Entre Casa Dotesio y Unión Musical Española (1909-2910): Iniciativa editorial de un marca nacional en Valencia». En *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, 640-60. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

———. «Musicógrafos y bibliófilos: los primeros pasos de la documentación musical en España». En *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, 559-70. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014.

García Laborda, José María. *La música del siglo XX. Primera Parte (1890-1914). Modernidad y Emancipación*. Madrid: Alpuerto, 2000.

García López, Alfonso. *Los pioneros del comercio en La Coruña*. Editorial Lex Nova, 2008.

———. «Marcial Francisco del Adalid». En *Los pioneros del comercio en La Coruña*, 129-36. Valladolid: Editorial Lex Nova, 2008.

———. *Una historia de la banca española a través de sus documentos*. Valladolid: Lex Nova, 1999.

García Sanz, Oscar. «Un itinerario para la antífona "Salve Regina"». En *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Vol. 3:487-92. Universidad Complutense, 1989.

García Velasco, María Mónica. «El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico». Universidad de Oviedo, 2003.

———. «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 8-9 (Sociedades Musicales en España, siglos XIX-XX) (2001): 149-94.

García Vilariño, Rosa, Graciela Grande Veloso, y Inma Otero Varela. *Roteiro cultural 2017*. Oleiros: Concello de Oleiros. Concellería de Cultura e Normalización Lingüística - IES Miragflores, 2017.

«Garden Party en honor de los marinos argentinos». *La Voz de Galicia*. 21 de agosto de 1907, sec. De Sociedad.

«[Garden party en la residencia del marqués de Loureda]». *La Voz de Galicia*. 28 de noviembre de 1906, sec. De Sociedad.

Garrido, Fanny. «[Circular de Fanny Garrido, Presidenta de la Comisión de Fomento de la Real Sociedad fundadora de Colegios para Huérfanos y Pensionistas del Magisterio de España]». *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*. 25 de julio de 1909, sec. Reales Colegios de la Reina Vitoria. Huérfanos del Magisterio.

———. «El problema de la mendicidad». *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 25 de julio de 1909.

———. *Escaramuzas*. Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández. Impresor de la Casa Real (Liberta, 16), 1885.

———. «Jaque-mate. Cuento». *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*. 23 de agosto de 1887, sec. Variedades.

———. «La fiesta de la patrona». *Galicia. Revista Regional de Ciencias, Letras, Artes y Folk-lore, etc.*, julio de 1887.

———. *La madre de Paco Pardo*. Madrid: Est. Tip. «Sucesores de Rivadeneyra». Impresores de la Real Casa (Paseo de San Vicente, núm. 20), 1898.

———. *La madre de Paco Pardo*. Madrid: Librería de Romo y Füssel (Calle de Alcalá, 5), 1899.

———. «La mano izquierda. Novela original». *Revista Contemporánea*, 1887.

———. «La situación agrícola en Galicia». *Galicia. Revista Regional de Ciencias, Letras, Artes y Folk-lore, etc.*, enero de 1887.

———. «Los infinitamente pequeños». *Galicia. Revista Semanal Ilustrada*, agosto de 1892.

———. «Los niños. De cómo se salvan vidas en la primera infancia». *Pro Infantia*, 1912.

———. «Paz». *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 5 de marzo de 1913.

———. «Sueños, ideales, realidad». *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*. 2 de julio de 1913.

Géal, Pierre. *Le naissance des musées d'art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2005.

Geertz, Clifford James. «El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre». En *Antropología y comparación cultural: métodos y teorías*, 203-24. Madrid: UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.

———. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2000.

———. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Nueva York: Basic Books, 1973.

Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza Universidad, 1983.

Gerhard, Anselm. *The urbanization of opera. Music theater in Paris in the nineteenth century*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Gies, David Tatcher. *The theatre in nineteenth-century in Spain*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1994.

Gilleard, Chris. «Cohorts and Generations in the Study of Social Change». *Social Theory & Health* 2 (2004): 106-19.

Giménez Rodríguez, Francisco J. «La música gallega en la prensa: del folclore a la identidad (1875-1951)». En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1951)*, editado por Javier Garbayo Montabes y Montserrat Capelán Fernández, 65-92. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra - Museo de Pontevedra, 2018.

Goethe, Juan Wolfgang. *Teatro selecto*. Traducido por Fanny Garrido de Rodríguez Mourelo. Madrid: Librería de la viuda de Hernando y Cª (Calle del Arenal, núm. 11), 1893.

———. *Viaje a Italia*. Traducido por Fanny Garrido de Rodríguez Mourelo. Madrid: Librería de la viuda de Hernando y Cª (Calle del Arenal, núm. 11), 1891.

Goizueta, José M.ª de. «[Anuncio de la publicación en París de la "Sonatina para piano a cuatro manos" de Marcial del Adalid]». *La Época. Periódico político diario*. 24 de diciembre de 1869, sec. Revista Musical.

———. «[Concierto inaugural de la novena temporada de la Sociedad de Cuartetos]». *La Época. Periódico político diario*. 14 de diciembre de 1870, sec. Revista Musical.

———. «Cuarto concierto de Barbieri». *La Época. Periódico político diario*. 28 de marzo de 1867, sec. Revista Musical.

———. «[Sobre la "Sonatina para piano a cuatro manos" de Marcial del Adalid]». *La Época. Periódico político diario*. 2 de mayo de 1868, sec. Revista Musical.

———. «Sociedad de cuartetos: última sesión». *La Época. Periódico político diario*. 13 de febrero de 1868, sec. Revista Musical.

———. «[Tres obras del Sr. Murphy]». *La Época. Periódico político diario*. 24 de abril de 1870, sec. Revista Musical.

———. «[Un concierto de familia en casa del Sr. Guelbenzu]». *La Época. Periódico político diario*. 1 de septiembre de 1872, sec. Crónica musical.

———. «Viajes de Verano». *La Época. Periódico político diario*. 23 de septiembre de 1871.

Gómez González, Pedro José, Luis Hernández Olivera, Josefa Montero García, y Raúl Vicente Baz. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Estudios Profesionales 2. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

Gómez Navarro, José Luis. «En torno a la biografía histórica». *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales* 13 (2005): 7-26.

Gómez Rodríguez, José Antonio. «Algunas consideraciones en torno a la recopilación de la música tradicional en España, 1900-1950». En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, editado por Montserrat Capelán Fernández, Luis Costa Vázquez-Mariño, Javier Garbayo Montabes, y Carlos Villanueva Abelairas, 27-53. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 2012.

———. «En la voz de nuestra música. Tópicos identitarios en la Etnomusicología española». En *Sulcum Sevit. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, 973-1007. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2004.

Gómez-Elegido Ruizolalla, M.ª Cruz. «La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri». *Recerca musicològica*, n.º 4 (1984): 177-242.

González Enciso, Agustín. «Sobre la burguesía y lo burgués en la modernidad». En *Estudios de historia. Homenaje al profesor Jesús Maríua Palomares*, 291-305. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretaría de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006.

González Herrán, José Manuel. «Antonio Casares Rodríguez y Emilia Pardo Bazán». *Boletín das Ciencias* nº 75 (2012): 177-87.

González López, Emilio. *La Coruña, puerto y puerta de la ilustración*. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1987.

González Miguel, Jesús-Graciliano. *Memorias de Don Modesto Bellido (1902-1993)*. Madrid: Editorial CCS, 2019.

González Paz, Carlos Andrés. «González Garrido, Francisca». En *Escritoras na Galicia do século XIX*, 117-20. Cuadernos de Estudios Gallegos. Monografías 13. Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Estudios Gallegos «Padre Sarmiento», 2014.

González Pérez, Clodio. «A música popular na sociedade rural. Home, espacio e terra». En *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, Vol. II (Música)-Tomo 1:49-99. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1997.

González-Valle, José V., Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, Carlos José Gosálvez Lara, y Joana Crespí. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. RISM-España*. Madrid: Arco Libros, 1996.

Gosálvez Lara, José Carlos. «Almagro y Cía (1898-1901)». En *La edición musical española hasta 1936*, 134-36. Colección de monografías, Nº 1. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995.

———. «Carrafa». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo, Tomo III:223. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

———. «Carrafa y Carvajal, Bernabé». En *La edición musical española hasta 1936*, 144-45. Colección de monografías, Nº 1. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995.

———. «Dotesio-Unión Musical Española (hasta 1936)». En *La edición musical española hasta 1936*, 146-51. Colección de monografías, Nº 1. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995.

———. «Echevarría, Faustino». En *La edición musical española hasta 1936*, 152-56. Colección de monografías, Nº 1. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995.

———. «Echevarría, Faustino». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo, Tomo IV:587. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

———. «El grabado musical en España: la Calcografía de Santamaría (1873-ca.1940)». *Revista de Musicología* XIX, n.º 1-2 (1996): 209-26.

———. «El patrimonio musical y las nuevas tecnologías de la información en la Biblioteca Nacional de España (BNE)». *Cuadernos de Investigación Musical* Vol. 1, Nº1 (2016): 1-11.

———. «Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-c1920)». En *The String Quartet in Spain*, de Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez, 31-51. Varia Musicologica. Alemania: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2017.

———. «La edición musical en el siglo XIX. Acercamiento a las fuentes y documentos». En *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, 383-405. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

———. *La edición musical española hasta 1936*. Colección de monografías, Nº 1. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995.

———. «La musicología en la era digital». *Revista de Musicología* 38, n.º 2 (2015): 774-78.

———. «Martín Bessières, Casimiro». En *La edición musical española hasta 1936*, 159-62. Colección de monografías, Nº 1. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995.

———. «Martín Bessières, Casimiro». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo, Tomo VII:230. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

———. «Martín Larrouy, Pablo». En *La edición musical española hasta 1936*, 163-65. Colección de monografías, Nº 1. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995.

———. «Martín Larrouy, Pablo». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo, Tomo VII:231. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

———. «Romero y Andía, Antonio». En *La edición musical española hasta 1936*, 169-77. Colección de monografías, Nº 1. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995.

Gosálvez Lara, José Carlos, y Jesús Villa Rojo. «Romero y Andía, Antonio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo, Tomo IX:384-87. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

Grenier, Line. «The Construction of Music as a Social Phenomenon: Implications for Deconstruction». *Canadian University Music Review* 10, n.º 2 (1990): 27-47.

Grier, Katherine C. *Culture & Confot: palor making and middle-class identity (1850-1930)*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1997.

Griffiths, John. «Musicología, informática y la vihuela en el siglo XXI». En *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, 21-36. A Coruña: SIELAE, 2014.

Groba González, Xavier. «A recompilación de música tradicional en Galicia». En *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, Vol. II (Música)-Tomo 2:351-402. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1997.

———. «As cartas de Ramón de Arana a Felipe Pedrell (1894-1922) (Apéndice documentario: 4. Inventario y Selección de Cartas)». En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1951)*, editado por Javier Garbayo Montabes y Montserrat Capelán Fernández. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra - Museo de Pontevedra, 2018.

———. *Casto Sampedro e a música do cantingueiro galego de tradición oral*. Vol. Vol. I. 2 vols. Redondela: Concello de Redondela, 2012.

———. *Casto Sampedro e a música do cantingueiro galego de tradición oral*. Vol. Vol. II. 2 vols. Redondela: Concello de Redondela, 2012.

———. «El estudio de la música tradicional gallega y el canto de tradición oral». En *Galicia*, Vol. 25. Antropoloxía:326-59. A Coruña: Hércules de Ediciones, 1997.

———. «El repertorio del cancionero musical de Galicia: análisis y revisión crítica». En *Cancionero musical de Galicia*, 151-201. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007.

———. «O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937). O canto galego de tradición oral». Universidade de Santiago de Compostela, 2011.

Guereña, Jean-Louis. «Urbanidad, higiene e higienismo». *Áreas. Revista internacional de ciencias sociales*, n.º 20 (2000): 61-72.

Guía de los archivos militares españoles. Madrid: Ministerio de Defensa. Secretaría General Técnica, 2012.

Guía Mercantil de España. Vol. Vol. I. 2 vols. Madrid: Imprenta de I. Sancha (Calle de la Concepción, Nº 31), 1829.

Guía Oficial de España de 1913. Madrid: Tipografía «Sucesores de Rivadeneyra». Paseo de San Vicente, nº 20, 1913.

Guía Oficial de España de 1914. Madrid: Tipografía «Sucesores de Rivadeneyra». Paseo de San Vicente, nº 20, 1914.

Guía Oficial de España de 1915. Madrid: Tipografía «Sucesores de Rivadeneyra». Paseo de San Vicente, nº 20, 1915.

Guía Oficial de España de 1916. Madrid: Tipografía «Sucesores de Rivadeneyra». Paseo de San Vicente, nº 20, 1916.

Guía Oficial de España de 1917. Madrid: Tipografía «Sucesores de Rivadeneyra». Paseo de San Vicente, nº 20, 1917.

Guía patriótica de España para el año 1811, que comprehende los principales artículos de las de forasteros, guerra, marina, hacienda y comercio. Madrid: Real Isla de León. Imprenta de D. Miguel Segovia, Impresor de la Real Marina, 1811.

Gutiérrez Gil, Guillermo, y Carlos Lorenzo Pérez. *Un pazo, unha liñaxe e unha historia. Vilasuso*. A Coruña: Concello de Carral (Concellería de Cultura), 2015.

Gutiérrez González, Carmen Julia, y David Catalunya. «Arqueología virtual de manuscritos. Tecnología digital avanzada aplicada al estudio de manuscritos medievales». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 20 (2010): 37-48.

Guzón Néstar, José Luis. *Semblanzas II. Necrologio Salesiano de la Inspectoría «Santiago del Mayor» (León)*. Burgos: Inspectoría Salesiana «Santiago el Mayor» (León), 2004.

Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

Hareven, Tamara K. «The Life Course and Aging in Historical Perspective». En *Life Course: Integrative Theories and Exemplary Populations*, editado por Kurt W. Back. Boulder: Westview Press, 1980.

Harris, Marvin. *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Headington, Christopher, Roy Westbrook, y Terry Barfoot. *Opera: A history*. Londres: Bodley Head, 1987.

Heine, Christiane. «La idea de sonata en la música para piano de Nicolás Ledesma y Marcial del Adalid». *Revista de musicología* XX, n.º 1 (1997): 535-52.

———. «Streichquartettkomposition in Spanien im 19. Jahrhundert: eine inexistente Gattungsgeschichte?» En *The String Quartet: From the Private to the Public Sphere*, editado por Christian Speck y Roberto Illiano, 27:333-69. Speculum Musicae. UK: Brepols Publishers, 2016.

Heine, Christiane, y Juan Miguel González Martínez. «Introduction». En *The string quartet in Spain*, 11-22. Peter Lang, 2016.

Hennion, Antoine. «Listen!» *Music & Arts in Action* 1 (junio de 2008): 36-45.

Herder, Johann Gottfried. *Filosofía de la Historia del a Humanidad (1784-1791)*. Sevilla: Espuela de Plata, 2007.

Hernández Ascunce, Leocadio. «Estudio bio-bibliográfico de D. Hilarión Eslava». *Príncipe de Viana* 39, n.º 150 (1978): 111-202.

Hernández Polo, Beatriz. «La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del cuarteto francés». Universidad de Salamanca, 2017.

———. «La nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid: un vistazo a la práctica camerística de fin de siglo a través de la prensa periódica local y generalista (1899-1900)». En *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, 1-32. Baleares: Calanda Ediciones Musicales, 2019.

«Hijo de Taragoña en la R. A.» *El Heraldo Gallego. Órgano de las colectividades gallegas en el Plata*. 6 de marzo de 1927, sec. Sociedades.

Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica, 1992.

«Homenaje a los gallegos ilustres». *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*. 18 de marzo de 1924, sec. En el cementerio.

Hopkinson, Cecil. «Durand». En *A Dictionary of Parisian Music Publishers (1700-1950)*, 40. Nueva York: Da Capo Press, 1979.

———. «Durand, Schoenewerk et Cie.» En *A Dictionary of Parisian Music Publishers (1700-1950)*, 40. Nueva York: Da Capo Press, 1979.

———. «Flaxland (Gustave Alexandre)». En *A Dictionary of Parisian Music Publishers (1700-1950)*, 44. Nueva York: Da Capo Press, 1979.

———. «Richault (Charles Simon)». En *A Dictionary of Parisian Music Publishers (1700-1950)*, 104. Nueva York: Da Capo Press, 1979.

Hroch, Miroslav. «La construcción de la identidad nacional: del grupo étnico a la nación moderna». *Revista de Occidente*, n.º 161 (1994): 45-60.

Iberni, Luis G. «Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 2 (1997): 157-64.

———. «Morphy Ferris, Guillermo». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo VII:827-28. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2000.

Iglesias Cano, Carmen. «II. Los hombres detrás de las ideas. Ideas, ideologías y utopías». En *No siempre lo peor es cierto. Estudios sobre Historia de España*, 781-816. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

———. *No siempre lo peor es cierto. Estudios sobre Historia de España*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

Iglesias Castelao, Carlos. *As orixes da fotografía en Galicia. Estudios composteláns do XIX*. Santiago de Compostela: Alvarellos-Consorcio de Santiago, 2018.

Iglesias de Souza, Luis. «Algunas referencias a la ópera en La Coruña». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora dle Rosario*, n.º 13-15 (1983 de 1981): 73-110.

———. «Autores gallegos de teatro lírico». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora dle Rosario* 21 (1989): 167-215.

———. *Teatro Lírico Español*. Vol. Vol. III. Ensayo de catálogo: letras P-Z. 4 vols. A Coruña: Diputación de La Coruña, 1994.

Iglesias Martínez, Nieves. «Bibliotecas e investigación musical». *ARBOR. Ciencias Pensamiento y Cultura* Vol. CLXXXII, Nº 717 (2006): 55-65.

Iglesias Martínez, Nieves, y Isabel Lozano Martínez. *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Biblioteca Nacional de Madrid. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2008.

Iglesias Ríos, Nelly. «Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón (1886-1973): vida y obra musical». Universidad de Santiago de Compostela, 2019.

«Indalecio Varela Lenzano». *La Idea Moderna. Diario democrático en Lugo*. 16 de octubre de 1898, sec. De la Región.

«Industria española. Exposición pública de 1841». *Semanario Pintoresco Español*. 12 de diciembre de 1841.

Inzenga y Castellanos, José. *Cantos y bailes populares de España. Galicia*. Madrid: A. Romero (Imp. de José M. Ducazcal), 1888.

———. «La música popular en Galicia». *La Ilustración Gallega y Asturiana. Revista decenal ilustrada*. 18 de agosto de 1881.

Jaffrelot, Christophe. «Los modelos explicativos del origen de las naciones y des nacionalismo. Revisión Crítica». En *Teorías del nacionalismo*, editado por Gil Delannoi y Pierre Taguieff, 203-54. Barcelona: Paidós, 1993.

Jarrassé, Dominique. «La importancia del termalismo en el nacimiento y desarrollo del turismo en Europa en el siglo XIX». *Historia Contemporánea*, n.º 25 (2002): 33-49.

———. «Los salones de Europa, balnearios y literatura». En *Ciudades termales en Europa*. Barcelona: Lunwerg, 1992.

«Juan Montes». *La Correspondencia Gallega. Diario de Pontevedra*. 10 de julio de 1899.

«Junta de Protección a la Infancia». *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa*. 8 de noviembre de 1913.

Jurado Luque, Javier. «A lenda de Montelongo: A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do nacionalismo galego». Universidade da Coruña, 2010.

Kedourie, Ellie. *Nacionalismo*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1988.

Kertzer, David I. «Generation as a Sociological Problem». *Annual Review of Sociology* 9 (1983): 125-49.

Kildea, Paul. *Chopin's Piano. In Search of the Instrument that Transformed Music*. New York: W. W. Norton & Company, 2018.

King, Alec Hyatt. «The Library of the Royal Philharmonic Society». *The British Library Journal* 11, n.º 1 (1985): 1-24.

Kroll, Marc. *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*. Woodbridge (UK): The Boydell Press, 2014.

Kuper, Adam. *Cultura. La versión de los antropólogos*. Traducido por Albert Roca. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.

———. «I. Guerras de cultura. II. Cultura, diferencia, identidad». En *Antropología y comparación cultural: métodos y teorías*, 69-96. Madrid: UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.

L. y B., A. «Ejercicios por los alumnos de la Escuela Nacional de Música». *El Arte. Semanario Musical*. 25 de enero de 1874.

«La Academia Gallega». *La Correspondencia Militar*. 17 de noviembre de 1905.

«La Academia y la Diputación catalogarán el fondo musical». *La Opinión*. 19 de mayo de 2008.

«La Coruña ante Europa entera. La Unión-Radio nos brinda una gran fiesta en el Teatro Rosalía». *La Voz de Galicia*. 11 de junio de 1930.

«La Exposición de Arte». *La Voz de Galicia*. 16 de julio de 1912, sec. Para las fiestas.

«La Exposición de Arte». *La Voz de Galicia*. 6 de agosto de 1912, sec. Nuestras Fiesta.

«La exposición de arte gallego. Una idea laudable». *El Diario de Pontevedra*. 10 de julio de 1908.

«La exposición de arte gallego. Una idea laudable». *La Correspondencia Gallega. Diario de Pontevedra*. 10 de julio de 1908.

«La "Kermesse"». *La Voz de Galicia*. 11 de agosto de 1904, sec. Fiestas de hoy.

«[La lucha por la audiencia]». *La Voz de Galicia*. 5 de diciembre de 1992.

La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1997.

La nobleza no titulada en España. Dictamen Jurídico. Madrid: Gráficas Aras Montano, S. A., 2013.

«La playa de Bastiagueiro. Una petición». *La Voz de Galicia*. 4 de febrero de 1926.

«La Real Academia Galega recibe 37.000 euros de la Diputación». *La Opinión*. 10 de junio de 2008.

«La señorita María Adalid, designada Académico». *La Nación. Diario de la noche*. 6 de marzo de 1929, sec. Provincias.

«La visita a las sepulturas de Curros, Pondal, Chané y Murguía». *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*. 11 de marzo de 1923, sec. El acto de hoy.

Labajo Valdés, Joaquina. «Etnomusicolog(ía) o (ica): ¿Un objeto o una actitud?» En *Actas del III Congreso de la Sociedad ibérica de Etnomusicología (Benicàssim, Villa Elisa, 23-25 de Mayo de 1997)*, editado por Ramón Pelinski y Vicent Torrent Centelles, 67-76. Barcelona: Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 1998.

———. «O coralismo: unha dinámica social de plural significado». En *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, Vol. II (Música)-Tomo 2:293-321. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1997.

Labiada, Leonardo. «De literatura galaica». *La lectura. Revista de ciencias y de artes*. enero de 1913, sec. Revista de revistas españolas e hispanoamericanas.

Lacárcel Fernández, José Antonio. «Soriano Fuertes y la prensa musical española del siglo XIX». Universidad de Granada, 2015.

Lacombe, Hervé. *The keys to French opera in the nineteenth century*. Berkeley: University of California Press, 2001.

Lafarga Lozano, Adolfo. *Vizcaya: informaciones de vicainías, noblezas y genealogías*. Madrid: Editorial Maves, 1975.

Lagardera Otero, Francisco. «Notas para una historia social del deporte en España». *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, n.º 14-15 (1996 de 1995): 151-72.

«Lanzós, Alfonso de». En *Gran Enciclopedia Gallega*, Tomo I:269-70. Gijón, 1974.

Larrinaga Rodríguez, C. «El turismo en la España del siglo XIX». *Historia Contemporánea* X, n.º 25 (1984): 157-79.

«Las exposiciones de arte gallego. Todas las obras se encuentran ya en Buenos Aires». *El Correo de Galicia. Órgano de la colectividad gallega en la República Argentina*. 10 de agosto de 1919.

«[Las fiestas del apóstol Santiago en la ciudad del mismo nombre]». *La Época. Periódico político diario*. 28 de julio de 1865, sec. Noticias Generales.

Lázaro Lorente, Luis M. «La liga contra la ignorancia: burguesía y educación en la Valencia de 1880». *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, n.º 2 (1983): 337-44.

Le Duc, Antoine. «Los orígenes de la zarzuela moderna». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 2 (1997): 3-22.

Leclercq, Dom Jean, y Miguel Montes González. *Bernardo de Claraval*. Editorial Edicep C.B., 1991.

Leppert, Richard. *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in the Eighteenth-Century England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Levitin, Daniel J. *El cerebro musical. Seis canciones que explican la evolución humana*. Traducido por Francisco López Martín. Barcelona: RBA, 2014.

———. *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*. Traducido por José Manuel Álvarez Florez. Barcelona: RBA, 2008.

Leydi, Roberto. *L'altra musica. Etnomusicologia (Guide alla musica)*. Lucca (Italia): Le Sfere, Ridordi-LIM, 2008.

Liaño Pedreira, M.ª Dolores. «Canuto Berea. Historia de un archivo musical». En *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*, Diputación Provincial de A Coruña., IX-XXX. A Coruña, 1998.

———. *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*. Diputación Provincial de A Coruña. 3 vols. A Coruña, 1998.

———. «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)*, 439-47. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

Liaño Pedreira, M.ª Dolores, Marisol González Regal, y Leonor Sánchez Vázquez. *Catálogo de partituras del Archivo Musical en la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1997.

Liberal da Fonseca, Ana Maria. «A vida musical no Porto na Segunda Metade do séc. XIX: o pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)». Universidad de Santiago de Compostela, 2006.

«[Liceo Brigantino. Comisión del Certamen Musical]». *La Ilustración Gallega y Asturiana. Revista decenal ilustrada*. 8 de julio de 1880, sec. Noticias Regionales - Galicia.

Lindoso-Tato, Elvira. *Los pioneros gallegos: bases del desarrollo empresarial (1820-1913)*. Madrid: LID, 2006.

Linz Storch de Gracia, Juan José. «La crisis de un Estado unitario. Nacionalismos periféricos y regionalismo». En *La España de las autonomías. Pasado, presente y futuro*, Tomo II:649-752. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

———. «Los nacionalismos en España: una perspectiva comparada». *Historia y Fuente Oral*, n.º 7 (1992): 127-35.

«Lista de los señores patrocinadores de este periódico». *La Ilustración Gallega y Asturiana. Revista decenal ilustrada*. 10 de enero de 1879.

«Lista de los señores patrocinadores de este periódico». *La Ilustración Gallega y Asturiana. Revista decenal ilustrada*. 30 de diciembre de 1879.

«Lista de los señores patrocinadores de este periódico. España, Galicia, Coruña». *La Ilustración Gallega y Asturiana. Revista decenal ilustrada*. 8 de enero de 1881.

«[Listado nominal de accionistas fundadores del Banco de emisión de La Coruña]». *El Fomento de Galicia*. 17 de marzo de 1858, sec. Sección Mercantil.

«[Llegada a Lóngora del matrimonio Rodríguez Mourelo y María del Adalid]». *La Voz de Galicia*. 26 de julio de 1911, sec. De Sociedad.

«[Llegada a Lóngora del matrimonio Rodríguez Mourelo y María del Adalid]». *El Eco de Galicia. Diario católico e independiente*. 27 de julio de 1911, sec. Viajeros.

«[Llegada de Fanny Garrido y María del Adalid a Lóngora para su estancia veraniega]». *La Voz de Galicia*. 22 de julio de 1905, sec. Viajeros.

«[Llegada de Madrid de los Sres. Rodríguez Mourelo y María del Adalid]». *La Voz de Galicia*. 31 de julio de 1908, sec. Viajeros.

Lloret, E. «Doctor D. José Ruiz de Huidobro». *El Monitor Sanitario. Revista Mensual Ilustrada de Higiene y Sanidad*. 1924.

Lo Cascio Loureiro, Hortensia. *Biografía del compositor salmantino D. Martin Sánchez Allu: conferencia leída en la Academia de muy Nobles y Bellas Artes de san Eloy, de Salamanca, en el día 5 de enero de 1962*, 1965.

Lolo Herranz, Begoña. «El Himno». En *Símbolos de España*, 377-477. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.

———. «Los fondos de música del archivo del Alcázar de Segovia: un modelo paradigmático para la música del siglo XIX». En *Campos interdisciplinares de la musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Vol. 1:351-76. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002.

———. «Martín Salazar, Mariano». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo, Tomo VII:231. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

López Cobas, Lorena. «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 Fernández, Luis Costa Vázquez, Javier Garbayo Montabes, y Carlos Villanueva Abelairas, 453-76. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 2013.

———. «El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891).» *Revista de Musicología* XXXIII, n.º 1-2 (2010): 505-25.

———. *Historia da música en Galicia*. Sarria (Lugo): Ouvirmos, 2013.

———. «Las capas de la cebolla: el fondo Canuto Berea del archivo de la Diputación de A Coruña». *Boletín DM*, n.º Año 12 (2008): 16-24.

———. «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)*, 421-37. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

López Cortón, José Pascual. *Álbum de la Caridad. Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*. A Coruña: Imprenta del Hospicio provincial a cargo de D. Mariano M. y Sancho, 1862.

López, Heladio. «¡Atrás la infamia!» *El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas*. 20 de octubre de 1912.

López Jiménez (Bernardino de Pantorba), José. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Jesús Ramón García-Rama, 1989.

López Lorenzo, María Jesús. «La colección de música (partituras y grabaciones sonoras) de la Biblioteca Nacional de España: digitalización y reutilización». *Revista de Humanidades Digitales*, n.º 3 (2019): 6-22.

López Mondéjar, Publio. *150 años de fotografía en España*. Madrid: Lunwerg, 1999.

———. *El rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España desde el Romanticismo hasta la Generación de 1914*. Madrid: Ediciones del Azar, 2014.

López Quintáns, Javier. «La música como arte en Emilia Pardo Bazán». *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n.º 3 (2005): 115-36.

López-Calo, José. «La música en Galicia». En *Galicia Eterna*, Vol. 4:914-32. Barcelona: Ediciones Nauta, 1981.

———. «Músicos y compositores». En *Enciclopedia Temática de Galicia*. Vol. Vol. VI. Barcelona: Nauta, 1988.

Lorenzo Vizcaíno, María del Carmen. «La música en el Teatro Principal de Santiago de Compostela (1840-1914)». Universidad de Santiago de Compostela, 2019.

«Los alumnos del Conservatorio». *El Globo. Diario ilustrado político, científico y literario*. 20 de diciembre de 1890, sec. Noticias generales.

«Los Congresos de Higiene Escolar y Educación Familiar». *Revista General de Enseñanza*. 15 de junio de 1910, sec. Información.

«Los Patronatos de anormales y ciegos». *La Época. Periódico político diario*. 4 de septiembre de 1917, sec. Informaciones.

«Los que mueren [José Ruiz de Huidobro]». *La Libertad*. 18 de octubre de 1924.

Love, Harold. «How Music Created a Public». *Criticism* 46, n.º 2 (2004): 257-71.

Machado Álvarez, Antonio. «El Folk-Lore Andaluz [Introducción]». *El Folk-Lore Andaluz*, marzo de 1882.

Macnutt, Richard. «Escudier, Léon». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, 6:245-46. Londres: McMillan Press LTD, 1980.

«[Madrid. 9 de septiembre. Cortes. Comisión de visita del crédito público]». *El Universal*. 10 de septiembre de 1822.

«Madrid, solemnidad artística: exposición de Bellas Artes». *Actualidades*, 26 de mayo de 1909.

Máiz Suárez, Ramón. *O rexionalismo galego: organización e ideoloxía (1886-1907)*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 1984.

Malde, Carmen. «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 Fernández, Luis Costa Vázquez, Javier Garbayo Montabes, y Carlos Villanueva Abelairas, 261-80. Diputación de Pontevedra, 2012.

Mandianes Castro, Manuel. «Etnografía y folklore en Galicia». En *La Antropología Cultural en España*, de A. Aguirre Batzán, 87-106. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1986.

———. «Folclore, etnografía y etnología en Galicia». En *Historia de la Antropología española*, 57-71, 1991.

Mannheim, Karl. «El problema de las generaciones». *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* 62 (1993): 193-242.

Manzano Alonso, Miguel. *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*. Badajoz: CIOFF España, 2010.

———. «La influencia del folklore musical en la configuración del Nacionalismo Musical Español. Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991)». En *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*, 33-50. Badajoz: CIOFF España, 2010.

———. «Los archivos de música popular de tradición oral (folklore musical)». En *El archivo de los sonidos.: la gestión de fondos musicales*, editado por Pedro José Gómez González, Luis Hernández Olivera, Josefa Montero García, y Raúl Vicente Baz, 437-57. Estudios Profesionales 2. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

———. «Música de tradición oral y Romanticismo». *Revista de Musicología* 14, n.º 1-2 (1991): 325-54.

«[Marcial de Torres Adalid, Caballero no profeso de la Orden de Santiago]». *El Estado Militar de España y Ultramar*. 1861, sec. Caballeros de las Cuatro Órdenes Militares. Orden de Santiago.

«[Marcial de Torres Adalid, Caballero no profeso de la Orden de Santiago]». *El Estado Militar de España y Ultramar*. 1862, sec. Caballeros de las Cuatro Órdenes Militares. Orden de Santiago.

«[Marcial de Torres Adalid, Caballero no profeso de la Orden de Santiago]». *Guía de Forasteros*. 1864.

«[Marcial de Torres Adalid, Caballero no profeso de la Orden de Santiago]». *Guía de Forasteros*. 1865.

«[Marcial de Torres Adalid, Caballero no profeso de la Orden de Santiago]». *Guía de Forasteros*. 1866.

«[Marcial de Torres Adalid, Caballero no profeso de la Orden de Santiago]». *Guía de Forasteros*. 1866.

«[Marcial de Torres Adalid, Caballero no profeso de la Orden de Santiago]». *Guía de Forasteros*. 1869.

«[Marcial de Torres Adalid, Caballero no profeso de la Orden de Santiago]». *Guía de Forasteros*. 1870.

«[Marcial de Torres Adalid, Caballero no profeso de la Orden de Santiago]». *Guía de Forasteros*. 1870.

«[Marcial de Torres Adalid, Caballero no profeso de la Orden de Santiago]». *Guía de Forasteros. Año económico de 1872-1873*. 1872.

«[Marcial de Torres Adalid, Caballero noprofeso de la Orden de Santiago]». *El Estado Militar de España y Ultramar*. 1863, sec. Caballeros de las Cuatro Órdenes Militares. Orden de Santiago.

«Marcial del Adalid». *La Voz de Galicia*. 19 de junio de 1899, sec. Retratos gallegos.

«Marcial del Adalid». *El Regional. Diario de Lugo*. 16 de octubre de 1903, sec. Fechas memorables.

«Marcial del Adalid». *Galicia. Revista Semanal Ilustrada*. 20 de marzo de 1904.

«Marcial del Adalid (1826-1881)». En *Galería de Gallegos Ilustres*, 31-32. Primera Serie. Vigo: Edicións Monterrey, 1956.

«Margarita Soto Viso, premio "Marcial del Adalid"». *El Faro de Vigo*. 19 de enero de 1983.

«Margarita Soto Viso, premio "Marcial del Adalid"». *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*. 19 de enero de 1983.

«Margarita Soto Viso, premio "Marcial del Adalid", convocado por el Ayuntamiento coruñés». *La Voz de Galicia*. 19 de enero de 1983, sec. Galicia.

Marín López, Javier. «Editorial: la biografía, o de las aporías de un género musicológico». *Revista de Musicología* XLII, n.º 1 (2019): 11-14.

Marín López, Miguel Ángel. «El cuarteto de cuerda: discurso y diálogo. ¿Existió un cuarteto de cuerda español?» *Scherzo. Revista de Música* Año XXVIII, n.º Nº 283 (2013): 86-88.

———. *Historia muy breve del cuarteto en España*. Múnich: Instituto Cervantes de Múnich., 2015.

Mariño Bobillo, Consuelo. *La Coruña bajo el reinado de Fernando VII. La burguesía comercial*. A Coruña: Arenas Publicaciones, 2009.

———. «Las diversiones en La Coruña del primer tercio del siglo XIX». *Anuario Brigantino*, n.º 26 (2003): 253-72.

Marqués de Figueroa. «Música popular en Galicia». *La lectura. Revista de ciencias y de artes*. septiembre de 1906.

Marqués de Sabuz. «XXXVI. Composiciones literario-musicales (Conclusión)». *España y América. Revista Quincenal. Religión, Ciencia, Literatura, Arte*. 1 de octubre de 1921, sec. De literatura galaica.

Marshall, Christopher. «Two Paradigms for Music: A Short History of Ideas in Ethnomusicology». *The Cornell Journal Of Social Relations*, n.º 7 (1992): 75-83.

Martí Ayxela, Montserrat, ed. *El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Deportes, 2016.

Martí Bonet, José M.ª. *Guía de los Archivos de la Iglesia en España. Instrumentos Informáticos de Consulta de los Archivos de la Iglesia en España.* Vol. Vol. 1. Barcelona: Archivo Diocesano de Barcelona y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte., 2001.

Martí i Pérez, Josep. «El folklorismo: análisis de una tradición "pret-a-porter"». *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, n.º 45 (1990): 317-52.

———. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Editorial Ronsel, 1996.

———. «¿Existe una identidad etnomusicológica?» En *Actas del III Congreso de la Sociedad ibérica de Etnomusicología (Benicàssim, Villa Elisa, 23-25 de Mayo de 1997)*, editado por Ramón Pelinski y Vicent Torrent Centelles, 57-66. Barcelona: Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 1998.

———. «Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain». *Yearbook for Traditional Music* 29 (1997): 107-40.

———. «Hacia una antropología de la música». *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC*, n.º 47 (1992): 195-226.

———. «La idea de cultura y sus implicaciones para la musicología». En *Campos interdisciplinares de la musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Vol. 2:1409-19. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002.

———. *Más allá del arte. La música como generadora de procesos sociales*. Sant Cougat del Vallés (Barcelona): Deriva, 2000.

———. «Música y etnicidad: una introducción a la problemática». *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.º 2 (1996).

———. «¿Necesitamos aún el término "etnomusicología"?» *Revista de musicología* 20, n.º 2 (1997): 887-94.

Martí-Martínez, Cristina. *Documentación musical*. Barcelona: Editorial UOC, 2020.

Martínez de Velasco, Eusebio. «Don Marcial del Adalid. Maestro compositor». *La Ilustración Española y Americana*. 30 de marzo de 1882, sec. Nuestros Grabados.

Martínez Martín, Jesús Antonio. «La cultura nobiliaria: sociabilidad cultural y lecturas de la nobleza en la España del siglo XIX». *Historia contemporánea*, n.º 13 (1996): 267-80.

———. «Las transformaciones editoriales y la circulación de libros». En *Orígenes culturales de la sociedad liberal. España siglo XIX*, 37-64. Casa de Velázquez, Biblioteca Nueva, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

———. *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 1991.

Martínez Martínez, María Luisa. «La infanta Isabel de Borbón (1851-1931) y la música. Estudio de su biblioteca musical, mecenazgo y recuperación del patrimonio histórico y folklórico». Universidad de Jaén, 2016.

Martínez Martínez, María Luisa, y Isabel María Domingo Montesinos. *La biblioteca musical particular de la Infanta Isabel de Borbón. Edición crítica y Catálogo*. Vol. Volumen I. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019.

Martínez San Martín, Anxo. «Historia e evolución da danza en Galicia». En *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, Vol. II (Música)-Tomo 1:112-39. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1997.

Martínez-Barbeito y Morás, Carlos. «Informaciones genealógicas del Archivo Municipal de La Coruña». *Hidalguía. Revista de genealogía, nobleza y armas* 36 (1959): 134-35 y 624-40.

———. «Informaciones genealógicas del Archivo Municipal de La Coruña». *Hidalguía. Revista de genealogía, nobleza y armas* 35 (1959): 519-20.

———. «Pequeña historia de un pazo coruñés». *La Coruña. Paraíso del Turismo*. 1978.

———. *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña*. 1ª Edición. A Coruña: Deputación Provincial de A Coruña, 1978.

———. *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña*. 2ª Edición. A Coruña: Deputación Provincial de A Coruña, 1986.

Martínez-Barbeito y Morás, Isabel. «La castellana de Lóngora». *La Voz de Galicia*. 4 de agosto de 1953.

———. «Notas para un archivo. Ópera en La Coruña». *La Voz de Galicia*. 6 de enero de 1965.

Massó García, Gaspar. *Pedro Madruga de Soutomayor. Caudillo feudal*. Santiago de Compostela: Editorial de los Bibliófilos Gallegos, 1975.

Matía Polo, Inmaculada. «De las danzas de salón al Romanticismo de Chopin: la música para piano de José Inzenga (1828-1891)». En *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz : Actas del Symposium FIMTE 2008*, 41-52. Asociación Cultural LEAL, 2010.

———. «El magisterio de José Inzenga en el Conservatorio de Madrid (1857-1891)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 17 (2009): 79-100.

———. *José Inzenga: la diversidad de acción de un músico español del siglo XIX (1828-1891)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2010.

———. «La música popular como base para la construcción de una ópera española: los cancioneros de José Inzenga (1828-1891)». *Musiker. Cuadernos de Música*, n.º 17 (2010): 421-46.

Maza, Sarah. *The Myth of the French Bourgeoisie: An Essay in the Social Imaginary (1750-1850)*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

Meijide Pardo, Antonio. «Correos marítimos entre Falmouth y La Coruña (1689-1815).» *Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses*, 1966.

———. «El cuerpo consular en las plazas marítimas de Galicia en el período de 1790 a 1840». *Cuadernos de estudios gallegos* 20, n.º 60 (1965): 55-89.

———. *El puerto de La Coruña en el siglo XVIII*. A Coruña: La Voz de Galicia, S.A., 1984.

———. «La primera industria coruñesa del vidrio (1827-1850)». *Revista del Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses* Años X-XI, n.º 10-11 (1975): 143-201.

———. *Temas y personajes de la historia coruñesa contemporánea*. A Coruña: Deputación Provincial de A Coruña, 1997.

Méndez Romeu, José Luis. *A Real Academia Galega, institución frustrada do rexionalismo*. A Coruña: Noroeste de Artes Gráficas, 1998.

Mera Felipe, Guadalupe. «Baile social y género en la España romántica (1833-1868)». En *Danza, género y sociedad*, editado por Beatriz Martínez del Fresco y Ana María Díaz Olaya, 201-26. Málaga: Universidad de Málaga (UMA), 2017.

Merchán Sánchez-Jara, Javier Félix. «Music Encoding Initiative (MEI), un estándar para la edición, codificación y la descripción de documentos musicales en el entorno digital: características, prestaciones y ámbitos de aplicación». *Education in the knowledge society (EKS)*, n.º 20 (2019): 9.

Merriam, Alan P. «Definitions of comparative musicology and ethnomusicology, an historical-teoretical perspetive». *Ethnomusicology* 21, n.º 2 (1977): 189-204.

———. «Etnomusicology, Discussion and Definition of the Field». *Ethnomusicology*, n.º 4 (1960): 107-14.

———. *The Anthropology of Music*. Illinois: Nothwestern University Press, 1964.

———. «Usos y funciones». En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces Villalobos, 275-96. Trotta, 2001.

«[Miembros de la Junta Superior del Reino de Galicia en enero de 1810]». *La Correspondencia Gallega. Diario de Pontevedra*. 30 de marzo de 1908.

Mitchell, Joan S., y Diane Vizine-Goetz. «The Dewey Decimal Classification». En *Encyclopedia of Library and Information Science, Third Edition.*, editado por Marcia J. Bates y Mary Niles Maack. Boca Ratón: CRC Press, 2009.

Molero Pintado, Antonio. *La Institución Libre de Enseñanza: un proyecto de reforma pedagógica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

Moliner Ruiz, María Juana. *Diccionario de uso del español (A-G)*. Vol. Tomo I (A-G). 2 vols. Madrid: Gredos, 1981.

———. *Diccionario de uso del español (H-Z)*. Vol. Tomo II (H-Z). 2 vols. Madrid: Gredos, 1981.

Moltó Doncel, José Luis. *La enseñanza de piano en España. Etapas, hitos y modelos*. Cuadernos de Bellas Artes. Colección de Música, Vol. 44. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, s. f.

Montero García, Josefa. «Los archivos musicales familiares y personales». En *El archivo de los sonidos.: la gestión de fondos musicales*, 389-411. Estudios Profesionales 2. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

Montero García, María del Rosario. «La documentación musical: fuentes para su estudio». En *El archivo de los sonidos.: la gestión de fondos musicales*, 91-122. Estudios Profesionales 2. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

Mora Casanova, Jordi. «Unidad de la materia y diversidad ideológica. Discursos ontológicos en la España de la segunda mitad del siglo XIX». Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.

Moradeillos García, Enrique. *Las caras de Clío. Una introducción a la historia*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

Moreno Alonso, Manuel. *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1979.

Morgenstern, Ulrich. «Towards the History of Ideas in Ethnomusicology: Theory and Methods between the Late 18th and the Early 20th Century». *Karadeniz Technical University State Conservatory* 2, n.º 1 (2018): 1-31.

Morphy y Ferriz de Guzmán, Guillermo. *Les luthistes espagnols du XVIè siècle*. Traducido por Hugo Riemann. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1902.

Mosquera Lavado, Benjamín. *La música popular en La Coruña, 1850-1936*. Perillo-Oleiros (A Coruña): Ayuntamiento de A Coruña, 1997.

Mumford, Lewis. *Técnica y civilización*. 3ª Ed. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

Murguía, Manuel. «El Folk-Lore Español». *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 8 de octubre de 1881.

———. «El Folk-Lore Gallego». *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 28 de noviembre de 1881.

Murray, John Andrew. *Home from the hill: A biography of Frederick Huth, «Napoleon of the City»*. London: Hamilton, 1970.

Nagore Ferrer, María. «Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX». *Revista de Musicología* XXXIV, 1 (2011): 135-66.

———. «Pablo Sarasate, el violín de Europa». *Príncipe de Viana* 70, n.º 248 (2009): 527-51.

———. *Sarasate, el violín de Europa*. Madrid: ICCMU, 2013.

Nasaw, David. «Historians and Biography». *The American Historical Review* 114, n.º 3 (2009): 573-78.

Nash, Mary. «Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX». En *Historia de las mujeres en Occidente*, de George Duby, Michelle Perrot, y Geneviève Fraisse, 585-98. Taurus, 1993.

Navarro Lalanda, Sara. «Conciertos y ejercicios mensuales del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid (1831- 1854)». *Revista Quadrivium* 6 (2015).

———. «Entorno político-musical de la infancia de Isabel II y la Infanta Luisa Fernanda de Borbón: villancicos reales de Pedro Albéniz (1795-1855) y Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891)». En *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, 637-52. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009.

———. «La edición musical en la Biblioteca particular de María Cristina de Borbón: interculturalidad de una reina cosmopolita en el escenario español». En *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, 309-24. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

———. «Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851): reconstrucción hemerográfica de su actividad musical». En *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, 225-54. Baleares: Calanda Ediciones Musicales, 2019.

———. «Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón - Dos Sicilias (1806-1878)». Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

Navarro, Luis. «Roberto Schumann». *La Ilustración Española y Americana*. 1 de febrero de 1872.

Naya Pérez, Juan. «Exclusión del Infante Don Carlos a la sucesión del trono. Cómo se verificó en La Coruña la publicación de esta ley». *La Voz de Galicia*. 26 de mayo de 1963, sec. Una mirada hacia atrás.

———. «Fanny Garrido». *La Voz de Galicia*. 19 de mayo de 1950, sec. Granos de arena.

———. «Fanny Garrido en el recuerdo». *Antena Dominical. La Voz de Galicia*. 14 de febrero de 1982.

———. «Fanny Garrido, en el recuerdo». *Antena Dominical. La Voz de Galicia. Año II, Nº 60*. 14 de febrero de 1982.

———. «Marcial del Adalid». *La Voz de Galicia*. 2 de abril de 1967, sec. Calles Coruñesas.

———. «Una notable escritora coruñesa. Fanny Garrido». *La Hoja del Lunes*. 7 de marzo de 1966.

«Necrología [D. José Ruiz de Huidobro]». *El Monitor Sanitario. Revista Mensual Ilustrada de Higiene y Sanidad*. 1925.

«[Necrología. Marcial del Adalid]». *El Regional. Diario de Lugo*. 6 de marzo de 1891.

«[Necrológica de José de Torres Krus y Jacoba Calderón]». *ABC*. 7 de julio de 1910.

«[Necrológica de Julia Torres Caldrón]». *ABC*. 23 de octubre de 1954.

Nentwich, M. *Cyberscience: Research on the age on the Internet*. Viena: Austrian Academy of Sciences Pres, 2003.

«[Nombramiento de Marcial Francisco del Adalid como Prior del Real Consulado de La Coruña]». *El Correo mercantil de España y sus Indias*. 20 de enero de 1803.

«Nombramientos [del Patronato Nacional de Ciegos]». *Suplemento a La Escuela Moderna*. 5 de septiembre de 1917, sec. Asuntos de Personal.

«[Nombramientos por la Junta General de la Real Sociedad fundadora de Colegios para Huérfanos y Pensionistas del Magisterio de España, en la sesión del 25 de septiembre de 1909, en la que nombraron Vocales de honor y Patronos]». *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*. 30 de septiembre de 1909, sec. Reales Colegios de la Reina Vitoria. Huérfanos del Magisterio.

«[Nota en prensa de bienvenida a Lugo a José Rodríguez Mourelo y Fanny Garrido]». *El Regional. Diario de Lugo*. 22 de julio de 1894, sec. Local y Provincial.

«[Nota en prensa de bienvenida a Lugo a José Rodríguez Mourelo y Fanny Garrido]». *El lucense. Diario católico de la tarde*. 22 de julio de 1899, sec. Local y Provincial.

«[Noticia del fallecimiento de Fanny Garrido]». *Vida Gallega. Ilustración Regional*. 25 de diciembre de 1917, sec. Nuestra vida en la región. Los que se mueren.

«[Noticia del fallecimiento de Marcial del Adalid]». *La Ilustración Gallega y Asturiana. Revista decenal ilustrada*. 8 de noviembre de 1881, sec. Miscelánea.

«Nuestros grandes artistas líricos. El maestro Adalid y su obra patriótica». *Vida Gallega. Ilustración regional*. 10 de marzo de 1930.

«[Nuevos suscriptores de la Junta de Náufragos]». *La Voz de Galicia*. 27 de enero de 1887.

Núñez Contreras, Maravillas -Cortés, y María Antonia Herradón Figueroa. «La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la vida musical española del siglo XIX». *Revista de musicología* 14, n.º 1 (1991): 85-92.

Núñez Pérez, María Gloria. «La biografía en la actual historiografía contemporánea española». *Espacio, tiempo y forma*, Serie V - Historia Contemporánea, n.º 10 (1997): 407-39.

Nussbaum, Martha C. *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Traducido por Araceli Maira. Barcelona: Paidós, 2008.

O. S. A. Gemma de la Trinidad. «El origen de la "Salve Regina"». *Vida sobrenatural: revista de teología mística* 89, n.º 664 (2009): 300-311.

«Obras de Marcial del Adalid grabadas en un disco». *La Voz de Galicia*. 16 de enero de 1976.

O'Gorman Anderson, Benedict Richard. *Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Online Computer Library Center (OCLC). *Summaries. Dewey Decimal Classification*. Dublin, Ohio, 2003.

«Orden [Resolución del certamen musical para la composición de una Marcha Nacional sustituta de la anterior Marcha Real borbónica, inventario de envíos recibidos y fallo del Jurado]». *Gaceta de Madrid*. 19 de diciembre de 1870, sec. Ministerio de la Guerra.

Ortiz Carmona, José Alberto. «"Digital Art History" o como el historiador se "hace científico": nuevas posibilidades frente a un cambio de paradigma epistemológico en el campo de la Historia del Arte». En *Educación y felicidad en las ciencias sociales y humanidades: Un enfoque holístico para el desarrollo de la creatividad en la era digital*, 491-513. Valencia: Tirant Humanidades, 2019.

Ossorio y Bernard, Manuel. «Rodríguez Mourelo, José». En *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1904.

Otaño y Eguino, José M.ª Nemesio. *Toques de guerra usados antiguamente, hasta mediados del siglo XIX, por el Ejército Español, conforme a la edición grabada en Madrid en 1769, por Juan Moreno Tejada de orden de S.M. Carlos III y concertados para pífanos, clarinetes y tambores, por el músico de la Capilla Real D. Manuel Espinosa*. Burgos: Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores - Radio Nacional de España, 1939.

P. «Las escritoras gallegas. El homenaje». *El Regional. Diario de Lugo*. 15 de agosto de 1904.

Padín Panizo, Ángel. «En torno a Marcial del Adalid y Fanny Garrido. Las tertulias musicales y literarias del Pazo de Lóngora en el pasado siglo». *La Coruña, historia y turismo*, 2005. Biblioteca Xeral da USC (PUBLIC. 2294).

———. *Pazo de Lóngora*. A Coruña: Universidade da Coruña. Servicio de Publicacións, 2005.

Palomo Anaya, José. «Exposición de Bellas Artes: elogio del bello sexo». *El País. Diario Republicano*, 8 de mayo de 1908.

Papa Benedicto XVI. «San Bernardo de Claraval, el "dulce poeta" de la Virgen». *Liturgia y espiritualidad. Revista mensual vinculada al Instituto Superior de Liturgia y al Instituto de Teología Espiritual de Barcelona* 41, n.º 7-8 (2010): 381-85.

«Para el mes de agosto: Las próximas fiestas. La Exposición de Arte». *La Voz de Galicia*. 20 de julio de 1912.

«Para el Museo de la Academia Gallega». *El Correo de Galicia. Órgano de la colectividad gallega en la República Argentina*. 3 de marzo de 1929, sec. Notas y comentarios de la Vida Gallega.

«Para la exposición de Buenos Aires». *La Voz de Galicia*. 9 de mayo de 1919, sec. Arte Gallego.

«Para los anales de la diputación provincial (I). Antecedentes. Una proclama de 1835». *La Voz de Galicia*. 4 de enero de 1939.

Pardo Bazán, Emilia. «Un compositor español (Marcial del Adalid)». *La Época. Periódico político diario*. 2 de marzo de 1882.

Pardo Bazán, Emilia, y Salvador Golpe. «Acta de la Junta Inaugural del "Folk-Lore Gallego"». En *El Folk-lore Gallego en 1884-85. Sus actas y discursos de Emilia Pardo Bazán, Presidente, y Memoria de Salvador Golpe, Secretario*, 11-14. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe (Calle de Cedaderos, núm. 11), 1886.

———. *El Folk-lore Gallego en 1884-85. Sus actas y discursos de Emilia Pardo Bazán, Presidente, y Memoria de Salvador Golpe, Secretario*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe (Calle de Cedaderos, núm. 11), 1886.

Pardo de Guevara y Valdés, Eduardo. «Fonseca o Sotomayor: la nobleza gallega ante el pleito sucesorio entre Doña Isabel y Doña Juana». *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, n.º 3 (1987): 13-26.

———. «¿Hacia una nueva ciencia genealógica? Reflexiones para una renovación en sus métodos y objetivos». *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, n.º 2 (1992): 171-86.

Pardo de Guevara y Valdés, Eduardo, y Jaime Bugallal Vela. *Manual de heráldica española*. Madrid: Aldaba, 1987.

Pardo de Guevara y Valdés, Eduardo, y Jaime Bugallal y Vela. *Manual de heráldica española*. Madrid: Edimat Libros, S. A., 2000.

Parreño Arenas, Etelvina. «Mujer y educación. Una mirada sobre la educación femenina durante el siglo XIX». En *III Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres: Comunicaciones*, 17. Jaén: Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2011.

Parrilla García, Carmen. «De copias decimonónicas de cancionero». En *Nunca fue pena mayor (estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, editado por Victoriano Roncero López y Ana Menéndez Collera, 517-30. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.

Pasamar Alzuria, Gonzalo. «La invención del método histórico y la historia metódica en el siglo XIX». *Historia Contemporánea*, n.º 11 (1994): 183-213.

«Patriotismo del comercio de La Coruña (años de 1793, 1798 y 1808)». *La Voz de Galicia*. 3 de mayo de 1908.

«Patronatos nacionales de sordomudos, anormales y de ciegos». *El Monitor Sanitario. Revista Mensual Ilustrada de Higiene y Sanidad*. 1917, sec. Noticias.

Paulo Selvi, Isabel. «La influencia de Liszt en el panorama musical hispano a raíz de su estancia en la Península Ibérica». Universidad de La Rioja, 2017.

Pecher, William Frederick. «The Emotional Legacy of the Classical School. A Reminiscence of the Teaching of Moscheles». En *The Century Library of Music*, editado por Ignace Paderewski, XIV:26-30. New York: The Century Company, 1901.

Pedrell Sabaté, Felipe. «Adalid y Gurrea (Marcial del)». En *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos*

y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación, 7-15. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós y Feliu, 1897.

———. *Cancionero musical popular español*. Vol. Vol. 4. 4 vols. Valls: Eduardo Castells, 1918.

Pegg, Carol. «Folk Music». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4:689-706. Londres: McMillan Press LTD, 1980.

Pelinski, Ramón. «¿Qué es etnomusicología?» En *Actas del III Congreso de la Sociedad ibérica de Etnomusicología (Benicàssim, Villa Elisa, 23-25 de Mayo de 1997)*, editado por Ramón Pelinski y Vicent Torrent Centelles, 35-56. Barcelona: Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 1998.

Pellón González, Inés. «Noticia biográfica de algunos químicos del siglo XIX». *Nova Època* 1, n.º 1 (Actes d'Història de la Ciència i de la Tècnica) (2008): 429-42.

Pereira Bueno, Fernando. *Mulleres pintoras na arte galega (segunda metade do século XIX e primeiro terzo do século XX): unha historia de invisibilidade*. Vigo: Consello da Cultura Galega, 2009.

Pérez de Arce, José, y Francisca Gili. «Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana». *Revista Musical Chilena* Año LXVII, enero-junio, Nº 219 (2013): 42-80.

Pérez Fernández, Julián Jesús. *A ópera «Inés e Bianca» de Marcial del Adalid: Programa, Escritos, Libreto e Tradución. I Xornadas de Divulgación do Patrimonio Musical Galego na Universidade da Coruña*. Cursos-Congresos, nº 106. A Coruña: Vicerreitoría de Cultura e Comunicación. Aula de Música. Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, 2009.

———. «La ópera Inés e Bianca de Marcial del Adalid: historia, ficción y música». En *A ópera «Inés e Bianca» de Marcial del Adalid: Programa, Escritos, Libreto e Tradución. I Xornadas de Divulgación do Patrimonio Musical Galego na Universidade da Coruña*, de Julián Jesús Pérez Fernández, 193-209. Cursos-Congresos, nº 106. A Coruña: Vicerreitoría de Cultura e Comunicación. Aula de Música. Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, 2009.

Pérez, Mariano. «Adalid y Gurrea, Marcial del». En *Diccionario de la Música y de los Músicos*, Tomo I (A-E):10-11. Madrid: Ediciones Istmo, 1985.

———. «Adalid y Gurrea, Marcial del». En *Diccionario de la Música y los Músicos*, Tomo I (A-E):10-11. Madrid: Akal, 1995.

Pérez Sánchez, Aránzazu. «El Liceo Artístico Literario de Madrid (1837-1851)». Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

Pérez-Díaz, Víctor. *La esfera pública y la sociedad civil*. Madrid: Taurus, 1997.

Persia, Jorge de. «Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX». *Revista de Musicología* 14, n.º 1-2 (1991): 307-23.

Peset Reig, Mariano. «Universidad y liberalismo en España y América Latina». En *Orígenes del liberalismo: universidad, política, economía*, editado por Ricardo Robledo Hernández, M.ª Cruz Romeo Mateo, y Irene Castells Oliván, 17-48. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

Petraldini. «[Enlace matrimonial de Amalia Torres Sanjurjo con Fernando Sánchez Arjona]». *La Voz de Galicia*. 19 de junio de 1908, sec. De Sociedad.

Pidal Fernández, María de los Ángeles. «Breve reflexión sobre la "Gaceta Musical de Madrid", un modelo de crítica musical en el siglo XIX». En *Miscel·lània Oriol Martorell*, 359-78. Universitat de Barcelona, 1998.

Pinker, Steven. *Cómo funciona la mente*. 3ª Reimp. Barcelona: Destino, 2011.

Pino Romero, Antonio Tomás del. «La recuperación de la música histórica española con las nuevas tecnologías y su difusión a través de las redes sociales». En *Educación y felicidad en las ciencias sociales y humanidades. Un enfoque holístico para el desarrollo de la creatividad en la era digital*, 585-93. Tirant Humanidades, 2019.

Piquer, Constantino. «La mujer gallega». *El Diario de Pontevedra*. 12 de septiembre de 1903.

———. «Real Academia Gallega. Donativos para la biblioteca y el Museo». *El Diario de Pontevedra*. 26 de enero de 1929.

Plantinga, Leon. *La música romántica*. Madrid: Akal, 1992.

Platt, Heather. «The Digital Humanities and Nineteenth-Century Music: An Introduction Overview». *Nineteenth-Century Music Review*, febrero de 2020, 1-16.

Plaza Navas, Miquel Àngel. «La Musicología española en las bases de datos bibliográficas: una propuesta de evaluación a partir de RILM, The Music Index e IIMP». En *Campos interdisciplinares de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25 -28 de octubre de 2000*, 417-36. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

Plinius. «Desde Vigo. Velada en honor de Doña Concepción Arenal». *El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas*. 20 de octubre de 1897.

Pons, Anaclet, y Justo Serna. «La palabra y los mundos posibles. Lo burgués, la burguesía y la historia conceptual». En *A qué llamamos burguesía. Historia social e historia conceptual*, editado por R. Romanelli, Anaclet Pons, y Justo Serna, 177-78. Valencia: Episteme, 1997.

«[Pontevedra, 12. Jurado musical de los Juegos Florales]». *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*. 15 de julio de 1880, sec. Correo de Galicia.

Post Office Directory of Essex, Herts, Kent, Middlesex, Surrey and Sussex; with maps engraved expressly for the work and corrected to the time of publication. Vol. II. 2 vols. London: Printed and Published by Kelly and Co. 19, 20 and 21, Old Boswell Court, Temple Bar, 1855.

Post Office Directory of Essex, Herts, Kent, Middlesex, Surrey and Sussex; with maps engraved expressly for the work and corrected to the time of publication. Vol. I. 2 vols. London: Printed and Published by Kelly and Co. 19, 20 and 21, Old Boswell Court, Temple Bar, 1855.

Precedo Ledo, Andrés. *La Coruña, metrópoli regional*. Serie Economía y Territorio, nº 3. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1990.

Prior, Nick. *Museums and modernity: art galleries and the making of modern culture*. Oxford & Nueva York: Berg, 2002.

———. «Museums: Leisure between State and Distinction». En *Histories of leisure*, editado por Rudy Koshar, 27-44. Oxford & Nueva York: Berg, 2002.

«[Procesión cívica en honor y memoria del distinguido compositor musical D. Marcial del Adalid]». *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*. 4 de noviembre de 1881, sec. Correo de Galicia. Noticias.

«[Propuesta de proyecto de una obra de protección para las muchachas pobres, por Dª Fanny Garrido de Mourelo, vocal del Consejo Superior, en la Asamblea Nacional de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad]». *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*. 29 de abril de 1914, sec. Noticias.

«Protección a la infancia y represión a la mendicidad». *La Mañana. Diario Independiente*. 14 de abril de 1914.

Provanza y Fernández de Rojas, José María. *Cuadros sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década*. Madrid: Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1872.

———. *Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid, antes del Príncipe Alfonso. Crónica de los ejecutados desde la creación de la Sociedad en el año 1866*. Madrid: Imprenta de D. José M. Ducazcal (Plaza de Prim, 6), 1872.

«Proyecto de creación de Colegios para huérfanos y pensionistas del Magisterio». *La Educación*. 30 de septiembre de 1905.

«Proyecto de creación de Colegios para Huérfanos y pensionistas del Magisterio». *El Noticiero Gallego. Semanario destinado a fomentar los intereses morales y materiales del Magisterio de primera enseñanza*. 18 de octubre de 1905.

«[Proyecto de enlosado]». *La Voz de Galicia*. 1 de noviembre de 1964.

Pujadas Muñoz, Joan Josep. *Etnicidad: identidad cultural de los pueblos*. Madrid: EUDEMA, 1993.

Queipo Gutiérrez, Carolina. «Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): El Fondo Musical Adalid». Universidad de La Rioja, 2015.

———. «Prácticas musicales y procesos de civilización de la élite financiera y comercial en la España de Femando VII: el caso de A Coruña». En *Procesos de civilización: culturas de élites, culturas populares: una historia de contrastes y tensiones (siglos XVI-XIX)*, 191-212. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2019.

———. «Redes, élites y sociedades filarmónicas en el Trienio Liberal (1820-1823): los casos de A Coruña y Madrid a través de la prensa». En *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, 187-224. Baleares: Calanda Ediciones Musicales, 2019.

———. «¡Vuelve la Guitarromanie a Galicia!» *Las Matinées del Festival, Música en el Museo de Belas Artes. La música de la Biblioteca de la Real Academia Galega (proyecto a cargo de Xoán Manuel Carreira). Programa del Festival Mozart de La Coruña.*, 2009.

Quirós Rosado, Roberto. «Adalid Ramírez de Arellano, Marcial Francisco del». En *Diccionario Biográfico Español*, I:454. Madrid: Real Acadmeia de la Historia, 2009.

R. M. «Richault. French firm of publishers». En *The New Grove Handbook in Music. Music Printing and Publishing*, editado por D. W. Krummel y Stanley Sadie, 392. Londres: McMillan Press LTD, 1990.

R. S. N., y N. S. «Durand. French firm of publishers». En *The New Grove Handbook in Music. Music Printing and Publishing*, editado por D. W. Krummel y Stanley Sadie, 221-24. Londres: McMillan Press LTD, 1990.

Randolph, Donald Allen. *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*. Vol. nº 75. University of California Publications in Modern Philology. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1966.

«Real Academia Gallega. Donativos para la Biblioteca y el Museo». *La Voz de Galicia*. 26 de enero de 1929.

«Real Academia Gallega. Donativos para la biblioteca y el Museo». *El Regional. Diario de Lugo*. 26 de enero de 1929.

«Real Academia Gallega. Donativos para la biblioteca y el Museo». *La Voz de Galicia*. 26 de enero de 1929.

«Real Academia Gallega. Donativos para la biblioteca y el Museo». *El Pueblo Gallego*. 29 de enero de 1929.

«Real Academia Gallega. Iniciativa en marcha». *La Voz de Galicia*. 6 de marzo de 1929.

«Reales decretos nombrando Consejeros de Instrucción Pública a D. José Rodríguez Mourelo y D. luis Fernández Ramos». *Gaceta de Madrid*. 4 de septiembre de 1919.

«Reales decretos nombrando Vocal del Consejo de Agricultura y Comisario de Agricultura, Industria y Comercio de la provincia de Valencia a D. José Rodríguez Mourelo y D. Fernando Ibáñez». *Gaceta de Madrid*. 13 de julio de 1901.

Redondo Díaz, Fernando. «Leyenda y Realidad de la Marcha Real Española». *Revista de Historia Militar* XXVII, n.º 54 (1983): 63-90.

Reglamento del Liceo Artístico y Literario de La Coruña, aprobado en la junta general de 3 de Julo de 1849. A Coruña: Imprenta, Librería y Litografía de D. Domingo Puga, 1849.

Reglamentos de la Sociedad Artística y Literaria de La Coruña. A Coruña: Imprenta, Librería y Litografía de D. Domingo Puga, 1847.

«[Regreso a Madrid de Fanny Garrido y María del Adalid]». *La Voz de Galicia*. 13 de octubre de 1905, sec. Viajeros.

Reguera, Andrea. «Los estudios biográficos y su capacidad de explicación histórica». *Avances del Censor* VII, n.º 7 (2010): 39-53.

Renan, Ernest. *¿Qué es una nación?* Madrid: Alianza Editorial, 1987.

Requena Espinar, José. «Recuerdos de antaño. Con motivo de la muerte de Mariano Vázquez. IV». *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, 31 de diciembre de 1923.

«[Reseña del concierto dirigido por Barbieri en el Circo Príncipe Alfonso el 16 de abril de 1866]». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. 18 de abril de 1866, sec. Variedades. Circo del Príncipe Alfonso.

«[Reseña del concierto dirigido por Barbieri en el Circo Príncipe Alfonso el 22 de abril de 1866]». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. 24 de abril de 1866, sec. Variedades. Circo del Príncipe Alfonso.

«Reunión de Artesanos». *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*. 11 de marzo de 1923, sec. Problemas nacionales.

Rey Castelao, Ofelia. *Libros y lectura en Galicia: siglos XVI-XIX*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2003.

Rey García, Emilio. *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.

Rey García, Emilio, y Víctor Pliego de Andrés. «La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años». *Revista de Musicología* XIV, n.º 1-2 (1991): 355-73.

Rey Majado, Áurea. *A Coruña y la música. El primer orfeón coruñés (1878-1882)*. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña, 2000.

Ribó, Jesús A. «El archivo epistolar de don Jesús de Monasterio». *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 5 (1955): 79-148.

Rice, Timothy. «Hacia una remodelación de la etnomusicología». En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces Villalobos, traducido por Miguel Ángel Berlanga, 155-78. Trotta, 2001.

———. «Toward a Mediation of Field Methods and Fields Experience in Ethnomusicology». En *Shadows in the Field (New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, de T. Barz y Timothy J. Cooley, 101-20. New York - Oxford: Oxford University Press, 1997.

IMSLP. Petrucci Music Library. «Richault», s. f. http://imslp.org/wiki/Richault.

Riquer, Borja de. «Sobre el lugar de los nacionalismos-regionalismos en la historia contemporánea española». *Historia Social*, n.º 7 (1990): 105-26.

Rizo Valero, David, Nieves Pascual León, y Graig Stuart Sapp. «White Mensural Manual Encoding: from Humdrum to MEI». *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º Extra 6 (2018): 373-93.

Robertson, Roland. «Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad». En *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización*. Madrid: Trotta, 2003.

Rodríguez Alonso, Manuel. «Los Juegos Florales en la literatura gallega». *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, n.º 2 (1992): 59-62.

Rodríguez Andrade, Luis. «A música popular galega». En *Historia e futuro da música e a canción galegas*, 69-81. Ruada, 1980.

Rodríguez Campos, Xaquín. «Cultura e experiencia humana na antropoloxía romántica de Galicia». En *Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía «In memoriam Fermín Bouza-Brey» (Santiago de Compostela, 10-12 de setembro de 1992)*, 41-48. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1994.

———. «Institución e identidade cultural na etnografía galega decimonónica». En *Actas do I Simposio Internacional de Antropoloxía «Identidade e Territorio» (Santiago de Compostela, 10-12 de novembro de 1988)*, 191-201. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1990.

Rodríguez Mas, Antonio. «Marcial del Adalid ¿fue discípulo de Chopin?» *La Coruña. Paraíso del Turismo*. 1989.

Rodríguez Mourelo, José. «Ciencia española. Sección de Ciencias históricas.» *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 3, n.º 30 (1895): 126-28.

———. «Ciencias española. Sección de Ciencias naturales.» *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 3, n.º 29 (1895): 106-10.

———. *Concepto actual del cosmos. Memoria leída en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid el 22 de Noviembre de 1880, con motivo de la Exposición del Tema de la Sección de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*. Madrid, 1880.

———. *El mecanismo de la Reacción química. Discurso leído en la solemne sesión inaugural del curso académico 1924-25*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1924.

———. «Estudio biográfico de Alfonso de Santacruz. Sección de Ciencias Naturales». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 1, n.º 10 (1893): 133-41.

———. «Henri Sainte-Claire Deville. Influencia de sus trabajos en la Química actual». *Galicia. Revista Regional*, n.º 7 (s. f.): 13-20.

———. *La civilización moderna*. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1880.

———. *La materia radiante*. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1880.

———. *La Radiofonía, estudio de una nueva propiedad de las radiaciones*. Madrid, 1883.

———. «Marcial del Adalid. Apuntes críticos y biográficos». *La Ilustración Gallega y Asturiana. Revista decenal ilustrada*. 8 de diciembre de 1880.

Rodríguez Ortega, Nuria. «Prólogo: Humanidades Digitales y pensamiento crítico». En *Ciencias sociales y humanidades digitales: técnicas, herramientas y experiencias de e-research e investigación en colaboración*, 13-17. La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social, 2014.

Rodríguez Vázquez, Rosalía. «La métrica de las canciones gallegas: consideraciones iniciales». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 22 (2013): 59-80.

Rodríguez-San Pedro Bezares, L. E. *Las universidades hispánicas: de la monarquía de los Austrias al centralismo liberal. V Congreso Internacional sobre Historia de las Universidades Hispánicas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.

Rojas Castro, Antonio. «Big Data en las Humanidades Digitales. Nuevas conversaciones en el contexto académico global». *Anuario AC/E de cutlura digital. Cultura inteligente: Análisis de tendencias digitales*, 2017, 68-78.

———. «Las Humanidades Digitales: principios, valores y prácticas». *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, n.º 2 (2013): 74-99.

Romero Frías, Esteban. «Ciencias Sociales y Humanidades Digitales: una visión introductoria». En *Ciencias sociales y humanidades digitales: técnicas, herramientas y experiencias de e-research e investigación en colaboración*, 19-50. La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social, 2014.

Ros Fábregas, Emilio. «Patrimonio musical hispano en la era digital: música tradicional y polifonía clásica». En *Patrimonio Musical, Patrimonio Artístico y Educación*, editado por Margarita Fornaro Bordolli, 34-36. Montevideo (Uruguay): Universidad de la República, Universidad Pablo de Olavide, Centro Cultural de España, 2016.

Royal Academy of Music. A list of pupils received into the Academy since its foundation in 1822-23; together with a list of the subscribers to the Institution, and amount of subscriptions to the close of 1837; with a general account of the state of the funds up to midsummer, 1838; to which is added the rules and regulations of the establishment. London: Printed by George Odell, 18, Princes Street, Oxford Street, 1838.

Rubia, F. «Liñares y su relación con el músico Marcial del Adalid». *La Voz de Galicia*. 30 de diciembre de 2012.

Rückert, Peter, Carmen Pérez García, y Emanuel Wenger, eds. *Cabeza de Buey y Sirena. La Historia del Papel y las Filigranas desde el Medievo hasta la Modernidad*. Stuttgart-Valencia-Viena: Landesarchiv Baden-Württemberg y Hauptstaatsarchiv, 2011.

Ruiz Tarazona, Andrés. «Aniversario inadvertido de Marcial del Adalid.» *El País*. 22 de agosto de 1976.

———. «O romanticismo español en música». *La Voz de Galicia*. 12 de noviembre de 1981, sec. Cultura.

Ruiz Torres, Pedro. «Las repercusiones de los cambios culturales de la modernidad en el modo de pensar la biografía». *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 93 "Los retos de la biografía" (2014): 19-46.

Said Armesto, Víctor, y Conrado Del Campo. *La flor del agua. Zarzuela en un acto*. Editado por Carlos Villanueva Abelairas y Joám Trillo. Música Hispana. Madrid: ICCMU-UCL, 2013.

Saint Martin, Karmele. *Don Hilarión Eslava*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 1973.

Salas Auséns, José Antonio. «Inmigrantes en una tierra de emigración: extranjeros en Galicia en la segunda mitad del siglo XVIII». *Obradoiro de Historia Moderna*, n.º 13 (2004): 163-94.

Salas Villar, Gemma M.ª. «Estudio y catálogo del repertorio pianístico español (desde 1830 hasta la Restauración)». Universidad de Oviedo, 1994.

———. «Guelbenzu Fernández, Juan María». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo VI:15-17. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

———. «La difusión del piano romántico en Madrid (1830-1856)». En *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, de Begoña Lolo y Carlos Gosálvez Lara, 407-20, 2012.

Salaün, Serge. «Modernidad vs Modernismo. El teatro español en la encrucijada». En *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del Congreso Internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*, editado por Javier Serrano Alonso, Ana Chouciño Fernández, Luis Miguel Fernández, Amparo De Juan Bolufer, Cristina Patiño Eirín, y Claudio Rodríguez Fer, 95-116. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000.

Saldoni y Remendo, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Vol. I. 4 vols. Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1868.

———. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Vol. IV. 4 vols. Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1881.

Salgado, Fernando. «La primera fábrica de Vidrio». *La Voz de Galicia (Mercados)*. 22 de mayo de 2011, sec. Historias de Galicia.

Salvatore, Nick. «Biography and Social History: An Intimate Relationship». *Labour History*, n.º 87 (2004): 187-92.

Sammartino, Federico. «Ceros y unos en la musicología. Software y análisis musical». *Resonancias. Revista de Investigación Musical* 19, n.º 37 (2015): 27-45.

Sampedro y Folgar, Casto. *Cancionero musical de Galicia*. Editado por Luis Costa Vázquez-Mariño y Carlos Villanueva Abelairas. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007.

Sams, Eric, y Graham Johnson. «Lied». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, 16:671-78. Londres: McMillan Press LTD, 2000.

Sánchez Andrés, Leticia de. «España en música. La búsqueda imposible de una identidad musical nacional durante el siglo XIX». En *Historia de la nación y del nacionalismo español*, editado por Antonio Morales Moya, Juan Pablo Fusi, y Andrés de Blas Guerrero, 464-78. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

Sánchez Albornoz, Claudio. *España, un enigma histórico*. Buenos Aires: Edhasa, 1960.

Sánchez Castro, María del Carmen Rodríguez de. «El Real Consulado de La Coruña: impulsor de la Ilustración en Galicia». En *Censura e ilustración : XX Aniversario da Fundación da Facultade de Filosofía e CC. da Educación*, 79-93. Servicio de Publicaciones, 1997.

Sánchez García, Jesús Ángel. «Arquitectura teatral en La Coruña. El siglo XIX: El teatro de la Franja o de Variedades (1823-1889)». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 40, n.º 105 (1992): 135-50.

———. «En el balcón, en el palco, en la galería. Estrategias de la mirada en la arquitectura del siglo XIX.» *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades* 20 (2008): 329-50.

Sánchez García, José Luis. «Ateneísmo y ateneos en España». En *La voluntad regeneracionista. Esfuerzo e inercia del Ateneo de Valladolid (1872-1936)*. Palencia: J. L. Sánchez, 1998.

Sánchez García, Raquel. «Eugenio de Ochoa Montel (Guipúzcoa, 1815 - Madrid, 1872) [Semblanza]». *Biblioteca Virtual de Cervantes. Portal Editores y Editoriales Iberoamericanas (siglos XIX-XXI)*, 2015.

Sánchez González, María. «El Big Data como herramienta para la e-Research en entornos infosaturados y complejos». En *Ciencias sociales y humanidades digitales: técnicas, herramientas y experiencias de e-research e investigación en colaboración*, 131-61. La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social, 2014.

Sánchez Juliá, F. Martín. «Don José Ruiz de Huidobro». *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*. 18 de octubre de 1924, sec. La vida social y económica.

Sánchez Real, José. «Las filigranas del papel». *Ligarzas* Nº4 (1972): 159-266.

Sánchez Rodríguez de Castro, M.ª del Carmen. *El Real Consulado de La Coruña: impulsor de la ilustración (1785-1833)*. A Coruña: Ediciós do Castro, 1992.

———. «El Real Consulado de La Coruña: impulsor de la Ilustración en Galicia». En *Censura e Ilustración. XX Aniversario de la Fundación de la Facultad de Filosofía y CC. da Educación*, 79-93. Cursos y Congresos de la Universidad de Santiago de Compostela, nº 106. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 1997.

Sánchez Siscart, Montserrat. *Guía histórica de la Música en Madrid*. Madrid: Consejería de Educación. Comunidad de Madrid, 2001.

Sanmartín Eslava, Bonifacio. «[Crónica del cuarto concierto dirigido por el Sr. Barbieri en el Circo del Príncipe Alfonso]». *Revista y Gaceta Musical. Semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*. 31 de marzo de 1867.

———. «Sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos, celebrada en el salón del Real Conservatorio el 16 de febrero de 1868». *Revista y Gaceta Musical. Semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*. 24 de febrero de 1868.

Santamarina, Anton, y Dorothe Schubarth. *Cantigas populares*. Vigo: Galaxia, 1995.

Santiago, Antón de. «Marcial del Adalid: Un romántico europeísta». *La Voz de Galicia*. 17 de diciembre de 1992, sec. Cultura.

Santiago, Rodrigo Alfredo de. «Algunas consideraciones sobre Marcial del Adalid y el Romanticismo de su música para piano». *Revista Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses* II, n.º 2 (1966): 113-19.

———. *La música popular gallega. Generalidades. Análisis técnico. Melodías cotidianas*. A Coruña: Litografía e Imprenta Roel, 1959.

———. «Marcial del Adalid, compositor coruñés y romántico del piano (un paseo romántico con su pequeña historia)». *La Voz de Galicia*. 5 de julio de 1966.

———. «Marcial del Adalid, compositor coruñés y romántico del piano (un paseo romántico con su pequeña historia) (Conclusión)». *La Voz de Galicia*. 24 de julio de 1966.

———. «Marcial del Adalid (síntesis biográfica). Tríada romántica: Londres, París, Madrid». En *Vals Brillante, Improvisación, Elegía y Andantino con Variaciones*, de Marcial del Adalid, 15-24. editado por Antonio Iglesias y Rodrigo A. de Santiago. A Coruña: Real Academia Galega, 1965.

Sanz Cabrerizo, Amelia. «Prensa digitalizada: herramientas y métodos digitales para una investigación a escala». *Revista de Humanidades Digitales*, n.º 2 (2018): 1-14.

Saraceno, Chiara. «La estructura temporal de las biografías». *Historia y Fuente Oral*, n.º 2. Memoria y Biografía (1989): 41-49.

Sarget Ros, María Ángeles. «Perspectiva histórica de la educación musical». *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.º 15 (2000): 117-32.

Saurín de la Iglesia, María Rosa. «Emilia Pardo Bazán y la Sociedad del Folklore gallego (1883-1895)». En *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, 677-96. A Coruña: Real Academia Galega, 2009.

Schindler, Anton, Ignaz Moscheles, y Heinrich Döring. *The life of Beethoven, by Anton Schindler; edited by Ignaz Moscheles; to which are added Beethoven's Letters to friends, the life and characteristics of Beethoven by Dr. Heinrich Döring and a list of Beethoven's works*. Boston: Oliver Ditson Company, 1900.

«[Se han remitido a Madrid por la sección de Fomento de esta provincia varios ejemplares de las principales obras musicales del malogrado maestro compositor gallego D. Marcial del Adalid, que han de figurar en el certamen lírico-dramático que ha de celebrarse en la Corte]». *La Voz de Galicia*. 24 de abril de 1892, sec. De Sol a Sol.

«Sección Oficial. Junta Ordinaria de 12 de Diciembre de 1928». *Boletín da Real Academia Galega* Nº 212 (1929): 165-73.

«Sección Oficial. Junta Ordinaria de 12 de Mayo de 1929». *Boletín da Real Academia Galega* Nº 216 (1929): 261-66.

«Sección Oficial. Junta Ordinaria del 23 de Febrero de 1929». *Boletín da Real Academia Galega* Nº 214 (1929): 211-12.

Seeger, Anthony. «Politics and Musical Performance: a Cross-cultural Examination». *Revista de Musicología* XVI, n.º 1 (1993): 499-504.

———. «Styles of Musical Ethnography». En *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, editado por Bruno Nettl y Philip V. Bohlman, 342-55. Chicago - Londres: The University of Illinois Press, 1978.

Seeger, Charles. «The Music Process as a Function in a Context of Functions». *Inter-American Institute for Music Research Yearbook*, n.º 2 (1966): 1-36.

«Segunda exposición de arte gallega». *El Ideal Gallego. Diario católico, regionalista e independiente*. 6 de julio de 1917, sec. Cultura Regional.

Seigel, Jerrold. *Modernity and bourgeois life: society, politics and culture in England, France and Germany since 1750*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Selfridge-Field, Eleanor. «A Topography and Taxonomy of Digital Musicology». *Arti Musices* 48, n.º 2 (2017): 215-25.

«Semanario pintoresco español. 12-12-1841, n.º 50.pdf», s. f.

Seoane, Isabel. «Eladio Rodríguez e o primeiro diccionario da Real Academia Galega». *Boletín da Real Academia Galega* Nº 362 (2001): 97-133.

Serrallonga Urquidi, Ioan. «La guerra de África (1859-1860). Una revisión». Editado por Isabel Burdiel Bueno. *Ayer*, n.º 29 (1998): 139-60.

Serrano Lacarra, Carlos. «Los orígenes culturales de la España liberal: la cuestión del autor». En *Orígenes culturales de la sociedad liberal. España siglo XIX*, 149-58. Casa de Velázquez, Biblioteca Nueva, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

«Sesión del 28 de Febrero». *El Faro Coruñés. Periódico artístico y literario*. 10 de marzo de 1847, sec. Crónica de la Sociedad.

Sierra Vázquez, Cibrán. *El cuarteto de cuerda. Laboratorio para una sociedad ilustrada*. Alianza Música-Biblioteca Básica. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

Silvela Miláns del Boch, José María. «El Himno nacional». *Revista de Historia Militar* LIX, n.º Número Extraordinario (2015): 121-46.

Sloboda, John A. *La mente musical: La psicología cognitiva de la música*. Traducido por Beatriz Martín-Andrade y Amalia Casas. Madrid: Antonio Machado Libros, 2012.

Small, Christopher. *Música, sociedad, educación. Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

Smith, Anthony. *Las teorías del nacionalismo*. Barcelona: Península, 1976.

Snowman, Daniel. *La ópera: una historia social*. El ojo del tiempo 69. Madrid: Siruela, 2016.

«[Sobre Juan Montes en la "Historia de la Música" de Albert Soubies]». *La Idea Moderna. Diario democrático en Lugo*. 6 de junio de 1900, sec. Reporterismo.

Sobrino Sánchez, Ramón. «Catálogo de las obras españolas del Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid». *Anuario Musical. Revista de musicología del CSIC*, n.º 45 (1990): 235-96.

———. «El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 7 (Cuaderno de efemérides 1999) (1999): 61-102.

———. «El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid». Universidad de Oviedo, 1992.

———. «Guelbenzu, José». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo VI:15. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

———. «Inzenga Castellanos, José». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo VI:441-50. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

———. «La música sinfónica del siglo XIX». de Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, 123-60. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

———. «La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica». En *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, Vol. 2:77-142. Madrid: ICCMU, 2001.

———. «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 8-9 (Sociedades Musicales en España, siglos XIX-XX) (2001): 125-47.

———. «Ni ópera ni zarzuela: drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración». En *Teatro lírico español: ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, editado por Pilar Espín Templado, Pilar Vega Martínez, y Manuel Lagos, 82-118. Madrid: UNED, 2017.

Sopeña Ibáñez, Federico. *Historia crítica del conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

Soraluce Blond, José Ramón, y Xosé Fernández Fernández. *Arquitecturas da provincia da Coruña (Arteixo, Bergondo, Cambre, Carral, Culleredo, Oleiros e Sada).* Vol. I. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1995.

Soria Sesé, Lourdes. «La Hidalguía Universal». *Iura Vasconiae* 3 (2006): 283-316.

Soriano Fuertes, Mariano. «Marcial del Adalid». *El Heraldo de las Artes, de las Letras y de los Espectáculos*. 1 de octubre de 1871, sec. Biografía.

———. «Sociedad de Cuartetos». *Calendario Histórico Musical*, 1873.

«[Sorteo para la amortización de acciones del empréstito del balneario de Riazor]». *La Voz de Galicia*. 15 de diciembre de 1885.

«[Sorteo para la amortización de acciones del empréstito del balneario de Riazor]». *La Voz de Galicia*. 29 de octubre de 1895, sec. De Sol a Sol.

«[Sorteo para la amortización de acciones del empréstito voluntario del Teatro Principal]». *La Voz de Galicia*. 20 de abril de 1887, sec. De Sol a Sol.

«[Sorteo para la amortización de acciones del Tetro Principal]». *La Voz de Galicia*. 25 de mayo de 1904, sec. Notas Municipales.

Sotelo Vázquez, Marisa. «Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego». *Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, n.º 7 (2007): 19-.

Soto Viso, Margarita. «Adalid Gurrea, Marcial del». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo, Tomo I:60-70. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

———. «Adalid y Gurrea, Marcial Francisco Juan Bartolomé del». En *Diccionario Biográfico Español*, I:450-54. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009.

———. «Antecedentes de Inés e Bianca: Pedro Madruga». En *A ópera «Inés e Bianca» de Marcial del Adalid: Programa, Escritos, Libreto e Tradución. I Xornadas de Divulgación do Patrimonio Musical Galego na Universidade da Coruña*, de Julián Jesús Pérez Fernández, 210-17. Cursos-Congresos, nº 106. A Coruña: Vicerreitoría de Cultura e Comunicación. Aula de Música. Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, 2009.

———. «Aportación á música galega de Marcial del Adalid coas súas cancións». *Grial. Revista Galega de Cultura*, 1979.

———. «Aportación de Marcial del Adalid con la incorporación a sus obras de temas pertenecientes al folklore gallego». *Separata del I Congreso Nacional de Musicología. Instituto Fernando el Católico (CSIC).*, 1980, 365-69.

———. «Comentario a la opinión de Pedrell sobre los Cantares viejos y nuevos de Galicia, de Marcial de Adalid». *Recerca Musicològica*, n.º XI-XII (1992 de 1991): 493-98.

———. *Danse galicienne. Piano*. A Coruña: Viso Editorial, 1997.

———. «Del catálogo provisional de Marcial del Adalid. Estudio sobre la significación de su literatura pianística». *Revista de Musicología*, 1979.

———. «El piano en Galicia». En *El piano en España entre 1830 y 1920*, 375-409. Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2015.

———. «Inés e Bianca [estudio introductorio a la edición crítica]». En *Inés e Bianca: Drama lírico en 4 actos*, de Marcial del Adalid y Achille de Lauzières, XV-LVII. editado por Margarita Soto Viso y Juan Durán Alonso, traducido por Miguel Anxo Fernán Vello y Paloma Alonso. A Coruña: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais / S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2005.

———. «Inés e Bianca [estudio introductorio a la edición crítica]». En *Inés e Bianca: Drama lírico en 4 actos. Redución para canto e piano*, de Marcial del Adalid y Achille de Lauzières, XV-LVII. editado por Margarita Soto Viso y Juan Durán Alonso, traducido por Paloma Alonso y Miguel Anxo Fernán Vello. A Coruña: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais / S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2005.

———. «La biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX». *Revista de Musicología* Vol. 16, Nº6, Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones [Vol. 6 (1993), pp. 3488-3509] (1993): 30-51.

———. «La Coruña fue la primera ciudad de España en conocer la música de Beethoven». *La Voz de Galicia*. 19 de junio de 1983.

———. «La Coruña fue la primera ciudad de España en conocer la música de Beethoven». *Galicia*, septiembre de 1988.

———. «La ópera "Inés e Bianca", de Marcial del Adalid». En *España en la música de occidente. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, «Año Europeo de la Música»*, de José López Calo, Emilio Casares Rodicio, y Ismael Fernández de la Cuesta, 251-60. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987.

———. «La "Sérénade pour instruments à cordes" de Marcial del Adalid». *Revista de Musicología* 13, n.º 1 (1990): 255-78.

———. «Marcial de Torres Adalid (1816-1890). Estudio biográfico y edición de su trío con piano.» *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC* 45 (agosto de 1990): 189-234.

———. «Marcial del Adalid: 180 anos de música galega». *Ferrol Análisis*, 2006.

———. «Marcial del Adalid: A herdanza da London Pianoforte School». En *International Conference of Galician Studies Proceedings of the 4th International Conference of Galician Studies*, editado por Benigno Fernández Salgado, 603-6. Oxford: Oxford Centre for Galician Studies, 1997.

———. *Marcial del Adalid. Mélodies pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1985.

———. «Marcial del Adalid y Gurrea». *La Voz de Galicia*. 12 de noviembre de 1981, sec. A Coruña.

———. *Melodías galegas de José Baldomir Rodríguez*. Autores e textos. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2018.

———. «Sucinta noticia da música na Galiza e na súa historia». En *Historia e futuro da música e a canción galegas*, 53-68. Ruada, 1980.

———. «Torres Adalid, Marcial de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo, Tomo I:60. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

Soto Viso, Margarita, y Xoán Manuel Carreira. «Adalid Ramírez de Arellano, Marcial Francisco del». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José López-Calo, Tomo I:59-60. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2002.

Spencer, Herbert. *On Social Evolution*. Chicago: Chicago Unviersity Press, 1893.

———. *The Principles of Sociology*. Vol. Vol. 1. Londres: Williams and Norgate, 1893.

Spencer, Paul. «Centros y fronteras: el panorama internacional». En *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, 37-61. A Coruña: SIELAE, 2014.

———. «La investigación humanística en la era digital: mundo académico y nuevos públicos». *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro* Anexo, nº 2 (Humanidades digitales: una aproximación transdisciplinar) (2014): 117-31.

———. «Prólogo: La investigación en Humanidades Digitales en el mundo hispano». En *Ciencias sociales y humanidades digitales: técnicas, herramientas y experiencias de e-research e investigación en colaboración*, 9-11. La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social, 2014.

Spiro, Lisa. «This Is Why We Fight: Defining the Values of the Digital Humanities». En *Debates in Digital Humanities*, editado por Matthew K. Gold. Mineapolis - Londres: University Minnesota Press, 2012.

Stein, Louise K. «Ópera. I. ESPAÑA. 1. Los orígenes de la ópera en España». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo VIII:78-79. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999.

Steinberg, Michael P. *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Storr, Anthony. *La música y la mente*. Traducido por Verónica Canales Medina. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.

Subirá, José. «Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos». *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº 35, 2º semestre (1972): 11-43.

———. *Historia de la música española e hispano-americana*. Salvat, 1953.

«[Sumario del último número de La Ilustración Gallega y Asturiana]». *El genio médico-quirúrgico. Periódico de Ciencias Médicas*. 15 de diciembre de 1880, sec. Sección profesional. Revista de la prensa médica española.

Sumner Lott, Marie. *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music. Composer, Comsumers, Communities*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2015.

«[Suscriptores al empréstito nacional]». *El Universal*, 11 de agosto de 1821.

T. L. «Flaxland, Gustave-Alexandre». En *The New Grove Handbook in Music. Music Printing and Publishing*, editado por D. W. Krummel y Stanley Sadie, 241-42. Londres: McMillan Press LTD, 1990.

Taylor, Ian. *Music in London and the Myth of Decline. From Haydn to the Philharmonic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

«[Té en casa de los Olmos]». *La Voz de Galicia*. 5 de marzo de 1907, sec. De Sociedad.

«Teatro. Gran concierto para el Domingo 29 de Diciembre». *La Gacetilla de Santiago. Diario de noticias y anuncios*. 28 de diciembre de 1872, sec. Crónica Local.

Teich Geertinger, Axel. «Turning music catalogues into archives of musical scores – or viceversa: music archives and catalogues based on MEI XML». *Fontes Artis Musicae* 61, n.º 1 (2014): 61-66.

The University of Chicago Press Editorial Staff. *The Chicago Manual of Style, 17th Edition. The essential guide for Writers, Editors, and Publishers*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

Torres, Jacinto. «[Prólogo de la edición facsímil del Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles de B. Saldoni]». En *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, de Baltasar Saldoni, 3-24. Madrid: Centro de Documentación Musical. Ministerio de Cultura. Instituto Nacional das Artes Escénicas y de la Música, 1986.

Torres Mulas, Jacinto. «Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas». *Revista de Musicología* 14, n.º 1 (1991): 33-50.

Touriñán López, José Manuel. *Artes y educación. Fundamentos de Pedagogía Mesoaxiológica*. Oleiros (La Coruña): Netbiblo, 2010.

———. *Desarrollo cívico, sentido intercultural de la educación y convivencia cualificada y especificada*. La Coruña: Netbiblo, 2012.

———. «Educación y gestión cultural. Exigencias de la competencia técnica». *Revista de Educación* (número extraordinario) (2002): 179-98.

———. «Fines, valores, sistemas educativos y redes. Problemas de la planificación desde la perspectiva de la sociedad de la información». *Aula Abierta*, n.º 72 (1998): 97-132.

———. *Mentalidad pedagógica y diseño educativo. De la pedagogía general a las pedagogías aplicadas en la función de educar*. Santiago de Compostela: Andavira, 2017.

———. «Procesos de educación no formal y museísmo pedagógico: construyendo el ámbito de educación "museo"». En *Educação não formal e museus: aspectos históricos, tendências e perspectivas*, de A. Shigunov, I. Fortunato, y José Manuel Touriñán López, 64-112. São Paulo (Brasil): Edições Hipótese, 2017.

Touriñán Morandeira, Laura. «Aproximación biográfica a Marcial del Adalid desde la prensa histórica entre 1847 y 1930». En *Ollando o mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1951)*, editado por Javier Garbayo Montabes y Montserrat Capelán Fernández, Museo de Pontevedra., 205-38. Pontevedra, 2018.

———. «Cantares gallegos de salón. La influencia de folklore gallego en la obra musical de Marcial del Adalid». En *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*, editado por Carlos Villanueva Abelairas, Carlos García Martínez, y Margarita Santos Zas, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa., 3:331-49. A Coruña, 2015.

———. «El origen de la creatividad artístico-musical socio-identitaria en Marcial del Adalid: la influencia intelectual femenina en su obra». Salamanca, 2012.

———. «Fanny Garrido, personaxe ilustre da nosa Historia». En *Fanny Garrido. Un percorrido pola súa vida e polos seus versos musicados*, 5-9. A Coruña: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, 2017.

———. «Hacia el desarrollo de la cultura socio-identitaria a través de la música. El caso de Galicia en la figura de Marcial del Adalid». En *XI Congreso "Cultura Europea"*. Barcelona: Universitat Internacional de Catalunya, 2011.

———. «La "Biblioteca de Música" del "Fondo Adalid": puesta en valor de la realización de un prontuario de criterio musicológico desde la aplicación de tecnología». En *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, editado por Marco Brescia y Rosana Marreco Brescia, 823-32. Oporto (Portugal): Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016.

———. «La función socio-identitaria en la música, una propuesta de investigación sobre la obra de Marcial de Adalid». En *Actas do I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*, 599-610. Oporto (Portugal): Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2012.

———. «La influencia del folklore gallego en la obra "Cantares viejos y nuevos de Galicia" de Marcial del Adalid (1826-1881) [Trabajo Fin de Máster]». Universidad de Salamanca, 2012.

———. «La Música: un instrumento de creación, de construcción de identidad, de educación y de diálogo de los Derechos Humanos de segunda y tercera generación». En *El cincuentenario de los Pactos Internacionales de Derechos Humanos de la ONU: libro homenaje a la profesora M.ª Esther Martínez Quinteiro*, de María de la Paz Pando Ballesteros, Pedro Garrido Rodríguez, y Alicia Muñoz Ramírez, 1497-1522. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.

———. «La propuesta cultural "glocal" y el sentido socio-identitario en la música de Marcial del Adalid: una aproximación desde su obra "Cantares viejos y nuevos de Galicia"». En *Actas XI Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago (SIFA-REDICIS), «Cultura, educación e innovación»*, 173-88. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2014.

———. «Marcial del Adalid: hacia la música con identidad nacional». Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

———. «Martín Sánchez Allú y Marcial del Adalid. Una amistad patente a través de sus intercambios pianísticos. Significación de la primera sonata para piano de aquel». En *Actas del II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*, 367-80. Oporto (Portugal): Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2014.

Travieso Mougán, Javier. «Artes plásticas de la época». *La Voz de Galicia*. 12 de noviembre de 1981, sec. Cultura.

Tuduri Vila, Antonio. «Diseño y aplicación de herramientas tecnológicas aplicadas a la identificación de elementos diferenciales del estilo compositivo de autores». Universitat de les Illes Balears, 2013.

Tylor, Edward Burnett. *Cultura primitiva*. Vol. 1. Los orígenes de la cultura. Madrid: Ayuso, 1977.

———. «La ciencia de la cultura». En *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona: Anagrama, 1975.

«Un drama de Lugrís Freire». *El Correo Gallego. Diario político de la mañana*. 20 de febrero de 1906, sec. Notas Bibliográficas.

«Un fallo. Concurso Femenino. Acta». *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*. 9 de mayo de 1917, sec. Noticias.

«Una colección de obras musicales». *El Imparcial*. 26 de enero de 1929, sec. De varias regiones.

«[Una comisión de la Junta Provincial de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad de Madrid ha visitado al señor gobernador civil para ofrecerle sus respetos y darle cuenta de la marcha general de la obra protectora encomendada]». *ABC*. 11 de agosto de 1913, sec. Información General. Noticias Diversas.

«Una mujer a la moda». *Semanario Pintoresco Español*, 25 de septiembre de 1836.

Urberg, Michelle. «Pasts and Futures of Digital Humanities in Musicology: moving Towards a "Bigger Tent"». *Music Reference Services Quarterly* 20, n.º 3-4 (2017).

Urkia Etxabe, J. M. «El esplendor de los balnearios». En *Historia de las ciencias y de las técnicas*, de L. Español González, J. J. Escribano Benito, y M.ª de los Á. Martínez García, 105-20. Logroño: Universidad de La Rioja, 2004.

Val, Mariano Miguel de. «Escritoras gallegas». *El Liberal*. 12 de junio de 1907.

———. «Escritoras gallegas». *La Correspondencia Gallega. Diario de Pontevedra*. 20 de junio de 1907.

Valero de Bernabé, Luis, y Martín De Eugenio. «Las probanzas de nobleza en España en la actualidad». *Hidalguía* Año LXII, n.º Núm. 368 (2015): 227-66.

Vales Vía, José Domingo. «Juegos Florales de Galicia (I)». *Anuario Brigantino* Nº 32 (2009): 433-64.

Valín Fernández, Alberto J. V. *Galicia y la masonería en el siglo XIX*. Ediciós Do Castro. Sada (A Coruña), 1990.

———. *La masonería y La Coruña: introducción a la historia de la masonería gallega*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1984.

———. *Masonería y revolución. Del mito literario a la realidad histórica*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2008.

———. «Reflexións históricas en torno ó constructo: "militar, liberal e masón"». En *Homenaxe á profesora Lola F. Ferro : estudios de historia, arte e xeografía*, 709-20. Servizo de Publicacións, 2005.

Valladar Serrano, Francisco de Paula. «De la música de Granada. II: En casa de Mariano Vázquez». *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, 31 de marzo de 1898.

Varela de Vega, Juan Bautista. «Torres Adalid, Marcial de». En *Gran Enciclopedia Gallega*, editado por Silverio Cañada, Tomo XXIX:129109-10. Tomo XXIX. Vitoria: Silverio Cañada Editor - Impresión Heraclio Fournier S. A., 1974.

Varela Lenzano, Indalecio. «Estudio sobre los orígenes y desarrollo de la música popular gallega (Premio de la Diputación provincial) III». *El Regional. Diario de Lugo*. 8 de octubre de 1891.

———. *Estudio sobre los orígenes y desarrollo de la música popular gallega, presentado por D. indalecio Varela Lenzano en el Certámen Literario de la Asociación de Escritores y Artistas de Lugo y laureado con el premio de la Excma. Diputación Provincial*. Lugo: Imprenta de la Diputación Provincial, 1892.

Varela Silvari, José María. «Apuntes para la biografía musical». *El Correo de Teatros*. 15 de diciembre de 1872.

———. *Galería Biográfica de Músicos Gallegos*. A Coruña: Imprenta de Vicente Abad, 1874.

———. «Marcial Torres de Adalid». En *Galería biográfica de músicos gallegos*, 45-46. A Coruña: Imprenta de Vicente Abad, 1874.

Vargas Liñán, María Belén. *La música en la guasona Cuerda Granadina: una singular tertulia de mediados del XIX*. Granada: Universidad de Granada, 2015.

———. «La Sociedad de Cuartetos Clásicos de Eduardo Guervós del Castillo, pionera en la difusión de la música clásico-romántica en Granada». *Música Oral del Sur*, n.º 13 (2016): 127-54.

Vázquez, Óscar E. *Inventing the art collection. Patrons, markets and the state in nineteenth-century Spain*. University Park (Pensilvania, Estados Unidos): The Pennsylvania State University Press, 2001.

Vázquez Tur, Mariano. «El piano y su música en el siglo XIX en España». Universidade de Santiago de Compostela, 1988.

———. «Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX». *Revista de musicología* 14, n.º 1 (1991): 225-48.

Vázquez Villanueva, Graciana. *A Galeguidade*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia y Grupo Nós (Buenos Aires), 1996.

Vedia y Goosens, Enrique de. *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*. A Coruña: Imprenta y Librería de Domingo Puga, 1845.

Vega Cernuda, Miguel A. «"El viaje a Italia" de J. W. von Goethe, en la traducción de Fanny Garrido (1891)». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2014.

Veiga Alonso, Xosé Ramón. «Individuo, sociedad e Historia. Reflexiones sobre el retorno de la biografía». *Studia Historica. Historia Contemporánea* 13 (1995): 131-47.

Veintimilla Bonet, Alberto. «El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-86)». Universidad de Oviedo, 2002.

Velasco Arroyo, Juan Carlos. *Para leer a Habermas*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

Velasco García, Mónica. «Monasterio y Agüeros, Jesús de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo VII:664-76. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2000.

Velasco Maíllo, Honorio Manuel. «El folklore y sus paradojas». *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, n.º 49 (1990): 123-44.

———. «Los significados de cultura y los significados de pueblo: una historia inacabada». *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, n.º 60 (1992): 7-26.

Velo Pensado, Ismael. *Archivo de la Colegiata. Clasificación e inventario-guía*. A Coruña: Archivo de la Colegiata, 2009.

«[Veraneo en el Pazo de Lóngora]». *La Voz de Galicia*. 15 de agosto de 1903, sec. Ecos de Sociedad.

Vicente Baz, Raúl. «Los archivos musicales: estado de la cuestión». En *El archivo de los sonidos.: la gestión de fondos musicales*, 21-56. Estudios Profesionales 2. Salamanca: ACAL (Asociación de Archiveros de Castilla y León), 2008.

Vidal Neira, Antonio. «José Taboada Mondragón». *Historia de Deza* (blog), 18 de marzo de 1815.

Vigo Trasancos, Alfredo. *A Coruña y el Siglo de las Luces: la construcción de una «Ciudad de Comercio», (1700-1808)*. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

Vila-Botanes, Suso. *A casa de Soutomaior (1147-1532)*. Serie Trivium. A Coruña: Editorial Toxosoutos, 2010.

Villacorta Baños, F. «Los ateneos liberales: política, cultura y sociabilidad intelectual». *Hispania. Revista española de historia*, n.º 214 (2003): 415-42.

Villalba Muñoz, Luis. *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Madrid: Ildefonso Alier, 1914.

Villanueva Abelairas, Carlos. «Claves para la interpretación del Cancionero Sampedro». En *Cancionero musical de Galicia*, 11-18. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007.

———. «El cancionero que fue y el que pudo haber sido». En *Cancionero gallego*, 11-82. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007.

———. «El nacionalismo musical gallego: la música religiosa como fundamento». En *Congreso sobre Juan Montes*, 47-67. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2000.

———. «Fuentes y personajes para el estudio del cancionero musical de Galicia». En *Cancionero musical de Galicia*, 91-150. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007.

———. «La Galicia que mira al mundo: la música en la época de Canalejas. El modelo ferrolano». En *Congreso José Canalejas e a súa Epoca. Actas do Congreso en Ferrol, os días 6, 7, 8 e 9 de abril, 2005*, 45-70. Consellería de Cultura e Deporte, 2005.

———. *Los villancicos gallegos*. A Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1994.

———. «Said Armesto y Casto Sampedro: el cancionero premiado de la academia (1910) y sus repercusiones». En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia. Metodoloxías para o estudio*, 147-82. Diputación de Pontevedra, 2012.

Villanueva Abelairas, Carlos, y Joám Trillo. «A música nas catedrais galegas». *La Voz de Galicia*. 12 de noviembre de 1981, sec. Cultura.

Villares Paz, Ramón. *Historia de Galicia*. 3ª. Manuais. Vigo: Galaxia, 2016.

Villares Paz, Ramón, y Ángel Bahamonde Magro. *El mundo contemporáneo. Del siglo XIX al XXI*. Madrid: Taurus, 2015.

Villena Espinosa, R., y Á. L. López Villaverde. «Espacio privado, dimensión pública: hacia una caracterización del casino en la España contemporánea». *Hispania. Revista española de historia*, n.º 214 (2003): 443-66.

Viñes Millet, Cristina. «Mariano Vázquez Gómez (1831-1894)». En *Figuras granadinas*, 286-89. Granada: El legado Andalusí, 1995.

Viqueira Cortón, Xoán Vicente. «La canción gallega». En *Ensayos y poesías*, 175-79. A Coruña: Nós. Publicazóns Galegas e Imprenta, 1930.

Walker, Allan. «Liszt, Franz». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14. Londres: McMillan Press LTD, 2001.

Wallace, Helen. *The Royal Philharmonic Society. The History and Future of Music*. London: The Royal Philharmonic Society, 2008.

Walton, John K. «Planning a seaside tourism: San Sebastián (1863-1936)». *Planning Perspectives* 17, n.º 1 (enero) (1983): 1-20.

Warden, Nolan. «Ethnomusicology's "Identity" Problem: The History and Definitions of a Troubled Term in Music Research». *El oído pensante* 4, n.º 2 (2016).

Weatherson, Alexander. «Un exilé lyrique: Achille de Lauzières», s. f. http://alexander.weatherson.info/index.php.

IMSLP. Petrucci Music Library. «Wessel & Co.», s. f. http://imslp.org/wiki/Wessel_%26_Co.

Wiley, Christopher Mark. «Re-writing composer's lives: critical historiography and musical biography». University of London, 2008.

Willis, Peter. *Chopin in Britain*. Oxon (UK): Routledge, 2018.

Wouters, Paul, y Anne Beaulieu. «Imagining e-science beyond computation». En *New Infrastructures for Knowledge Production: Understanding E-Science*, editado por Christine M. Hine. Hershey: Information Science Publishing, 2006.

X. «Galería biográfica de músicos gallegos por José M. Varela Silvari». *El Heraldo Gallego. Semanario de ciencias, literatura y artes*. 24 de junio de 1875, sec. Sección bibliográfica.

———. «Música Gallega». *El Regional. Diario de Lugo*. 4 de abril de 1903.

———. «Música Gallega». *La Correspondencia Gallega. Diario de Pontevedra*. 7 de abril de 1903.

Yunis, Micaela. «"Cultoras del arte musical": música y consumos culturales de niñas y mujeres de la burguesía rosarina, entre 1870-1920». *Descentrada* 2, n.º 1 (2018): 2.

FUENTES DOCUMENTALES CONSULTADAS

BASES DE DATOS DIGITALES ANCESTRY, FAMILY SEARCH Y FIND MY PAST

[Se referencian fuentes de: London Metropolitan Archives, National Court of Probate y Principal Probate Registry (Reino Unido) y Archivo Municipal de A Coruña (A Coruña)]

Registro de entrada de extranjeros en Reino Unido, llegada a Londres el 16 de junio de 1837 Public Record Office (PRO) HO 2 Home Office: Aliens Act 1836: Certificates of Arrival of Aliens; Piece: 28; Certificate Number: 3692. Ancestry.com. England, Alien Arrivals, 1810-1811, 1826-1869 [database on-line]. Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations, Inc., 2010].

Partida matrimonial de Juan Antonio del Adalid y Loredo con Eliza Ann Charman, el 12 de junio de 1828 en la parroquia de Langham, Westminster [London Metropolitan Archives, All Souls, Langham Place, Register of marriages, P89/ALS, Item 047. Ancestry.com. London, England, Church of England Marriages and Banns, 1754-1921 [database on-line]. Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations, Inc., 2010].

Registro del fallecimiento de Eliza Ann del Adalid, a los 64 años de edad, en agosto de 1857 y enterrada el día 5/08/1857 en la parroquia de Hackney. [Board of Guardian Records, 1834-1906 and Church of England Parish Registers, 1813-1906. London Metropolitan Archives, London. Ancestry.com. London, England, Church of England Deaths and Burials, 1813-1980 [database on-line]. Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations, Inc., 2010].

Registro de defunciones: Eliza Ann Charman, fallecida en 1857, residente en Euston Square [Índex to Death Duty Registers Transcription, 1796-1903, IR27/139, Birth, Marriage, Death & Parish Records, Wills & probate Collections from. Eliza Ann Adalid, 1857, Euston QS].

Testamento de Eliza Ann Charman con fecha de 15/08/1857, Stoke Newington, Middlesex [London Metropolitan Archives and Guildhall Library Manuscripts Section, Clerkenwell, London, England; Reference Number: DL/C/543; Will Number: 153. Ancestry.com. London, England, Wills and Probate, 1507-1858 [database on-line]. Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations, Inc., 2011].

Censo londinense de 1851 [Census Returns of England and Wales, 1851. Kew, Surrey, England: The National Archives of the UK (TNA): Public Record Office (PRO), 1851.Class: HO107; Piece: 1652; Folio: 205; Page: 14; GSU roll: 193557. Ancestry.com. 1851 England Census [database on-line]. Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations Inc, 2005].

Censo londinense de 1851 [1851 England, Eales & Scotland Census; Census, land & surveys; Registration district: Westhampnett; Archive reference: HO107, number piece: 1652; folio: 205; page: 14].

Censo londinense de 1861 [Census Returns of England and Wales, 1861. Kew, Surrey, England: The National Archives of the UK (TNA): Public Record Office (PRO), 1861. Class: RG 9; Piece: 608; Folio: 174; Page: 3; GSU roll: 542670. Ancestry.com. 1861 England Census [database on-line]. Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations Inc, 2005].

Censo londinense de 1871 [Census Returns of England and Wales, 1871. Kew, Surrey, England: The National Archives of the UK (TNA): Public Record Office (PRO), 1871. Class: RG10; Piece: 1098; Folio: 68; Page: 10; GSU roll: 827507. Ancestry.com. 1871 England Census [database on-line]. Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations Inc, 2004].

Censo londinense de 1881 [Census Returns of England and Wales, 1881. Kew, Surrey, England: The National Archives of the UK (TNA): Public Record Office (PRO), 1881. Class: RG11; Piece: 1109; Folio: 68; Page: 4; GSU roll: 1341261. Ancestry.com and The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints. 1881 England Census [database on-line]. Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations Inc, 2004].

Censo londinense de 1901 [Census Returns of England and Wales, 1901. Kew, Surrey, England: The National Archives, 1901. Class: RG13; Piece: 621; Folio: 88; Page: 13 Ancestry.com. 1901 England Census [database on-line]. Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations Inc, 2005].

Censo londinense de 1911 [Census Returns of England and Wales, 1911. Kew, Surrey, England: The National Archives of the UK (TNA), 1911, Class: RG14; Piece: 3178; Schedule Number: 69. Ancestry.com. 1911 England Census [database on-line]. Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations, Inc., 2011].

Registro de defunción de Marcial de Torres Adalid, con fecha de fallecimiento el 20/03/1890 en España y fecha de testamento el 15/04/1891 [Principal Probate Registry. Calendar of the Grants of Probate and Letters of Administration made in the Probate Registries of the High Court of Justice in England. London, England. Ancestry.com. England & Wales, National Probate Calendar (Index of Wills and Administrations), 1858-1966 [database on-line]. Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations Inc, 2010].

Registro de defunción de Marcial de Torres Adalid, en 1891 [Court of Probate. Index to Death Duty Registers, 1796-1903, reference IR27/502, Birth, Marriage, Death & Parish Records, Wills & probate, Great Britain. Marcial de Torres Adalid, 1891, Spain].

Padrón municipal de A Coruña de 1877 ["España, Provincia de La Coruña, registros municipales, 1648-1941," database with images, FamilySearch (https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:KNFJ-9X1: accessed 12 April 2016), Marcial de Torres Adalid, 1877; citing Census, La Coruña, La Coruña, Spain, archivos municipales, La Coruña (municipal archives, La Coruña); FHL microfilm 2,015,931]

Padrón municipal de A Coruña de 1879 ["España, Provincia de La Coruña, registros municipales, 1648-1941," database with images, FamilySearch (https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:KNFJ-3LX: accessed 12 April 2016), Marcial de Torres Adalid, 1877; citing Census, La Coruña, La Coruña, Spain, archivos municipales, La Coruña (municipal archives, La Coruña); FHL microfilm 2,015,931].

Padrón municipal de A Coruña de 1877 ["España, Provincia de La Coruña, registros municipales, 1648-1941," database with images, FamilySearch (https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:KNFN-T7V: accessed 12 April 2016), Francisco Gonzalez Garrido, 1877; citing Census, La Coruña, La Coruña, Spain, archivos municipales, La Coruña (municipal archives, La Coruña); FHL microfilm 2,015,931].

Padrón municipal de A Coruña de 1882 ["España, Provincia de La Coruña, registros municipales, 1648-1941," database with images, FamilySearch (https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:KNFJ-1NB: accessed 12 April 2016), Fernando Torres Adalid, 1882; citing Census, La Coruña, La Coruña, Spain, archivos municipales, La Coruña (municipal archives, La Coruña); FHL microfilm 2,015,931].

Padrón municipal de A Coruña de 1882 ["España, Provincia de La Coruña, registros municipales, 1648-1941," database with images, FamilySearch (https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:KNFV-WNJ: accessed 12 April 2016), Marcial de Torres Adalid, 1882; citing Census, La Coruña, La Coruña, Spain, archivos municipales, La Coruña (municipal archives, La Coruña); FHL microfilm 2,015,931].

Padrón municipal de A Coruña de 1886 ["España, Provincia de La Coruña, registros municipales, 1648-1941," database with images, FamilySearch (https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:KNFK-DWV: accessed 12 April 2016), Marcial de Torres Adalid, 1886; citing Census, La Coruña, La Coruña, Spain, archivos municipales, La Coruña (municipal archives, La Coruña); FHL microfilm 2,015,932].

National Archives. Prerogative Court of Canterbury and related Probate Jurisdictions: Will Registers (PROB 11/2042/179).

ARCHIVES DU MUSEE DE LA MUSIQUE, CITE DE LA MUSIQUE (PARIS, FRANCIA)

Libros de ventas de pianos Pleyel entre 1829 y 1858 (AMM-CM, Fondo Pleyel, E-2009-5-26, E-2009-5-27, E-2009-5-28, E-2009-5-29, E-2009-5-30, E-2009-5-31 y E-2009-5-32,).

Libros de registro de fabricación de pianos Pleyel entre 1852 y 1883 (AMM-CM, Fondo Pleyel, E-2009-5-9, E-2009-5-10, E-2009-5-11, E-2009-5-12 y E-2009-5-13).

ARCHIVO DEL BANCO DE ESPAÑA (MADRID)

Correspondencia de factores (21-06-1788) [ABE, (Caja 1614)].

ARCHIVO DEL REINO DE GALICIA (A CORUÑA)

Oficio de la Junta Superior de Galicia a las juntas comunicando la renuncia al cargo de director principal de provisiones por Marcial Francisco del Adalid y el nombramiento provisional para el cargo de Manuel de Bringas [ARG, Juntas y Diputaciones, (39974/133)].

Oficio de la Junta Provincial de Santiago a la Junta Superior de Galicia en el que se da por enterada del cese de Marcial Francisco del Adalid del cargo de director principal de provisiones y del nombramiento para el cargo de Manuel de Bringas [ARG, Juntas y Diputaciones, (39980/319)].

Oficio de Manuel Quiroga y Páramo, [administrador del real noveno y excusado de Lugo], a la Junta Superior, comunicando que queda informado de la substitución de Marcial del Adalid por Manuel Bringas en el cargo de director principal de provisiones e informando de las existencias y estado del ramo [ARG, Juntas y Diputaciones, (39987/272)].

Oficio del administrador a la Xunta, comunicando informado del nombramiento de Manuel de Bringas como director principal de provisiones del ejército, en substitución de Marcial Francisco del Adalid (25/12/1810) [ARG, Hacienda, (39985-93)].

Oficios entre Marcial Francisco del Adalid, en calidad de Director General de Provisiones de Víveres de Ejército, y la Junta Superior de Galicia [ARG, Juntas y Diputaciones, (40019/100-105; 40019/112. 40019/114-116; 40019/118; 40019/121-131; 40019/133-136; 40019/149-151; 39970/8-1; 39979/230; 39987/174)].

Real Mandamiento del caso a pedimento de Marcial Francisco del Adalid, apoderado de Don Juan Sixto García de la Prada [ARG, Real Audiencia, (25791-2)].

Venta de foros que remató Francisco del Adalid de casas situadas en el Campo de San Agustín y en las calles de San Andrés [ARG, Desamortizaciones, Cajón 332, Ventas de conventos y monasterios, legajo 199, n.º 3 y n.º 17, A. R. Lg. 64,1836-1837].

Redención de censos iglesarios a favor de Marcial del Adalid en Santa Eulalia de Liáns [ARG, Desamortizaciones, Cajón n.º 333, legajo 241, n.º 55-93, R. A. Legajo 79 1864-1883].

Venta de foros que remató Martín Torres Moreno en relación al Monasterio de Sobrado dos Monxes [ARG, Desamortizaciones, Cajón 332, Ventas de conventos y monasterios, legajo 230, n.º 9].

Venta de foros que remató Fernando Torres Adalid en Santiago, en relación al Monasterio de San Martín Pinario [ARG, Desamortizaciones, Cajón 332, Ventas de conventos y monasterios, legajo 220, n.º 1, R. A. Lg. 7)].

Venta de foros que remató Francisco del Adalid de casas situadas en el Campo de San Agustín y en las calles de San Andrés [ARG, Desamortizaciones, Cajón 332, Ventas de conventos y monasterios, legajo 199, n.º 3 y n.º 17, A. R. Lg. 64, 1836-1837].

Solicitud de Rafael Galceiras en nombre de su hermano Benido, apoderado de Francisco del Adalid, de certificado para la venta de trigo de un barco apresado, 14/10/1800 [ARG, Juzgado de Guerra y Marina de Ferrol, (5075/57)].

Matrícula general de los comerciantes de la provincia de A Coruña entre 1830 y 1845 [ARG, Registro Mercantil, 1830-1885, (37012)].

Pleito de Don Juan Portas Saavedra, como apoderado de Don Fernando de Torres Adalid con Don Manuel García Bolon, Sra. Socorro Coton y Sra. Nieves Bermúdez sobre pago de rentas atrasadas y continuación en el cobro de las mismas (Carballo, 10 de marzo 1863, n.º 279) [ARG, Audiencia territorial, (47320/10)].

Pleito entre Braulio y Carlos García con de Marcial del Adalid y Antonio Bombatí sobre el desahucio de una finca (Coruña, 1867) [ARG, Audiencia Territorial, (46939-4)].

ARCHIVO DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE A CORUÑA (A CORUÑA)

Carta de Encarnación, viuda de José Baldomir, a José Mosquera (ADPC, Fondo José Mosquera Pérez, FP4/89).

ARCHIVO DE LA REAL COLEGIATA DE SANTA MARÍA DEL CAMPO (A CORUÑA)

Relación de gastos de orquesta de la Real Colegiata de Santa María del Campo (A Coruña) para la Misa Pontifical del 1 de enero de 1829 (RCSMC, según el catálogo de Isamel Velo Pensado del año 2009, signatura 5.2.19.346.5.2; según el catálogo que está actualmente elaborando, signatura 5.2.19.348.5.2).

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID (VALLADOLID)

Provisión del pleito litigado por Diego, Sebastián, Simón, Baltasar, Francisco y Joaquín Adalid de Rozas, vecinos de Nestares (La Rioja), residentes en Torrecilla en Cameros (La Rioja), descendientes de la casa solar de Adalid de Rozas, sita en Lanestosa (Vizcaya), sobre que dicha villa de Nestares les reciba las justificaciones para acreditar su nobleza y vizcainía [ARCHV, Registro de Ejecutorias, (CAJA 3599,22)].

Real provisión de vizcainía expedida a petición de José Adalid de Rozas, vecino de la ciudad de México, alcalde ordinario y regidor honorario, natural de Viguera (La Rioja), descendiente de la casa solar infanzona de su apellido, sita en Lanestosa (Vizcaya) [ARCHV, Registro de vizcainías, (CAJA 1,14)].

Real provisión de vizcainía expedida a petición de Domingo José Adalid de Rozas, vecino de Nestares (La Rioja), descendiente de la casa solar infanzona de su apellido, sita en Lanestosa (Vizcaya) [ARCHV, Registro de vizcainías, (CAJA 1,15)].

Ejecutoria del pleito litigado por Francisco y Joaquín Adalid de Rozas, vecinos y naturales de la villa de Nestares (La Rioja), nietos de vecinos de Lanestosa (Vizcaya), sobre vizcainía [ARCHV, Registro de Ejecutorias, (CAJA 3576,3)].

Real provisión de vizcainía expedida a petición de Marcial Francisco de Adalid y su hijo Francisco Pedro de Adalid y Loredo, vecinos de A Coruña, descendientes de la casa solar infanzona de Adaliz de Rozas, sita en Lanestosa (Vizcaya) [ARCHV, Registro de vizcainías, (CAJA 1,16)].

ARCHIVO ECLESIÁSTICO DEL EJÉRCITO DE TIERRA (MADRID)

Acta bautismal de Francisca Claudia Josefa Antonia González Garrido y García, nacida el 30-10-1842 y bautizada el 3-11-1842 [AEET, Libro castrense n.º 2281, folio 148].

Acta matrimonial de Marcial del Adalid y Fanny Garrido, el 16-08-1860, en la Capilla Oratorio de Palacio del Excmo. Señor Capitán General [AEET, Libro castrense n.º 1973, folio 77].

Acta bautismal de María Enriqueta Venancia Carmen Josefa González Garrido y García, nacida el 1-04-1840 y bautizada el 2-04-1840 [AEET, Libro 2028, flio 32 vto.].

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (SEVILLA)

Compañía de la Habana, Correspondencia con el Secretario y Contador de la Junta de: Raggio Hermanos (Alicante, 1794; Juan Francisco de Oliden y Arriola (Habana, 17941796; Domingo Vivanco y Compañía (Veracruz, 1795), Vial e Hijos (Santander, 1795) y Marcial Francisco de Adalid (A Coruña, 1796) [AGI, (Ultramar 274)].

Compañía de la Habana, Correspondencia con el Contador y Secretario de la Junta, vista en dicha Junta, de: Domingo de Vivanco y Cia. (Veracruz, 17951797); Vial e Hijos (Santander, 1795-1796); Marcial Francisco de Adalid (A Coruña, 1796) [AGI, (Ultramar, 275)].

Compañía de la Habana, Correspondencia con el Contador y Secretario de la Junta, vista en la misma, de: Vial e Hijos (Santander, 1797); Juan Francisco de Oliden Arriola (Habana, 1797), y Marcial Francisco de Adalid (A Coruña, 1797) [AGI, (Ultramar 276)].

Compañía de la Habana, Correspondencia con el Contador y Secretario de la Junta, vista en la misma, de: Vial e Hijos (Santander, 17971799); Domingo Vivanco y Cia. (Veracruz, 17971798; Marcial Francisco de Adalid (A Coruña 1798; Juan Francisco de Oliden y Arriola (Habana 1798-1799) [AGI, (Ultramar 277)].

Compañía de la Habana, Correspondencia con el Secretario y Contador de la Junta, vista en la misma, de los factores: Domingo y Felipe Vivanco, (Veracruz, 1798-1799); Juan Francisco de Oliden y Arriola y José María Seydel (Habana, 1798-1799) ; Vial e Hijos (Santander, 1798-1799), Marcial Francisco de Adalid (A Coruña, 1798-1799), y Monsagrati Hijos, Montis y Cia. (Cádiz, 1799). Asientos para las cuentas de Vial e Hijo, Domingo y Felipe Vivanco, Monsagrati Hijos, Montis y Cía, Marcial Francisco de Adalid, del cajero Cosme del Campo y del guardalmacén (1799) [AGI, (Ultramar 278)].

Compañía de la Habana, Correspondencia con el Contador y Secretario de la Junta, vista en la misma, de los factores: Monsagrati Hijos, Montis y Cia. (Cádiz 1799); Juan Francisco de Oliden y Arriola (Habana, 1799-1801), Vial e Hijo (Santander, 1800-1801 y 1805-1806), Marcial Francisco de Adalid (A Coruña, 1800-1801), Domingo y Felipe Vivanco (Veracruz, 1801-1802) [AGI, (Ultramar 279)].

Compañía de la Habana, Correspondencia con el Secretario y Contador de la Junta, vista en la misma, de los factores: Domingo y Felipe de Vivanco (Veracruz, 1801-1802), Marcial Francisco de Adalid (A Coruña, 1801-1802), Vial e Hijo (Santander, 1802), Juan José de Iguarán (Habana, 1802) [AGI, (Ultramar 280)].

Compañía de la Habana, Correspondencia con el Secretario y Contador de la Junta, vista en la misma, de los factores: Juan José de Iguarán (Habana 1802-1804), Domingo y Felipe de Vivanco (Veracruz 1802-1804) ; Vial e Hijos (Santander, 1803); Pedro Regalado del Campo (Cádiz, 1803), Marcial Francisco de Adalid (Coruña, 1803-1804). Asientos para las cuentas de los factores: Pedro Regalado del Campo y Monsagrati Hijos, Montis y Cia. (Cádiz), Marcial Francisco de Adalid (A Coruña), Vial e Hijo (Santander); del comisionado de la Compañía en Aranjuez; del guadalmacen, y del cajero, Cosme del Campo (1802-1805) [AGI, (Ultramar 282)].

Compañía de la Habana, Cuentas de Marcial Francisco de Adalid, A Coruña (1797-1806) [AGI, (Ultramar 917)].

Compañía de la Habana, Correspondencia con el factor de A Coruña, Marcial Francisco del Adalid (1805-1808) [AGI, (Ultramar 950)].

ARCHIVO GENERAL MILITAR DE MADRID (MADRID)

Plano de A Coruña, revisado por D. Sixto Vizcaíno. Barcelona; Alberto Martín (1900-1920) [Cartoteca del Archivo General Militar de Madrid, Colección SH, (AT-16B/30)].

ARCHIVO GENERAL MILITAR DE SEGOVIA (SEGOVIA)

Expediente personal militar de Juan Antonio del Adalid y Loredo [AGMS, n.º 1211, Sección 1ª División, Legajo A-243].

Expediente personal militar de Marcial de Torres Adalid [AGMS, n.º 1211].

Expediente personal militar de Francisco González Garrido del Amo [AGMS, n.º 1128].

Documentación del concurso de música de 1870 para la creación de una marcha nacional, en sustitución de la Marcha Real vigente [AGMS, Sección 2ª, División 8ª, (Legajos 217, 218 y 219)].

Carta de solicitud de concesión de título de Caballero de la Orden de Santiago de Marcial de Torres a S. M. y concesión por Real Decreto [AGMS, Sección 1ª División, Legajo T-964, 7 folios].

ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (VALLADOLID)

Expediente de petición de D. Juan Antonio del Adalid para el establecimiento de una fábrica de botellas de vidrio [AGS, Consejo Superior de Hacienda, (Legajo 300, Expediente 27)].

Expediente de pago a Hacienda de Marcial Francisco del Adalid e hijo por unas barricas de tabaco [AGS, Consejo Superior de Hacienda, (Libro de Registro 117, folio 189)].

ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (SANTIAGO DE COMPOSTELA)

Partida de defunción de Marcial del Adalid y Gurrea, fallecido el 16-10-1881 y enterrado el 18-10-1881 [AHDSC, Fondo Parroquial de Santa Baia de Liáns, L. S. 12 (de difuntos entre 1852 y 1886), folio 157 vto., (P012950)].

Partida matrimonial del segundo matrimonio de Francisca González Garrido, viuda de Adalid, con José Rodríguez Mourelo, Lóngora, el 12-06-1887 [AHDSC, Fondo Parroquial de Santa Baia de Liáns, L. S. 8 (de casados entre 1876 y 1900), folio 39 vto. y 40 r., (P012946)].

Partida bautismal de Andrés Josef Juan Carbonell Casas, nacido el 30-11-1782 y bautizado el 01-12-1782 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 11 (de bautizados entre 1782 y 1787), folio 36 vto., (P008872)] [tío-abuelo materno de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Juana Luisa Theresa Carbonell Casas, nacida y bautizada el 25-08-1784 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 11 (de bautizados entre 1782 y 1787), folio 142 vto., (P008872)] [abuela materna de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Antonia Magdalena Carbonell Casas, nacida y bautizada el 13-06-1786 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 11 (de bautizados entre 1782 y 1787), folio 259 r., (P008872)] [tía-abuela materna de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Nicolás Carbonell Casas, nacido y bautizado el 13-12-1791 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 12 (de bautizados entre 1788 y 1791), folio 188 vto., (P008873)] [tío-abuelo materno de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Francisco Pedro Bruno Adalid y Loredo, nacido el 4-10-1792 y bautizado el 6-10-1792 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 13 (de bautizados entre 1792 y 1795), folio 49 r., (P008874)] [padre de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de María Josefa Hermenegilda de los Dolores Adalid y Loredo, nacida y bautizada el 13-04-1794 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 13 (de bautizados entre 1792 y 1795), folio 145 r., (P008874)] [tía paterna de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Nicolasa Theresa Justa María del Carmen Carbonell Casas, nacida el 28-05-1793 y bautizada el 29-05-1793 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 13 (de bautizados entre 1792 y 1795), folio 93 r., (P008874)] [tía-abuela materna de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Juan Antonio María Cleofe Adalid y Loredo, nacido y bautizado el 9-04-1796 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 14 (de bautizados entre 1795 y 1801), folio 47 vto., (P008875)] [tío paterno y padrino de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Josefa Eufemia Gurrea Carbonell, nacida y bautizada el 20-03-1804 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 15 (de bautizados entre 1801 y 1806), folio 122 r., (P008876)] [madre de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Teresa Gala Gurrea Carbonell, nacida el 16-10-1805 y bautizada el 21-10-1805 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 15 (de bautizados entre 1801 y 1806), folio 194 r., (P008876)] [tía materna de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Juliana Theresa Josefa Gurrea Carbonell, nacida 28-01-1807 y bautizada 29-01-1807 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 16 (de bautizados entre 1806 y 1813), folio 16 r., (P008877)] [tía materna de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de María Patricia Gurrea Carbonell, nacida el 17-03-1810 y bautizada el 20-03-1810 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 16 (de bautizados entre 1806 y 1813), folio 139 r. y vto., (P008877)] [tía materna de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Francisca Trifona Josefa del Carmen Gurrea Carbonell, nacida el 3-07-1811 y bautizada el 4-07-1811 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 16 (de bautizados entre 1806 y 1813), folio 222 vto., (P008877)] [tía materna de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Francisco Antonio de Jesús Gurrea Carbonell, nacido el 2-11-1815 y bautizado el 3-11-1815 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 17 (de bautizados entre 1813 y 1818), folio 163 r., (P008878)] [tío materno de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Marcial Francisco Ramón Gil de Torres Moreno Adalid, nacido el 1-09-1816 y bautizado el 2-09-1816 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 17 (de bautizados entre 1813 y 1818), folio 228 r., (P008878)] [primo-hermano de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Ramona Catalina Gurrea Carbonell, nacida y bautizada el 30-04-1817 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 17 (de bautizados entre 1813 y 1818), folio 283 vto., (P008878)] [tía materna de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Fernando José Martín Torres Moreno Adalid, nacido y bautizado el 30-05-1818 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 17 (de bautizados entre 1813 y 1818), folio 335 r., (P008878)] [primo-hermano de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Juan Francisco Jacinto del Adalid y Gurrea, nacido y bautizado el 11-09-1819 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 18 (de bautizados entre 1818 y 1823), folio 87 vto., (P008879)] [hermano de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de María Antonia Gurrea Carbonell, nacida el 08-09-1820 y bautizada el 09-09-1820 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 18 (de bautizados entre 1818 y 1823), folio 164 r., (P008879)] [tía materna de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Francisca María de la Ò del Adalid y Gurrea, nacida el 17-12-1821 y bautizada el 18-12-1821 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 18 (de bautizados entre 1818 y 1823), folio 283 r. y vto., (P008879]) [hermana de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Modesto Ceferino Josef de Torres Arias, nacido el 23-02-1824 y bautizado el 24-02-1824 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 19 (de bautizados entre 1823 y 1832), folio 20 r., (P008880)].

Partida bautismal de Juan Florentino Gurrea Carbonell, nacido y bautizado el 14-03-1824 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 19 (de bautizados entre 1823 y 1832), folios 24 vto. y 25 r., (P008880)] [tío materno de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Marcial Francisco Juan Bartolomé del Adalid y Gurrea, nacido en 24-08-1826 y bautizado el 25-08-1826 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 19 (de bautizados entre 1823 y 1832), folio 215 vto., (P008880)].

Partida bautismal de Ramón José Tomás Pascario de Torres Arias, nacido y bautizado el 23-10-1827 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 19 (de bautizados entre 1823 y 1832), folio 319 r., (P008880)].

Partida bautismal de Francisco Marcial de Torres Arias, nacido y bautizado el 02-04-1829 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 19 (de bautizados entre 1823 y 1832), folio 396 vto., (P008880)].

Partida bautismal de Francisca Venancia del Adalid y Gurrea, nacida y bautizada el 18-05-1833 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 20 (de bautizados entre 1832 y 1837), folio 32 vto., (P008881)] [hermana y ahijada de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Ángel Antonio María del Socorro Bernardino Torres (Moreno) Arias, nacido y bautizado el 20-05-1835 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 20 (de bautizados entre 1832 y 1837), folio 106 vto., (P008881)].

Partida bautismal de Josefa Fabriciana Marciala del Adalid y Gurrea, nacida 22-08-1835 y bautizada el 27-08-1835 (AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 20 (de bautizados entre 1832 y 1837), folio 118 r., (P008881)] [hermana y ahijada de Marcial del Adalid].

Partida bautismal de Eduardo Torres (Moreno) Arias, nacido y bautizado el 11-05-1842 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 21 (de bautizados entre 1832 y 1837), folio 369 vto., (P008882)].

Partida matrimonial de Marcial Francisco Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano con Francisca Josefa de Loredo y Lalisal, el 26-11-1791 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 44 (de casados entre 1787 y 1799), folios 65 vto. y 66 r., (P008905)] [abuelos paternos].

Partida matrimonial de Francisco Gurrea y Juana Carbonell, el 18-08-1801 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 45 (de casados entre 1799 y 1815), folios 29 vto. y 30 r., (P008906)] [abuelos maternos].

Partida matrimonial de Francisco Pedro Bruno del Adalid y Loredo con Josefa de Gurrea Carbonell, el 7-12-1818 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 46 (de casados entre 1815 y 1834), folio 73 r., (P008907)] [padres de Marcial del Adalid].

Partida matrimonial de Andrés de Torres Moreno con Damasa Arias de la Barca, el 18-11-1821 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 46 (de casados entre 1815 y 1834), folio 191 r. y vto. (P008907)].

Partida matrimonial de Fernando de Torres Adalid con Amalia Taboada y Rada, el 6-12-1847 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 47 (de casados entre 1835 y 1851), folio 269 vto. y 270 r., (P008908)].

Partida de defunción de Juan Antonio Loredo, fallecido el 8-09-1796 y enterrado el 9-09-1796 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 59 (de difuntos entre 1792 y 1804), folio 67 r., (P008920)] [bisabuelo paterno de Marcial del Adalid].

Partida de defunción de José Carbonell Casas, fallecido el 21-07-1801 y enterrado el 22-07-1801 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 59 (de difuntos entre 1792 y 1804), folio 130 vto., (P008920)] [tío-abuelo materno de Marcial del Adalid].

Partida de defunción de Josef Carbonell, fallecido el 7-09-1812 y enterrado el 8-09-1812 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 60 (de difuntos entre 1804 y 1828), folio 134 vto., (P008921)] [bisabuelo materno de Marcial del Adalid].

Partida de defunción de Josefa Hermenegilda del Adalid, fallecida el 15-09-1818 y enterrada el 16-09-1818 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 60 (de difuntos entre 1804 y 1828), folio 415 vto., (P008921)] [tía de Marcial del Adalid; madre de Marcial y Fernando de Torres Adalid].

Partida de defunción de Francisca Josefa Loredo, fallecida el 22-08-1824 y enterrada el 23-08-1824 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 60 (de difuntos entre 1804 y 1828), folio 476 r. y vto., (P008921)] [abuela paterna de Marcial del Adalid].

Partida de defunción de Marcial Francisco del Adalid, fallecido el 19-01-1821 y enterrado el 20-01-1821 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 60 (de difuntos entre 1804 y 1828), folio 443 vto., (P008921)] [abuelo paterno de Marcial del Adalid].

Partida de defunción de Ramón Carbonell Casas, fallecido el 14-05-1818 y enterrado el 15-05-1818 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 60 (de difuntos entre 1804 y 1828), folio 227 r., (P008921)] [tío-abuelo materno de Marcial del Adalid].

Partida de defunción de Juan Antonio del Adalid, fallecido el 28-06-1848 y enterrado el 30-06-1848 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 61 (de difuntos entre 1828 y 1850), folio 394 r., (P008922)] [tío paterno y padrino de Marcial del Adalid].

Partida de defunción de Juan Florentino Gurrea Carbonell, fallecido el y enterrado el 26-04-1834 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 61 (de difuntos entre 1828 y 1850), folio 93 vto., (P008922)] [tío materno de Marcial del Adalid].

Partida de defunción de Josefa Eufemia Gurrea Carbonell, enterrada el 30-11-1836 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 61 (de difuntos entre 1828 y 1850), folio 147 vto., (P008922)] [madre de Marcial del Adalid].

Partida de defunción de Francisco Gurrea, fallecido y sepultado el 6-12-1847 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 61 (de difuntos entre 1828 y 1850), folio 386 r., (P008922)] [abuelo materno de Marcial del Adalid].

Partida de defunción de María Antonia Gurrea Carbonell, fallecida el 10-03-1844 y enterrada el 12-03-1844 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 61 (de difuntos entre 1828 y 1850), folio 317 vto. y 318 r., (P008922)] [tía materna de Marcial del Adalid].

Partida de defunción de Martín Torres Moreno, fallecido el 16-04-1846 y enterrado el 17-04-1846 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 61 (de difuntos entre 1828 y 1850), folio 357 r., (P008922)] [tío político de Marcial del Adalid; padre de Marcial y Fernando de Torres Adalid].

Partida de defunción de Francisco Pedro Bruno del Adalid y Loredo, fallecido el 14-08-1855 y sepultado el 15-08-1855 [AHDSC, Fondo Parroquial de San Jorge, L. S. 63, folio 299 vto., (P008924)] [padre de Marcial del Adalid].

Partida de defunción de Fernando de Torres Adalid [AHDSC. Libro sacramental de la Parroquia de Santiago (A Coruña), n.º 20, folio 263].

ARCHIVO HISTÓRICO DE EUSKADI (BILBAO), FONDO CASA HERIZ

Correspondencia dirigida a D. Pío de Elizalde por D. Francisco de Adalid, tratando de la situación de España y de asuntos económicos (1834-35) [AHE-CH, Pío de Elizalde I, (Legajo 18, n.º 857)].

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA OFICINA ESPAÑOLA DE PATENTES Y MARCAS (MADRID)

Expediente de solicitud de patente de un horno para fábrica de botellas de vidrio oscuro como las de Burdeos y de cristal blanco como el alemán o francés; privilegio de introducción, n.º 38, por 5 años de duración, solicitado por Juan Antonio del Adalid y Loredo el 25 de octubre de 1828 [AHOEPM, Expediente, descripción y planos, (C03B)].

ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DEL ILUSTRE COLEGIO NOTARIAL DE GALICIA (A CORUÑA)

CORTÉS, José Gregorio. Protocolo 6185, años 1786, Folio 39 (A Coruña, 1786/V/18): Certificado que da Joseph Gregorio Cortés, escribano del Real Consulado, acerca de la búsqueda de D. Ramón Tubán, a petición de D. Marcial Francisco del Adalid, por el pago de ciertas letras.

VAAMONDE FIGUEROA, Pedro Ignacio. Protocolo 6666, año 1797:

Folio 40 (A Coruña, 1797/VI/20): Contrata entre D. Marcial Francisco del Adalid, director general de la provisión de víveres del ejército y D. Francisco Barrié, del Comercio de A Coruña, por 1.201 fanegas de trigo que pretende comprar el primero al segundo.

Folio 43 (Ferrol, 1797/VI/03): Gratitud de la ciudad de Ferrol, a Francisco del Adalid, por el envío de una partida de trigo y autorización al regidor D. Ángel García Fernández, para hacerse cargo de la misma.

Folio 44 (A Coruña, 1797/VII/05): Obligación que hace D. Ángel García Fernández, regidor de la villa de Ferrol, por si y en nombre de dicha villa, a favor de D. Marcial Francisco del Adalid, director general de provisiones del reino, por una partida de trigo.

LODEIRO, Manuel Antonio. Protocolo 8552, año 1840:

Folio 78 (A Coruña, 1840/III/06): Protesto de letra que hace D. Francisco del Adalid, del Comercio de A Coruña, contra D. José Masa, de la misma vecindad.

Folio 81 (A Coruña, 1840/III/06): Protesto de letra que hace D. Francisco del Adalid, del Comercio de A Coruña, contra la viuda de Calleja.

Folio 180 (A Coruña, 1840/V/05): Poder que da D. Martín de Torre Moreno, a D. Marcial de Torres Adalid, ambos vecinos de A Coruña, para que en su ausencia pueda administrar sus negocios mercantiles.

Folio 191 (A Coruña, 1840/V/16): Protesto de letra que hace D. Francisco del Adalid, del Comercio de A Coruña, contra D. Feliz Martínez de la Riva, de la misma vecindad.

Folio 197 (A Coruña, 1840/V/20): Obligación de pagar 10 reales diarios, que hacen Dña. Josefa Fernández de la Barca, viuda, Dña. Rita Arias y D. Andrés de Torres Moreno, como marido de Dña. Tomasa Arias, estas hijas del difunto D. Ceferino Arias, para que D. Modesto de Torres Arias, nieto, sobrino e hijo de los sobredichos, pueda entrar en clase de alumno en la Academia de Ingenieros Militares del Ejército.

Folio 254 (A Coruña, 1840/VIII/12): Protesto de letra, que hace D. Marcial de Torres Adalid, como apoderado de su padre D. Martín de Torres Moreno, contra D. Félix Martínez de la Riva.

Folio 281 (A Coruña, 1840/X/19): Poder que da D. José Antonio Munch, vecino de A Coruña, para el pleito que litiga con D. Juan Antonio del Adalid, por el pago de reales y rendición de cuentas de los productos procedentes de la fábrica de cristales que tiene en dicha plaza.

Folio 290 (A Coruña, 1840/X/28): Foro de la casa y lugar de Casadelas, sito en Sta. María de Noicela, que hace D. Francisco del Adalid, vecino de A Coruña, a Teresa Cotelo, viuda de José Rodríguez, vecina de Noicela, a perpetuidad y renta anual de 13 ferrados y medio de trigo, más las pensiones correspondientes.

LODEIRO, Manuel Antonio.Protocolo 8566, año 1847:

Folio 21 (A Coruña, 1847/I/21): Poder que da D. Marcial de Torres Adalid, a D. José Otero, ambos de A Coruña, para que administre los bienes y rentas que le pertenecen en esta provincia.

Folio 31 (A Coruña, 1847/I/29): Venta del soto de Corujo de Abajo, sito en Sta. Eulalia de Lians, que hacen Dña. Juliana Moscoso, soltera, por si y como apoderada de su hermana Dña. Dolores Moscoso, esposa de D. Manuel Avilés, contador de marina de Puerto Rico y D. Manuel Ayude Fernández, procurador en los Juzgados de A Coruña, como apoderado de Dña. Josefa Moscoso, esposa de D. Pedro Auge, juez de primera instancia del partido de Muros, vecinos de A Coruña, a D. Marcial de Torres Adalid, de la misma vecindad, por cuantía de 700 reales.

Folio 240 (A Coruña, 1847/VIII/04): Venta de un censo de 55.000 reales, que hace D. Juan Montes, vecino de A Coruña, como apoderado de D. Bernardo Vidal, a D. Marcial de Torres Adalid, vecino de A Coruña, por cuantía de 36.666 reales.

Folio 251 (A Coruña, 1847/VIII/17): Obligación que hace D. Marcial de Torres Adalid, como representante de D. Andrés de Torres Adalid Moreno, ambos de A Coruña, a favor de José Martínez, soldado de la tercera compañía del regimiento de marina de Ferrol, para que sustituya como soldado a D. Modesto de Torres, hijo de D. Andrés.

Folio 254 (A Coruña, 1847/VIII/20): Venta de 61 ferrados de centeno y 116 reales que pagan los llevadores de los lugares de la Graña, Figueiras, Noceda y Sabaceda, sitos en la parroquia de S. Andrés de Cures, partido de Noya, del lugar de Vilariño, sito en Sta. María de Cornanda y del lugar de Braña, sito en S. Pedro de Baroña, que hace D. José Losada y Mosquera, a D. Marcial de Torres Adalid y en su nombre a D. José Rivera, todos vecinos de A Coruña, por cuantía de 9.066 reales.

Folio 266 (A Coruña, 1847/VIII/27): Venta de un foro (que comprende las propiedades relacionadas en la escritura de foro de 25 de agosto, fol. 258 anterior), que hace Dña. María García, con poder de su marido D. Sigismundo García Acebedo, administrador de rentas estancadas de la villa de Puentes de García Rodríguez, a D. Marcial de Torres Adalid, vecino de A Coruña y en su nombre a D. José Rivera, por 7.233 reales.

Folio 366 (A Coruña, 1847/XII/07): Fianza y obligación hipotecaria que da D. Francisco Ferrer y Alba, menor, del Comercio de A Coruña, como apoderado de su padre D. Francisco Ferrer y Alba y este como representante de los herederos de D. Tomás Sordo, vecino que fue de Maracaibo, para que D. Marcial de Torres Adalid, les pague los 1.136 pesos y 3 cuartillos de real, que quedó debiendo al D. Tomás.

Folio 368 (A Coruña, 1847/XII/07): Sustitución de poder que otorga D. José Otero, vecino de A Coruña, como apoderado general de D. Fernando y D. Marcial de Torres Adalid, hermanos, de la misma vecindad, en procuradores.

Folio 378 (A Coruña, 1847/XII/22): Poder que da Dña. Juana Carbonell de Gurrea, viuda de D. Francisco Gurrea, vecina de A Coruña, a su hijo político D. Francisco del Adalid, del Comercio de la misma, para pleitos.

Folio 381 (A Coruña, 1847/XII/23): Arrendamiento de la casa número 29 del Cantón de Lacy, que hace D. José Otero, de A Coruña, como apoderado de D. Marcial de Torres Adalid, residente en Madrid, a D. José Fernández de la Vega, administrador de loterías en A Coruña, por un año y renta diaria de 13 diarios.

Folio 387 (A Coruña, 1847/XII/28): Cesión, traspaso y venta de un foro de 24 ferrados de cebada anuales, que hace D. Fernando de Torres Adalid, vecino de A Coruña, a D. Felipe Zenon Auge, hijo político de Dña. Mariana Hijosa, viuda deD. Mauro Sanchiz, por cuantía de 3.120 reales y 15 reales anuales de pensión.

LODEIRO, Manuel Antonio. Protocolo 8568, año 1848, folio 75. Testamento de Juan Antonio del Adalid y Loredo.

LODEIRO, Manuel Antonio. Protocolo 8575, año 1852, folio 265. Testamento de Francisco del Adalid y Loredo.

SUÁREZ, Ruperto. Protocolo 9703, año 1859. Folio 192, n.º 82 (A Coruña, 1859/II/26): Venta de una casa y de otras propiedades sitas en Sta. Eulalia de Liáns, que hacen Dña. Isabel y Dña. María Josefa García Goel, hermanas, solteras, mayores de edad, vecinas de Lians, a D. Marcial del Adalid, como apoderado de D. José Otero, de A Coruña, por 4.500 reales.

CHAVES Y ALCALDE, Francisco. Protocolo 8802, año 1861, folio 1.145. Testamento de Marcial del Adalid y Gurrea.

LORES, Benito María. Protocolo 9193, año 1873, n.º 7 (A Coruña, 1873/V/14): Declaración de propiedad del playlebot inglés nombrado Surline, que ahora toma bandera española bajo el nombre de Pepe, que hace D. Marcial de Torres Adalid, residente en A Coruña, avecindado en Madrid.

RAMOS VÁZQUEZ, Francisco. Protocolo 9867, año 1881, folio 1.116, n.º 237. Testamento de Francisca Claudia Josefa Antonia Gonzalez-Garrido y García.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (MADRID)

Expediente de pruebas para la concesión del Título de Caballero de la Orden de Santiago de Marcial de Torres Adalid, natural de A Coruña [AHN, (OMCABALLEROS_SANTIAGO, Mod.348)].

Concesión del Título de Caballero de la Orden de Santiago de Marcial de Torres Adalid [AHN, (OMEXPEDIENTILLOS, N.9059)].

Expediente de pruebas del caballero de la orden de Carlos III, Hipólito Antonio Adalid y García Ramírez de Arellano y Martínez, natural de Nestares; caballero supernumerario [AHN, (ES.28079.AHN/1.1.47.1.2//ESTADOCARLOS_III, Exp.2202)].

Expediente académico universitario de Francisco González Garrido del Amo [AHN, (UNIVERSIDADES, 1210, Exp.156)].

Resumen de expediente académico y titulación universitaria de José Rodríguez Mourelo [AHN, (UNIVERSIDADES, 6093, Exp.7)].

ARCHIVO MUNICIPAL DE A CORUÑA (A CORUÑA)

Padrones municipales de A Coruña, año 1834, Barrio 5º [AMC, (C-1107)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1836, Barrio 3º [AMC, (C-1390)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1842, Barrio 2º [AMC, (C-1103)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1842, Barrio 3º [AMC, (C-1104)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1842, Barrio 4º [AMC, (C-1105)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1842, Barrio 5º [AMC, (C-1106)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1842, Barrio 6º [AMC, (C-1107)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1844, Barrio 2º [AMC, (C-1076)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1844, Barrio 3º [AMC, (C-1076)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1844, Barrio 4º [AMC, (C-1076)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1844, Barrio 5º [AMC, (C-1077)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1845, Barrio 2º [AMC, (C-1080)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1845, Barrio 3º [AMC, (C-1080)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1845, Barrio 4º [AMC, (C-1080)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1845, Barrio 5º [AMC, (C-1080)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1845, Barrio 6º [AMC, (C-1080)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1847, Barrio 3º [AMC, (C-1215)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1848, Barrio 1º [AMC, (C-1217)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1848, Barrio 3º [AMC, (C-1219)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1849, Barrio 1º [AMC, (C-1129)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1849, Barrio 2º [AMC, (C-1129)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1849, Barrio 3º [AMC, (C-1129)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1849, Barrio 4º [AMC, (C-1129)].

Padrones municipales de A Coruña, año 1849, Barrio 5º [AMC, (C-1130)].

Permiso de apertura del nicho de Marcial del Adalid y Gurrea para su sepultura, año 1881 [AMC, (C-762)].

Registro de comerciantes de la ciudad de A Coruña, 1830-1845 [AMC, (C-6942)].

Borradores de cuadernos de comerciantes e índices, 1830-1845 [AMC, (C-6942)].

Expediente del baile de piñata y de máscaras de 1843 [AMC, Beneficencia, Fiestas y Bailes, C-4420)].

Expediente del baile de Carnaval de 1844, Función de teatro [AMC, Beneficencia, Fiestas y Bailes, C-4420)].

Expediente del baile de Carnaval de 1845 [AMC, Beneficencia, Fiestas y Bailes, C-4420)].

Expediente del baile de Carnaval de 1849 [AMC, Beneficencia, Fiestas y Bailes, C-4420)].

Expediente del baile de Beneficencia de 1853 [AMC, Beneficencia, Fiestas y Bailes, C-4420)].

Expediente de donaciones a parroquias de A Coruña del año 1876 [AMC, Beneficencia, Funciones y colectas entre 1876 y 1894, C-4422)].

Expediente de donaciones a parroquias de A Coruña del año 1872 [AMC, Beneficencia, Funciones y colectas entre 1854 y 1881, C-4421)].

Expediente de donaciones a parroquias de A Coruña del año 1873 [AMC, Beneficencia, Funciones y colectas entre 1854 y 1881, C-4421)].

Expediente de donaciones a parroquias de A Coruña del año 1874 [AMC, Beneficencia, Funciones y colectas entre 1854 y 1881, C-4421)].

Expediente de donaciones a parroquias de A Coruña del año 1875 [AMC, Beneficencia, Funciones y colectas entre 1854 y 1881, C-4421)].

Expediente de donación de Marcial de Torres Adalid al Hospital de la Caridad de A Coruña, año 1895 [AMC, (C-4504(1))].

Expediente de hidalguía de los hermanos Torres Moreno [AMC, (C-959(2))].

Expediente de hidalguía de Marcial Francisco del Adalid [AMC, (C-944(9))].

Expedientes de organización de la Milicia Nacional de A Coruña del año 1839 [AMC, (C-4966)].

Expedientes de organización de la Milicia Nacional de A Coruña de 1838 [AMC, (C-4965)].

Planos de Barón Yáñez de las calles de A Coruña, año 1874 [AMC].

BIBLIOTECA DE CATALUNYA (BARCELONA)

Correspondencia entre Ramón de Arana y Felipe Pedrell sobre Marcial del Adalid [BC, Fondo F. Pedrell, (M.964.D)]: Carta de Ramón Arana a Felipe Pedrell, 20 de enero de 1895 (carta 5); Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, sin fecha (carta 12); Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, 20 de marzo de 1895 (carta 17); Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, 25 de abril de 1895 (carta 21); Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, 6 de mayo de 1895 (carta 23); Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, 3 de junio de 1895 (carta 27); Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, 6 de junio de 1895 (carta 28); Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, 10 de noviembre de 1895 (carta 37).

BIBLIOTECA DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE A CORUÑA (A CORUÑA), FONDO CANUTO BEREA[1081]

Catálogo de 31 de julio de 1872, obras para canto y piano [FCB-BDPC, Caja 9, Libro 27)].

Catálogo de obras para orquesta [FCB-BDPC, Caja 10, Libro 32].

Catálogo de obra para piano solo, "Estudios, Fantasías y Óperas" [FCB-BDPC, Caja 11, Libro 35)].

Catálogo de piano a cuatro manos [FCB-BDPC, Caja 15, Libro 65].

Catálogo para piano solo [FCB-BDPC, Caja 17, cuadernillo sin catalogar].

Catálogo para piano solo, "Fantasías" [FCB-BDPC, Caja 17, Libro 68)].

Catálogo de música de 2 de junio de 1870 [FCB-BDPC, Caja 17, Libro 69].

Listados de contactos de Canuto Berea [FCB-BDPC, Caja 13, Libros 53 y 54)].

Cartas de Marcial del Adalid a Canuto Berea [FCB-BDPC, Caja 30].

Cartas de Fanny Garrido a Canuto Berea [FCB-BDPC, Caja 56].

Cartas de Fanny Garrido a Canuto Berea [FCB-BDPC, Caja 53].

Cartas de María del Adalid a Canuto Berea [FCB-BDPC, Caja 53].

Cartas de Torres Arias a Canuto Berea [FCB-BDPC, Caja 34].

Cartas de Emilia Pardo Bazán y Pascual Veiga a Canuto Berea [FCB-BDPC, documentación sin catalogar].

[1081] Se completan las fuentes documentales citadas custodiadas en el "Fondo Canuto Berea" de la BDPC con 18 partituras de obras compuestas por Marcial del Adalid (algunas de ellas manuscritos originales), incluidas en el *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid* (Anexo IV.10).

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (MADRID)[1082]

Plano y vistas de A Coruña, firmado y rubricado por Valentín Mendía. París: Lithographie Th. Dupuy et Fils (1880-90) [BNE, (MV/12)].

Plano de la ciudad de A Coruña, firmado y rubricado por Francisco Panisse. Madrid: Litografía e Imprenta Roel (1900-1910) [BNE, (MV/12)].

Carta de Marcial del Adalid a Francisco A. Barbieri el 16 de abril de 1860 [BNE, Fondo Barbieri, (MSS.14.020 13)].

Carta de 5 de mayo de 1860 [BNE, Fondo Barbieri, (MSS.14.020 14)].

Carta Marcial del Adalid a Francisco A. Barbieri en octubre de 1861 [BNE, Fondo Barbieri, (MSS.14.020 15)].

Carta de Marcial del Adalid a Francisco A. Barbieri el 11 de enero de 1863 [BNE, Fondo Barbieri, (MSS.14.020 16)].

Carta Marcial del Adalid a Francisco A. Barbieri sin fecha [BNE, Fondo Barbieri, (MSS.14.020 17)].

BIBLIOTECA DEL REAL CONSULADO DE A CORUÑA (A CORUÑA)

Acta de la Junta de Gobierno celebrada el 16 de mayo de 1803, leída y celebrada el 29 de abril. Libro Tercero de Acuerdos del Real Consulado Marítimo y Terrestre de A Coruña. Marzo, 28 de 1801 a 31 de enero de 1812. Tomo 3º [BRCC (S3A;7-5;84), pp. 71 a 117].

FONDO PARROQUIAL DE LA IGLESIA DE SANTA BÁRBARA (MADRID)

Partida de defunción de Francisca Claudia Josefa Antonia González Garrido y García [Fondo Parroquial de Santa Bárbara de Madrid, L. S. 9, folio 61 vto., página 118].

FONDO PARROQUIAL DE LA IGLESIA DE SANTIAGO (A CORUÑA)

Partida de defunción de María de los Dolores Francisca María la Trinidad del Adalid González, fallecida el 17-01-1930 y enterrada el 18-01-1930 [Fondo Parroquial de Santa María del Campo (A Coruña), L. S. 30, folio l68 vto.].

FONDO TORRES ADALID, PAZO DE VILASUSO (A CORUÑA)[1083]

Última voluntad de Martín de Torres Moreno [FTA-PV, Archivador 6, siglo XIX)].

[1082] Se completan las fuentes documentales citadas custodiadas por la BNE con fuentes iconográficas –incluidas a lo largo del presente trabajo o en el apéndice iconográfico y citadas en la "relación de imágenes" que sigue a este apartado- y partituras, todas ellas citadas en el *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid* (Anexo IV.10).

[1083] Se completa el legado de la Familia Torres Adalid con: los retratos al óleo de Amalia Taboada y Rada y Fernando de Torres Adalid, ambos pertenecientes a la colección privada que el descendiente ATG dispone en el Pazo de Ancéis (A Coruña); el piano William Rolfe y dos retratos al óleo de Marcial de Torres Adalid, custodiados en la colección privada del descendiente CSGA en Madrid; dos retratos al óleo de Josefa del Adalid y Loredo y de Martín de Torres Moreno, pertenecientes a la colección privada de A Coruña de la descendiente CTG; varias fotografías y dos retratos al óleo, uno de Fernando de Torres Adalid y otro de una muchacha joven desconocida, que hemos identificado como Lola Torres, pertenecientes a la descendiente MTG y conservados en A Coruña; un álbum de fotografías conservado en Madrid en la colección privada del descendiente JSL; y fotografías sueltas pertenecientes a los descendientes ISL y SSL en el Pazo de Vilasuso (A Coruña). Todos los retratos al óleo, así como gran parte de las fotografías han sido incluidas en el "Apéndice Iconográfico" y/o en la "Relación de Imágenes" que acompañan a esta tesis doctoral; y las bibliotecas musicales que conservan los descendientes ISL

Fondo de correspondencia [FTA-PV, Archivadores 4 y 5].

Libro-copiador de cartas de Marcial de Torres Adalid [FTA-PV, Archivador 5, siglo XIX].

Cuaderno de apuntes de Marcial de Torres Adalid, 1846-1889 [FTA-PV].

Carta de nombramiento de Marcial de Torres Adalid como Vicecónsul de Hamburgo en el puerto de A Coruña, con fecha de 31/10/1839 [FTA-PV, Archivador 5].

Título de Vicecónsul de Hamburgo en el puerto de A Coruña de Marcial de Torres Adalid, con fecha de 18 de febrero de 1840 [FTA-PV, Archivador 5].

Declaración de renuncia del cargo de Vicecónsul de Hamburgo en el puerto de A Coruña de Marcial de Torres Adalid [FTA-PV, Archivador 5].

Solicitud de Caballero de la Orden de Santiago por Marcial de Torres Adalid [FTA-PV].

Concesión de la orden de caballero a Marcial de Torres Adalid [FTA-PV, Archivador 6, siglo XIX].

Expediente de nobleza de Martín de Torres Moreno [FTA-PV, documento suelto].

Inventario, partición y adjudicación de herencia de Josefa de Loredo y Lalisal en 1824 [FTA-PV, Caja "Sucesiones: Torres, Krus, Adalid, Carpeta B].

Documentación derivada de la ejecución de la partición de herencia de Josefa Loredo y Lalisal a fecha de 8 de junio de 1825 [FTA-PV, Carpeta "Escrituras y Documentaciones"].

Testamento de Josefa Krus y Pacheco. [FTA-PV].

Factura de la Agencia Funeraria de José Corregosa (Madrid, 13/11/1889) [FTA-PV, Archivador 5];

Recibos y facturas [FTA-PV, Archivador 5, siglo XIX].

Documento sobre la nobleza y el blasón del Marqués de Guad-el-Jelú [FTA-PV, Archivador 6, siglo XIX].

Testamentos y propiedades de varios miembros de la Familia Torres Adalid [FTA-PV, Archivador 6 y Archivador 8, siglo XIX].

Certificación en extracto de defunciones de varios miembros de la Familia Torres Adalid [FTA-PV, Archivador 8, siglo XIX].

Facturas de viajes, compras y clases de canto, pasaportes, pagarés y libro de cuentas de Marcial de Torres Adalid [FTA-PV, Archivador 8, siglo XIX].

Facturas de Marcial de Torres Adalid durante su estancia en Londres en 1878 [FTA-PV, Archivador siglo XIX (b)].

Recortes de prensa, y textos varios relacionados con Pedro Sangro y Ros de Olano [FTA-PV, Archivador siglo XIX (a) y Archivador siglo XIX (b)].

Certificaciones civiles matrimoniales, de nacimientos y de defunciones [FTA-PV, Carpeta "Estado Civil"].

Escritura de la herencia del señor don José de Torres Krus, otorgada por cupo adjudicado a favor de Don Fernando de Torres Calderón [FTA-PV, documento suelto].

y SSL en el Pazo de Vilasuso (A Coruña) y JSL en su colección privada en Madrid, ambas constituidas por obras de otros autores y manuscritos de obras compuestas por Fernando y/o Marcial de Torres Adalid. En este caso, por no hallarse en ninguna de estas dos colecciones privadas obras compuestas por Marcial del Adalid y Gurrea, las partituras que las integran no atañen al estudio que compete a esta tesis doctoral y, por tanto, no han sido integradas en ninguno de los dos catálogos que la acompañan.

Cuaderno de Marcial de Torres Adalid de entre 1846 y 1889; documentos oficiales y sucesiones; y testmento de Marcial de Torres Adalid, fechado en Londres en 1891 [FTA-PV, documento suelto].

Títulos de Pedro Sangro y Ros de Olano y certificaciones oficiales relacionadas [FTA-PV, documento suelto].

Documento de venta de tres Despachos Reales, propiedad de María del Adalid por herencia paterna, por su tutora legal, Fanny Garrido, a favor de Marcial de Torres Adalid [FTA-PV, Caja "Sucesiones: Torres, Krus, Adalid, Carpeta B].

Testamento abierto de Doña Josefa Krus y Pacheco, otorgado el 25 de junio de 1883 [FTA-PV, Caja "Sucesiones: Torres, Krus, Adalid, Carpeta B].

Poder notarial de José y María de Torres Krus a favor de sus primos Álvaro y Eduardo Torres Taboada en calidad de abogados para hacer inventario y partición de la herencia de su madre Josefa Krus Pacheco [FTA-PV, Carpeta "Escrituras y Documentaciones"].

Cupo de bienes adjudicados a José y María Torres Krus por herencia paterna de Marcial de Torres Adalid, a 6 de octubre de 1893 [FTA-PV, Caja "Sucesiones: Torres, Krus, Adalid, Carpeta A].

JUZGADO DE PAZ DE OLEIROS (A CORUÑA)

Certificado de defunción de Marcial del Adalid y Gurrea el 16-10-1881 en Santa Eulalia de Liáns, Oleiros [JPO, Tomo 8, Sección 3ª, n.º. 79, folio 62 vto.].

MUSEO DE BELAS ARTES DA CORUÑA (A CORUÑA)[1084]

Planchas de impresión de obras musicales compuestas por de Marcial del Adalid; entre ellas, las tres primeras series de Cantares viejos y nuevos de Galicia [A Coruña, MBAC, números de inventario: 1973, 1974, 1975, 5160, 5161, 5162, 5163, 5164, 5165, 5166, 5167, 5168 y 2785].

REAL ACADEMIA GALEGA (A CORUÑA)[1085]

5º Libro de Registro de Obras [RAG, sin signatura].

Acta de la Junta Ordinaria de 12 de diciembre de 1928 [RAG, sin signatura].

Acta de la Junta Ordinaria de 12 de mayo de 1929 [RAG, sin signatura].

Acta de la Junta Ordinaria de 23 de febero de 1929 [RAG, sin signatura].

Artículo "Fanny Garrido, en el recuerdo", por Juan Naya Pérez, *Antena Dominical de La Voz de Galicia,* Año II, n.º 60, 14/02/1982 [RAG, Fondo Familia Martínez Morás, (C-286/4)].

Carta de Adolfo Anta Seoane dirigida al Presidente de la RAG a fecha de 31/05/1956, que acompaña la donación del manuscrito Batallas de Fanny Garrido [RAG, (DH-27)].

Carta de Fanny Garrido dirigida a José Garrido García, llamado "Pepito", con fecha de 25 de noviembre de 1912 [RAG, (MO.C77-8-1)].

[1084] Se completan las fuentes documentales citadas custodiadas por la MBAC con retratos fotográficos de Marcial del Adalid y un retrato fotográfico de Fanny Garrido y Marcial del Adalid y un cuadro de Francisco Lloréns, que lleva por título *Jardín del pazo de Marcial del Adalid,* incluídas a lo largo del presente trabajo o en el "apéndice iconográfico" y en la "relación de imágenes" que acompañan a este trabajo.

[1085] Se completan las fuentes documentales citadas custodiadas por la RAG con fuentes iconográficas –incluidas a lo largo del presente trabajo o en el apéndice iconográfico y citadas en la "relación de imágenes" que sigue a este apartado- y fuentes musicales, es decir, partituras, todas ellas citadas en el *Catálogo de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid* (Anexo V.4) y/o en el *Catálogo de la obra musical de Marcial del Adalid* (Anexo IV.10).

Cartas de Fanny Garrido dirigidas a su editor, Andrés Martínez Salazar [RAG, (C-294/12)].

Inventario de la Biblioteca de Música del Fondo Adalid: "Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro. Libro 3º. Biblioteca" [RAG, (C-24, 24/6)].

Lista General de Socios Fundadores de la "Academia Gallega" [RAG, sin signatura].

Nota manuscrita de Ricardo Puente de Castilla sobre la obra *Plegaria a la Virgen* de Marcial del Adalid, con versos de José Puente y Braña y versos de éste [RAG, Fondo Irmáns Puente y Braña, (C-154/6-16)].

Partija testamentaria de Juan Antonio del Adalid y Loredo: "Libro de inventarios y partición de herencia, por fallecimiento de mis padres, D. Marcial Franco. del Adalid y Dª Franca. Josefa de Loredo. Pertenece a Juan Antonio del Adalid" [RAG, (DH-27)].

REAL ACADEMIA GALLEGA DE BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO (A CORUÑA), FONDO MAESTRO ANTA

Notas biográficas sobre Marcial del Adalid escritas por Adolfo Anta Seoane para su emisión en un programa de la BBC en 1952 [RAGBANSR, Archivo Maestro Anta].

Anotaciones manuscritas realizadas por Adolfo Anta Seoane sobre Historia de la Música Occidental, Historia de la Música Gallega y sobre Marcial del Adalid [RAGBANSR, Archivo Maestro Anta].

REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID (MADRID)

Libro n.º 163 de la Biblioteca Musical de la Infanta Doña Isabel de Borbón, que contiene obras del compositor Marcial del Adalid [RCSMM].

Programa del concierto del 16 de febrero de 1868, en el que se interpretó la *Sonatina en sol para piano a cuatro manos* de Marcial del Adalid [RCSMM, Fondo de la Sociedad de Cuartetos, Caja 5-6].

Programa del concierto del 13 de febrero de 1870, en el que se interpretó la *Sonatina en sol para piano a cuatro manos* de Marcial del Adalid [RCSMM, Fondo de la Sociedad de Cuartetos, Caja 5-8].

Programa del concierto del 16 de abril de 1866, en el que se interpretó la *Gran obertura para orquesta*, compuesta para la Exposición Universal de Londres de 1862 [RCSMM, Fondo de la Sociedad de Conciertos].

Programa del concierto del 22 de abril de 1866, en el que se interpretó la *Gran obertura para orquesta*, compuesta para la Exposición Universal de Londres de 1862 [RCSMM, Fondo de la Sociedad de Conciertos].

REGISTRO CIVIL DE A CORUÑA (A CORUÑA)

Certificado de defunción de María de los Dolores del Adalid, fallecida el 18-01-1930 en A Coruña [RCC, Distrito de la Audiencia, Tomo 11, Sección 3ª, folio 310, n.º 614].

REGISTRO CIVIL DE MADRID (MADRID)

Certificado de nacimiento de María de los Dolores del Adalid, nacida el 31-05-1874 en Madrid [RCM, Libro 13-1, Sección 1ª, folio 254 vto., n.º 515].

Certificado de defunción de Francisca González Garrido y García, el 11-11-1917 en Madrid [RCM, Tomo 146-3, Sección 3ª, n.º 995, folio 88].

REGISTRO DE LA PROPIEDAD DE A CORUÑA, N.º 1 (A CORUÑA)

Certificación literal del historial registral de la finca denominada "Fábrica de Cristales", n.º 518, inscripciones n.º 17 a n.º 29.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID (MADRID), CARTOTECA RAFAEL MAS

Plano de la ciudad de A Coruña, por Francisco Coello (1865) [Cartoteca Rafael Mas, Universidad Autónoma de Madrid, Atlas de España y sus posesiones de ultramar de Francisco Coello].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RELACIÓN DE IMÁGENES

FIG. 1. NÚMERO DE JUEGO PRESENTE EN EL LOMO DE LA PARTIDA DE LIBROS DE LA BMFA ENCUADERNADOS ENTRE 1826 Y 1827. EN ESTE CASO, JUEGO N.º 8. 40
FIG. 2. ESTRUCTURA EN TRES SECCIONES DE LA BIBLIOTECA DEL PAZO DE LÓNGORA: MÚSICA (ESTANTE 1º), HUMANIDADES (ESTANTE 2º) Y MEDICINA (ESTANTE 3º), SEGÚN EL "ÍNDICE DE LOS DOCUMENTOS Y EFECTOS DE DÑA. MARÍA DE LOS DOLORES DEL ADALID DE RUIZ DE HUIDOBRO, LIBRO 3º, BIBLIOTECA" [RAG, (C-24, 24/6)]. 41
FIG. 3. FORMULACIÓN DE LA "SIGNATURA ORIGINAL" A PARTIR DEL "ÍNDICE DE LOS DOCUMENTOS Y EFECTOS DE DÑA. MARÍA DE LOS DOLORES DEL ADALID DE RUIZ DE HUIDOBRO, LIBRO 3º, BIBLIOTECA" [RAG, (C-24, 24/6)]. 42
FIG. 4. TEJUELO DE UN VOLUMEN DE LA BMFA CON LA "SIGNATURA ORIGINAL". EN ESTE CASO, E.I.T.IV. – N.231 (ESTANTE 1º, TABLA 4ª, VOLUMEN N.º 231). 42
FIG. 5. TEJUELO DE UN VOLUMEN DE LA BMFA CON LA "SIGNATURA RAG-N.º". EN ESTE CASO, RAG-31. 43
FIG. 6. LOMO DE UNO DE LOS VOLÚMENES ENCUADERNADOS DE LA BMFA EN EL QUE SE OBSERVAN DOS TEJUELOS CON LAS SIGNATURAS ORIGINAL Y RAG RESPECTIVAMENTE. 44
FIG. 7. FICHA DEL ÍNDICE TOPOGRÁFICO DE LA RAG, CON SIGNATURA TOPOGRÁFICA EN LA MARGEN SUPERIOR IZQUIERDA. EN ESTE CASO, MUS-617. 44
FIG. 8. 5º LIBRO DE REGISTRO DE OBRAS DE LA RAG. INGRESO DE LA BIBLIOTECA DE MÚSICA DE LA FAMILIA ADALID, EL 27 DE DICIEMBRE DE 1929, DONACIÓN EFECTUADA POR MARÍA DEL ADALID. 88
FIG. 9. RETRATO DE ¾ DE MARCIAL DEL ADALID [TOMADO DE LA VOZ "MARCIAL DEL ADALID" DEL *DICCIONARIO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA* (TOMO I, P.61); A SU VEZ REPRODUCCIÓN DE UN EJEMPLAR DE 1895 DE *LA ILUSTRACIÓN MUSICAL HISPANO-AMERICANA]*. 126
FIG. 10. RESIDENCIA DE FRANCISCO DEL ADALID, JOSEFA GURREA Y DOS DE SUS HIJOS, EN EL CANTÓN DE LACY, N.º 19, EN 1834 [AMC, PADRÓN MUNICIPAL DE A CORUÑA, 1834, BARRIO 5º, (C.1107)]. 129
FIG. 11. RESIDENCIA DE FRANCISCO DEL ADALID Y LOREDO Y MARCIAL DEL ADALID Y GURREA EN EL CANTÓN DE LACY, N.º 19, EN 1842 [AMC, PADRÓN MUNICIPAL DE A CORUÑA, BARRIO 5º (C.1106)]. 131
FIG. 12. RESIDENCIA DE FRANCISCO DEL ADALID Y LOREDO Y MARCIAL DEL ADALID Y GURREA -AMBOS COMERCIANTES- EN EL CANTÓN DE LACY, N.º 19, EN 1845 [AMC, PADRÓN MUNICIPAL DE A CORUÑA, BARRIO 5º (C.1080)]. 134
FIG. 13. PORTADA DE LOS *ESTUDIOS CARACTERÍSTICOS OP. 95* DE MOSCHELES, CON LA FIRMA DE ÉSTE Y DE MARCIAL DEL ADALID, EN LONDRES, EN ENERO DE 1844 [RAG, (RAG-186)] [MONTAJE DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 136
FIG. 14. PORTADA DE LOS *ESTUDIOS PARA PIANO OP. 70* DE MOSCHELES, CON LA FIRMA DE ÉSTE Y DE MARCIAL DEL ADALID, EN LONDRES, EN ENERO DE 1844 [RAG, (RAG-186)] [MONTAJE DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 136
FIG. 15. DIGITACIONES A TINTA Y A LÁPIZ ANOTADAS EN INGLÉS EN LA PARTITURA DE LOS *ESTUDIOS PARA PIANO OP. 70* DE MOSCHELES [RAG, (RAG-186)] [MONTAJE DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 137
FIG. 16. PEDALIZACIONES E INDICACIONES INTERPRETATIVAS Y DE CARÁCTER EN INGLÉS Y A TINTA EN LA PARTITURA DE LOS *ESTUDIOS PARA PIANO OP. 70* DE MOSCHELES [RAG, (RAG-186)] [MONTAJE DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 137
FIG. 17. *PLEGARIA A LA VIRGEN*, POR JOSÉ PUENTE Y BRAÑA Y MARCIAL DEL ADALID. SOCIEDAD ARTÍSTICA Y LITERARIA DE A CORUÑA, 1847. 150
FIG. 18. PORTADA DEL PRIMER TOMO DE LA *HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA DESDE LA LLEGADA DE LOS FENICIOS HASTA EL AÑO 1850* DE MARIANO SORIANO FUERTES Y DEDICADA EXPRESAMENTE POR EL AUTOR A MARCIAL DEL ADALID [RAG, SIGNATURAS RAG-404 A RAG-407] [MONTAJE DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 155
FIG. 19. PORTADA DEL COLECCIONABLE "PASATIEMPO MUSICAL" DE CASIMIRO MARTÍN, AÑO II, 2º SEMESTRE. 168
FIG. 20. PRESENTACIÓN DE LA PUBLICACIÓN *PASATIEMPO MUSICAL* FIRMADA POR CASIMIRO MARTÍN ("PROSPECTO" DE LA CONTRAPORTADA); AÑO II, 2º SEMESTRE DE LA PUBLICACIÓN. 169
FIG. 21. ÍNDICE DE LAS OBRAS PUBLICADAS EN *PASATIEMPO MUSICAL*, AÑO II, 2º SEMESTRE (1850-51). 170
FIG. 22. ÍNDICE DE OBRAS DE MARCIAL DEL ADALID EN EL LIBRO N.º 163 DE LA BIBLIOTECA MUSICAL DE LA INFANTA DOÑA ISABEL DE BORBÓN [RCSMM]. 173
FIG. 23. FRAGMENTO MANUSCRITO DE PARTITURA FIRMADA POR MARCIAL DEL ADALID EN OCTUBRE DE 1859 EN LÓNGORA. POSIBLE FINAL DE LA MELODÍA *LA PRIÈRE DE FEMME*. 177
FIG. 24. RETRATO FOTOGRÁFICO DE FANNY GARRIDO. EJEMPLAR DONADO POR ISABEL MARTÍNEZ BARBEITO A LA RAG. TOMADA DEL ARTÍCULO "PEQUEÑA HISTORIA DE UN PAZO CORUÑÉS", POR CARLOS MARTÍNEZ-BARBEITO, EN LA REVISTA PARAÍSO DEL TURISMO (1978). 183
FIG. 25. RETRATO FOTOGRÁFICO DE FANNY GARRIDO. EJEMPLAR DONADO POR ISABEL MARTÍNEZ BARBEITO Y OTRO POR JOSÉ GARRIDO GARCÍA EL 4/10/1962; *CARTE-DE-VISITE* [RAG, (FS-6-116 Y FS-6-123)]. 183
FIG. 26. RETRATO DE MARCIAL DEL ADALID Y FANNY GARRIDO [MBAC, N.º INVENTARIO 1978]. 186

FIG. 27. COMPRADORES DE PIANOS PLEYEL ENTRE 1838 Y 1843: GUELBENZU, EL DUQUE DE OSUNA, CHOPIN, ROSSINI, SCHUMANN, ETC. [MONTAJE DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 189
FIG. 28. COMPRADORES DE PIANOS PLEYEL ENTRE 1843 Y 1850 EN ESPAÑA: GUELBENZU, B. CARRAFA, MARTÍN Y SALAZAR, IRADIER, ETC. [MONTAJE DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 189
FIG. 29. PORTADA DE *GALICIA. MARCHA TRIUNFA*L, COMPUESTA POR MARCIAL DEL ADALID Y DEDICADA A LOS COMBATIENTES EN LA GUERRA DE ÁFRICA (1859-60). 195
FIG. 30. PORTADA DE *SOIREES D'AUTOMNE A LA FERME. 6 ROMANCES (SANS PAROLES) POUR PIANO, OP. 51*. MANUSCRITO DE MARCIAL DEL ADALID, CON RÚBRICA DE F. A. BARBIERI. 198
FIG. 31. VERSIONES DE 1861 Y 1863 DE LA ROMANZA *N.º 1 ANDANTE CANTABILE* DE *SOIRÉES D'AUTOMNE À LA FERME, OP. 51* DE MARCIAL DEL ADALID [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 200
FIG. 32. PROGRAMA DEL PRIMER CONCIERTO DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID, EL 16 DE ABRIL DE 1866, EN EL QUE SE INTERPRETÓ LA *GRAN OBERTURA PARA ORQUESTA* DE ADALID COMPUESTA PARA LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE LONDRES DE 1862 [MADRID, RCSMM]. 204
FIG. 33. PROGRAMA DEL SEGUNDO CONCIERTO DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID, EL 22 DE ABRIL DE 1866, EN EL QUE SE INTERPRETÓ LA *GRAN OBERTURA PARA ORQUESTA* DE ADALID COMPUESTA PARA LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE LONDRES DE 1862 [MADRID, RCSMM]. 204
FIG. 34. PROGRAMAS EN PRENSA DE LOS DOS PRIMEROS CONCIERTOS DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS EN EL CIRCO DEL PRÍNCIPE ALFONSO EN ABRIL DE 1866. 206
FIG. 35. PROGRAMA DEL CONCIERTO DEL DOMINGO 16 DE FEBRERO DE 1868 DE LA SOCIEDAD DE CUARTETOS DE MADRID, EN EL QUE SE ESTRENA LA *SONATINA EN SOL PARA PIANO A CUATRO MANOS* DE MARCIAL DEL ADALID POR JUAN M.ª GUELBENZU Y MARIANO VÁZQUEZ [MADRID, RCSMM]. 211
FIG. 36. PROGRAMA DEL CONCIERTO DEL 13 DE FEBRERO DE 1870 DE LA SOCIEDAD DE CUARTETOS DE MADRID, EN EL QUE SE ESTRENA LA *SONATINA EN SOL PARA PIANO A CUATRO MANOS* DE MARCIAL DEL ADALID POR MENDIZÁBAL Y ZABALZA. 214
FIG. 37. GACETA DE MADRID DE 12 DE SEPTIEMBRE DE 1870. CONVOCATORIA DE UN CERTAMEN MUSICAL NACIONAL PARA LA COMPOSICIÓN DE UNA MARCHA NACIONAL SUSTITUTA DE LA ANTERIOR MARCHA REAL BORBÓNICA. 227
FIG. 38. GACETA DE MADRID DE 22 DE NOVIEMBRE DE 1870. CESIÓN DE HILARIÓN ESLAVA COMO JURADO Y NOMBRAMIENTO DE BALTASAR SALDONI. 229
FIG. 39. MARCHA CON EL LEMA "PATRIA! PATRIA MÍA! TEMPO DE MARCHA" REMITIDA POR MARCIAL DEL ADALID AL CERTAMEN NACIONAL DE 1870 [SEGOVIA, AGMS, SECCIÓN 2ª, DIVISIÓN 8ª, LEGAJOS 218]. 234
FIG. 40. FOTOGRAFÍA DE FANNY GARRIDO Y MARÍA DEL ADALID, DONADA POR JOSÉ GARRIDO GARCÍA EL 4/10/1962. POR DETRÁS SE INDICA: "FANNY GARRIDO Y SU HIJA MARÍA DEL ADALID" (EN HORIZONTAL); "10 AÑOS TENÍA MARÍA CUANDO [¿?]" (EN VERTICAL) [RAG, (FXL-4-2)]. 237
FIG. 41. FOTOGRAFÍA DE FRANCISCO LLORÉNS EN EL PAZO DE VILASUSO (1915) [FTA-JSL, MADRID] [MONTAJE DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 238
FIG. 42. FOTOGRAFÍA DE FRANCISCO LLORÉNS EN EL PAZO DE LAS TORRES DE STA. CRUZ (1915) [FTA-JSL, MADRID] [MONTAJE DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 239
FIG. 43. ÓLEO SOBRE LIENZO DE FRANCISCO LLORÉNS (1874-1948), EL JARDÍN DEL PAZO DE LÓNGORA (1924) [FPBM, SEDE DE A CORUÑA, EXPOSICIÓN PERMANENTE]. 239
FIG. 44. ÓLEO SOBRE LIENZO DE FRANCISCO LLORÉNS (1874-1948), *JARDÍN DEL PAZO DE MARCIAL DEL ADALID* (1918) [MBAC, N.º INVENTARIO 4927]. 240
FIG. 45. ÍNDICE DEL CUADERNO *36 MELODÍAS PARA CANTO CON ACOMPAÑAMIENTO PIANÍSTICO. PRIMER LIBRO DE CANCIONES DE MARCIAL DEL ADALID* [RAG, (CM-1, 1/48)]. 246
FIG. 46. PORTADA DE *PEDRO MADRUGA. ZARZUELA EN TRES ACTOS*, POR MARCIAL DEL ADALID Y FERNANDO FULGOSIO [RAG, (CM-4, 4/19)]. 251
FIG. 47. VISTA FRONTAL DEL CASTILLO DE SOUTOMAIOR (PONTEVEDRA). 255
FIG. 48. VISTA TRASERA DEL CASTILLO DE SOUTOMAIOR (PONTEVEDRA). 255
FIG. 49. FRAGMENTO DE LA PARTITURA DE *YNES È BIANCA*. ESCENA 1ª, ACTO IV [RAG, (CM-3, 3/8)]. 259
FIG. 50. SALLE VENTADOUR. 264
FIG. 51. LITOGRAFÍA DEL INTERIOR DEL THÉÂTRE ITALIEN (SALLE VENTADOUR) DE PARÍS. 264
FIG. 52. EJEMPLAR DE LA NOVELA *ESCARAMUZAS* DE FANNY GARRIDO DEDICADA A EMILIA PARDO BAZÁN [RAG]. 287
FIG. 53. RETRATO DE JOSÉ RODRÍGUEZ MOURELO [IMAGEN DE ACCESO LIBRE, CONSELLO DA CULTURA GALEGA]. 289
FIG. 54. PRIMERA LISTA GENERAL DE SOCIOS FUNDADORES DE LA "ACADEMIA GALLEGA" (1905) [RAG, ACTA DE LA JUNTA DE GOBIERNO DEL 15 DE SEPTIEMBRE DE 1905]. 291
FIG. 55. COMUNIÓN DE JOSÉ LUIS BUGALLAL MARCHESI (MONTROVE, 2/08/1911) [FFB (IMAGEN 1); IMAGEN CEDIDA POR ISABEL BUGALLAL]. 292

FIG. 56. COMUNIÓN DE JOSÉ LUIS BUGALLAL MARCHESI (MONTROVE, 2/08/1911) [FFB (IMAGEN 2); IMAGEN CEDIDA POR ISABEL BUGALLAL]..... 293
FIG. 57. RETRATO AL ÓLEO DE FANNY GARRIDO [POR MARÍA DEL ADALID, 1908] [FLAGM, MADRID; IMAGEN CEDIDA POR M.ª DE LOS DOLORES LÓPEZ Y ARRANZ]. 295
FIG. 58. COMPARATIVA DE ROSTROS: MUJER RETRATADA AL ÓLEO POR MARÍA DEL ADALID EN 1908 Y FOTOGRAFÍA DE FANNY GARRIDO DE 1911 [FFB, RETRATO GRUPAL DE LA COMUNIÓN DE JOSÉ LUIS BUGALLAL MARCHESI, 2/08/1911 EN MONTROVE (OLEIROS)] [MONTAJE DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 296
FIG. 59. DETALLES DEL RETRATO AL ÓLEO DE FANNY GARRIDO POR MARÍA DEL ADALID. A LA IZQUIERDA, PARTE TRASERA DEL MARCO CON LA INSCRIPCIÓN "SRTA. ADALID"; A LA DERECHA, MARGEN INFERIOR IZQUIERDA DE LA PINTURA CON LA FIRMA Y FECHA DE LA OBRA, "M. DEL ADALID. 1908" [MONTAJE DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]..... 296
FIG. 60. RETRATO AL ÓLEO DE UNA NIÑA (PERSONAJE DESCONOCIDO) [POR MARÍA DEL ADALID, ¿17-12-1900?] [FFGA, A CORUÑA, IMAGEN CEDIDA POR LA FAMILIA CUBEIRO GARRIDO] [MONTAJE POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 298
FIG. 61. RETRATO AL ÓLEO DE UNA MUJER (PERSONAJE DESCONOCIDO) [POR MARÍA DEL ADALID, ¿8-V-1901 O 1907?] [FFGA, A CORUÑA, IMAGEN CEDIDA POR LA FAMILIA CUBEIRO GARRIDO] [MONTAJE POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 298
FIG. 62. PORTADA DE *3 SONATES POUR PIANO SEUL*, CON DOBLE DATACIÓN POR EL AUTOR: COMPUESTAS EN PARÍS, EN 1879, Y "REVISADAS Y CORREGIDAS" EN LÓNGORA, EN SEPTIEMBRE DE 1880. 312
FIG. 63. PORTADA DE *UN MOMENTO D'INSPIRATION. INTRODUCTION & VALSE À GRAND ORCHESTRE, OP. 4* [POSIBLEMENTE, ADICIÓN DEL NÚMERO DE OPUS POSTERIOR AL MOMENTO DE COMPOSICIÓN]..... 313
FIG. 64. PORTADA DE *SOIREES D'AUTOMNE A LA FERME. 6 ROMANCES (SANS PAROLES) POUR PIANO, OP. 51* [POSIBLEMENTE EL NÚMERO DE OPUS ESCRITO EN EL MOMENTO DE COMPOSICIÓN]..... 314
FIG. 65. PORTADA DE *4 SCHERZOS PARA PIANO, OP. 24* [NÚMERO DE OPUS IMPRESO EN PORTADA]..... 314
FIG. 66. PORTADA DE *SONATE POUR LE PIANO À QUATRE MAINS, OP. 1* [ADICIÓN POSTERIOR MANUSCRITA DEL NÚMERO DE OPUS]. 315
FIG. 67. CUATRO CUADERNOS DE *6 ROMANCES SANS PAROLES POUR PIANO* CON DOBLE NUMERACIÓN DE OPUS EN EL "ÍNDICE DE LOS DOCUMENTOS…" DE MARÍA DEL ADALID [RAG, SIGNATURA C-24, 24/6, PP. 2 Y 3]..... 316
FIG. 68. PORTADAS DE LOS CUATRO CUADERNOS DE *6 ROMANCES SANS PAROLES POUR PIANO* (VOLUMEN RAG-388), CON ASIGNACIÓN DE OP. 5 A 8 EN LAS PORTADAS..... 316
FIG. 69. ASIGNACIÓN DEL OP. 9 A LA OBRA *PETITS RIENS* EN PORTADAS (EJEMPLARES RAG-387 Y RAG-388) Y DE LOS OP. 5 Y 9 EN EL *ÍNDICE DE LOS DOCUMENTOS Y EFECTOS PERSONALES…* DE MARÍA DEL ADALID; SOLAPAMIENTO DE N.º DE OPUS CON LAS OBRAS *LOS TOQUES DE LA ORACIÓN, OP. 5* Y *EL LAMENTO. BALADA ARA PIANO, OP. 9*..... 317
FIG. 70. PORTADAS DE LAS DOS PRIMERAS SERIES DE *CANTARES VIEJOS Y NUEVOS DE GALICIA* DE MARCIAL DEL ADALID EDITADAS POR PABLO MARTÍN EN MADRID..... 322
FIG. 71. PORTADAS DE LAS CUATRO SERIES DE *CANTARES VIEJOS Y NUEVOS DE GALICIA* DE MARCIAL DEL ADALID EDITADAS POR "CANUTO BEREA Y C.ª" ENTRE 1891 Y 1906 EN A CORUÑA..... 322
FIG. 72. PLANCHA DE IMPRESIÓN DE *AFRIXIDA* Y *A RUADA* DE LA 4ª SERIE DE *CANTARES VIEJOS Y NUEVOS DE GALICIA* DE MARCIAL DEL ADALID [MBAC, N.º DE INVENTARIO 1882-1883]. 323
FIG. 73. LISTADO DE OBRAS GALLEGAS PUBLICADO CONJUNTAMENTE CON LA MELODÍA *MONDARIZ* EN 1902..... 324
FIG. 74. PORTADA DE LA *SONATINA PARA PIANO A CUATRO MANOS* DE MARCIAL DEL ADALID, EDITADA EN ESPAÑA EN EXCLUSIVA POR ANTONIO ROMERO..... 331
FIG. 75. PORTADAS DEL MANUSCRITO ORIGINAL Y DE LA EDICIÓN DE FLAXLAND DE LA *SONATE POUR LE PIANO À QUATRE MAINS* DE MARCIAL DEL ADALID..... 331
FIG. 76. OBRAS DE MARCIAL DEL ADALID EN EL CATÁLOGO DEL 2 DE JUNIO DE 1870 DEL ESTABLECIMIENTO COMERCIAL DE MÚSICA DE CANUTO BEREA. 334
FIG. 77. OBRAS DE MARCIAL DEL ADALID EN EL LIBRO-INVENTARIO "PIANO. MAZURCAS Y BAILES. CUATRO MANOS" DEL ESTABLECIMIENTO COMERCIAL DE MÚSICA DE CANUTO BEREA..... 334
FIG. 78. EDICIONES DE LA OBRA *ANDANTINO, MINUETTO Y TRIO POUR PIANO À QUATRE MAINS* POR LAS CASAS FLAXLAND (IZQUIERDA) Y RICHAULT (DERECHA)..... 335
FIG. 79. *GALICIA. MARCHA TRIUNFAL*, PARA PIANO DE MARCIAL DEL ADALID. PRIMER TEMA POPULAR (PRESENTE EN LA SECCIÓN A DE LA OBRA) [RAG, (RAG-389)] [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]..... 374
FIG. 80. *GALICIA. MARCHA TRIUNFAL*, PARA PIANO DE MARCIAL DEL ADALID. SEGUNDO TEMA POPULAR (PRESENTE EN LA SECCIÓN B, TRÍO, DE LA OBRA) [RAG, (RAG-389)] [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 375
FIG. 81. *DANSE GALICIENNE* DE MARCIAL DEL ADALID [RAG, (CM-2, 2/14)]. 375
FIG. 82. *GALICIA. MARCHA TRIUNFAL PARA GRANDE ORQUESTA* (REDUCCIÓN PARA PIANO) DE MARCIAL DEL ADALID [RAG, (CM-2, 2/5)]. TEMA POPULAR EMPLEADO EN LA MARCHA HOMÓNIMA PARA PIANO [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 376

FIG. 83. *GALICIA. MARCHA TRIUNFAL PARA GRANDE ORQUESTA* (REDUCCIÓN PARA PIANO) DE MARCIAL DEL ADALID [RAG, (CM-2, 2/5)]. SEGUNDO TEMA, ALALÁ POPULAR PRESENTE EN *CANTARES VIEJOS Y NUEVOS DE GALICIA* [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]....377
FIG. 84. ALBORADA ORQUESTADA PARA LA ZARZUELA *PEDRO MADRUGA*, EN VERSIÓN DE REDUCCIÓN PARA PIANO [RAG, (CM-4, 4/19)]....395
FIG. 85.EJEMPLO DE NÚMEROS DE *PEDRO MADRUGA* DE MARCIAL DEL ADALID CON COROS DE CARACTERIZACIÓN COSTUMBRISTA: CORO DE ALDEANOS Y BALLESTEROS Y CORO DE FANTASMA [RAG, (CM-4, 4/21 Y 4/22)]....396
FIG. 86. MURALLA EXTERIOR DEL PAZO DE LÓNGORA [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]....404
FIG. 87. VISTA ACTUAL DE LA FACHADA PRINCIPAL DEL PAZO DE LÓNGORA CON CRUCERO Y ESCALINATA [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]....406
FIG. 88. VISTA ACTUAL FRONTAL DEL PAZO DE LÓNGORA, CON CRUCERO, ESCALINATA Y ESCUDO [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]....406
FIG. 89. ESCALERA DE LA FACHADA FRONTAL DE PAZO DE LÓNGORA [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 407
FIG. 90. CRUCERO DEL PATIO PRINCIPAL DEL PAZO DE LÓNGORA [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 407
FIG. 91. ANTIGUOS HORNOS DE LA COCINA DEL PAZO DE LÓNGORA, ACTUALMENTE RESTAURADOS [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]....408
FIG. 92. VISTA ACTUAL DE LA PARTE POSTERIOR DEL PAZO DE LÓNGORA: CASA DEL GUARDÉS, GALPÓN Y HÓRREO [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]....408
FIG. 93. VISTA ACTUAL POSTERIOR DE LA CASA DEL GUARDÉS Y DEL GALPÓN DEL PAZO DE LÓNGORA [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]....409
FIG. 94. VISTA ACTUAL DEL JARDÍN Y DEL LAVADERO DEL PAZO DE LÓNGORA [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]....409
FIG. 95. VISTA ACTUAL DEL LAVADERO DEL PAZO DE LÓNGORA [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 410
FIG. 96. DETALLE DEL FRENTE DEL LAVADERO, PAZO DE LÓNGORA [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 410
FIG. 97. VISTA ACTUAL DE LA PISCINA DEL PAZO DE LÓNGORA, CON FUENTE Y ESCULTURAS REPRESENTATIVAS DE LAS CUATRO ESTACIONES [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]....411
FIG. 98. FUENTE CON FORMA DE ÁNFORA DE LA PISCINA DE PIEDRA DEL PAZO DE LÓNGORA [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]....411
FIG. 99. ESTATUA REPRESENTATIVA DE LA ESTACIÓN DE PRIMAVERA, PISCINA DE PIEDRA DEL PAZO DE LÓNGORA [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]....412
FIG. 100. ESTATUA REPRESENTATIVA DE LA ESTACIÓN DE VERANO, PISCINA DE PIEDRA DEL PAZO DE LÓNGORA [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]....412
FIG. 101. ESTATUA REPRESENTATIVA DE LA ESTACIÓN DE OTOÑO, PISCINA DE PIEDRA DEL PAZO DE LÓNGORA [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]....413
FIG. 102. ESTATUA REPRESENTATIVA DE LA ESTACIÓN DE INVIERNO, PISCINA DE PIEDRA DEL PAZO DE LÓNGORA [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]....413
FIG. 103. VISTAS DEL ESTANQUE DE LÓNGORA [MADRID, FTA, ÁLBUM FAMILIAR, PROPIEDAD DE JAVIER SANGRO Y LINIERS] [MONTAJE DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 414
FIG. 104. VISTA DEL ESTANQUE DEL PAZO DE LÓNGORA [IMAGEN ORIGINAL EN PARADERO DESCONOCIDO; DONACIÓN A LA RAG DE JOSÉ GARRIDO GARCÍA EN 1962]. TOMADA DEL ARTÍCULO "PEQUEÑA HISTORIA DE UN PAZO CORUÑÉS", POR CARLOS MARTÍNEZ-BARBEITO, EN LA REVISTA PARAÍSO DEL TURISMO (1978). 415
FIG. 105. ESCUDO DEL PAZO DE LÓNGORA, FACHADA PRINCIPAL [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 416
FIG. 106. REPRESENTACIÓN RELIGIOSA EN AZULEJO EN FACHADA LATERAL DEL PAZO DE LÓNGORA, "PERFECTO RETRATO DE NRA. SRA. DEL MANOJAR", 1920 [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 417
FIG. 107. MOLDE DE YESO DE LA MANO DERECHA DE MARCIAL DEL ADALID, DONADO POR SU HIJA MARÍA DEL ADALID A LA RAG EN MAYO DE 1929....425
FIG. 108. NORMAS Y ORGANIZACIÓN DE LOS BAILES DE MÁSCARAS DE CARNAVAL, DE FEBRERO DE 1844, EN EL TEATRO NUEVO DE A CORUÑA [AMC, (C-4420)]....534
FIG. 109. ENVÍO DE JOSÉ PUENTE Y BRAÑA A LA COMISIÓN DE ESPECTÁCULOS BENÉFICOS DE A CORUÑA DE SU COMEDIA EN DOS ACTOS TITULADA "UN AMIGO", EN 1844 [AMC, (C-4420)]. 535
FIG. 110. CONCESIÓN DE VIZCAINÍA PROBATORIA DE DESCENDENCIA DE LA CASA SOLAR DE INFANZONA DE ADALID DE ROZAS A MARCIAL FRANCISCO DEL ADALID DE ROZAS Y RAMÍREZ DE ARELLANO Y A SU HIJO FRANCISCO DEL ADALID Y LOREDO [ARCHV, (ES.47186.ARCHV/9.7.2//REGISTRO DE VIZCAINÍAS,CAJA 1,16)]....543
FIG. 111. RETRATO AL ÓLEO DE JOSEFA ADALID Y LOREDO APOYADA SOBRE UN PIANO CUADRADO WILLIAM ROLFE [AUTOR DESCONOCIDO] (A CORUÑA, FTA) [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 552

FIG. 112. RETRATO AL ÓLEO DE MARTÍN TORRES MORENO [AUTOR DESCONOCIDO] (A CORUÑA, FTA) [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 552
FIG. 113. CONCESIÓN DE CONDICIÓN DE NOBLEZA POR VARONÍA DE LA CASA SOLAR DE TEJADA A MARTÍN DE TORRES MORENO Y A SUS HERMANOS EUGENIO, ANDRÉS Y BENITO [AMC, EXPEDIENTE DE HIDALGUÍA DE LOS HERMANOS TORRES MORENO, (C-959(2))]. 554
FIG. 114. PADRÓN MUNICIPAL CON LA RESIDENCIA DE MARTÍN TORRES MORENO Y SUS HIJOS, MARCIAL Y FERNANDO DE TORRES ADALID, EN EL CANTÓN DE LACY, N.º 29, DE A CORUÑA, EN 1834 [AMC, (C.1107)]. 556
FIG. 115. SOLICITUD DE JUAN ANTONIO DEL ADALID DE PLAZA COMO CABALLERO CADETE SUPERNUMERARIO EN EL COLEGIO MILITAR DE ARTILLERÍA [AGMS, N.º 1211, SECCIÓN 1ª DIVISIÓN, LEGAJO A-243]. 557
FIG. 116. UBICACIÓN DE LA FÁBRICA DE CRISTALES DE A CORUÑA. PLANO DE FRANCISCO COELLO (1865). 560
FIG. 117. RESIDENCIA DE JUAN ANTONIO DEL ADALID. PADRÓN MUNICIPAL DE A CORUÑA, AÑO 1842, BARRIO 3º [AMC, (C.1104)]. 564
FIG. 118. RETRATO AL ÓLEO DE MARCIAL DE TORRES ADALID DE NIÑO APOYADO SOBRE UN PIANO CUADRADO WILLIAM ROLFE Y PARTITURA *NON PIÙ MESTA ACCANTO AL FUOCO*, ARIA DE *LA CENERENTOLA* DE ROSSINI [AUTOR DEL CUADRO DESCONOCIDO] (MADRID, FTA) [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 566
FIG. 119. RETRATO AL ÓLEO DE FERNANDO DE TORRES ADALID DE NIÑO [AUTOR DESCONOCIDO] (A CORUÑA, FTA) [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 566
FIG. 120. *MÉTHODE COMPLETE POUR GUITARRE PAR FERDINANDO CARULLI, OP. 241*, ADQUIRIDO POR FERNANDO DE TORRES ADALID EN BURDEOS, EL 4 DE ENERO DE 1834 [FTA-PV]. 569
FIG. 121. ALLEGRO DI BRAVURA COMPUESTO POR IGNAZ MOSCHELES Y PROPIEDAD DE MARCIAL DE TORRES ADALID, CON DEDICATORIA MANUSCRITA Y PERSONALIZADA DEL AUTOR [FTA-PV]. 571
FIG. 122. PORTADA DE LOS SIETE VALSES PARA PIANOFORTE COMPUESTO POR MARCIAL DE TORRES ADALID, PUBLICADOS EN LONDRES Y DEDICADOS A MARCIAL DEL ADALID Y GURREA. 572
FIG. 123. VOLUMEN ENCUADERNADO DE PARTITURAS MANUSCRITAS PARA ÓRGANO Y HARMONIO COMPUESTAS Y ARREGLADAS POR MARCIAL DE TORRES ADALID [FTA-PV]. 580
FIG. 124. RETRATO AL ÓLEO DE AMALIA TABOADA Y RADA [¿POR LUIS FERRANT Y LLAUSÁS (1806-1868)?] [FTA-PA] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 585
FIG. 125. RETRATO AL ÓLEO DE FERNANDO DE TORRES ADALID [¿POR LUIS FERRANT Y LLAUSÁS (1806-1868)?] [FTA-PA] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 585
FIG. 126. VOLUMEN ENCUADERNADO DE PARTITURAS MANUSCRITAS PARA GUITARRA COMPUESTAS Y ARREGLADAS POR FERNANDO DE TORRES ADALID [FTA-PV]. 587
FIG. 127. PADRÓN MUNICIPAL DE A CORUÑA DE 1844, BARRIOS 2º Y 3º [AMC (C-1076)]. 624
FIG. 128. EXPEDIENTE DE DONACIONES DE SEÑORAS A LAS PARROQUIAS DE 1872 [AMC, BENEFICENCIA. FUNCIONES Y COLECTAS, (C-4421)]. 636
FIG. 129. EXPEDIENTE DE APERTURA DEL NICHO DE MARCIAL DEL ADALID Y GURREA PARA SU SEPULTURA [AMC, (C-672)]. 643
FIG. 130. EXPEDIENTE UNIVERSITARIO DE JOSÉ RODRÍGUEZ MOURELO [AHN, (UNIVERSIDADES, 6093, EXP.7)]. 645
FIG. 131. CERTIFICADO DE ESTUDIOS UNIVERSITARIOS DE JOSÉ RODRÍGUEZ MOURELO MOURELO EN LA UNIVERSIDAD LITERARIA DE SANTIAGO DEL CURSO ACADÉMICO 1871-72 [AHN, (UNIVERSIDADES, 6093, EXP.7)]. 646
FIG. 132. REGISTRO DE COMERCIANTES DE LA CIUDAD DE A CORUÑA ENTRE 1830 Y 1845 (MATRÍCULAS NOS. 1 A 26) [AMC, (C-6942(2))]. 649
FIG. 133. DECLARACIÓN DE COMERCIANTE DE FRANCISCO GURREA [AMC, (C-6942(2))]. 650
FIG. 134. DECLARACIÓN DE COMERCIANTE DE FRANCISCO DEL ADALID Y LOREDO [AMC, (C-6942(2))]. 660
FIG. 135. RELACIÓN DE GASTOS DE ORQUESTA DE LA REAL COLEGIATA DE SANTA MARÍA DEL CAMPO DE A CORUÑA, EL 1 DE ENERO DE 1829, CON MOTIVO DE LA MISA PONTIFICAL DE DICHO DÍA EN LA QUE SE INTERPRETARON PARTITURAS DE LA BIBLIOTECA DE MÚSICA DEL FONDO ADALID [RCSMC]. 661
FIG. 136. RECIBÍ FIRMADO POR FRANCISCO DEL ADALID, POR EL ALQUILER DE LA CASA DEL TEATRO POR LOS TRES BAILES DE MÁSCARAS ORGANIZADOS A FAVOR DE LA JUNTA DE BENEFICENCIA, LOS DÍAS 23, 26 Y 28 DE FEBRERO DE 1843 [AMC, (C-4420)]. 662
FIG. 137. RECIBÍ FIRMADO POR CANUTO BEREA POR PAGO DE LA ORQUESTA CONTRATADA PARA LOS BAILES DE MÁSCARAS ORGANIZADOS A FAVOR DE LA JUNTA DE BENEFICENCIA, LOS DÍAS 23, 26 Y 28 DE FEBRERO DE 1843 [AMC, (C-4420)]. 662
FIG. 138. LISTADO DE LOS PRESTAMISTAS EN LA ORGANIZACIÓN DE LOS BAILES DE MÁSCARAS ORGANIZADOS A FAVOR DE LA JUNTA DE BENEFICENCIA, LOS DÍAS 23, 26 Y 28 DE FEBRERO DE 1843, ENTRE LOS QUE SE ENCUENTRAN FRANCISCO DEL ADALID Y LOREDO, ATANASIO DE ARANA, ANDRÉS TORRES MORENO Y JUAN FRANCISCO BARRIÉ [AMC, (C-4420)]. 664
FIG. 139. RECIBÍ FIRMADO POR FRANCISCO DEL ADALID EN LA ORGANIZACIÓN DE LOS BAILES DE MÁSCARAS A FAVOR DEL HOSPITAL DE LA CARIDAD, LOS DÍAS 15, 18, 20 Y 25 DE FEBRERO DE 1844 [AMC, (C-4420)]. 664

FIG. 140. LISTADO DE LOS PRESTAMISTAS EN LA ORGANIZACIÓN DE LOS BAILES DE MÁSCARAS ORGANIZADOS A FAVOR DEL HOSPITAL DE LA CARIDAD, LOS DÍAS 15, 18, 20 Y 25 DE FEBRERO DE 1844, ENTRE LOS QUE SE ENCUENTRAN FRANCISCO DEL ADALID Y LOREDO, ATANASIO DE ARANA, ANDRÉS TORRES MORENO Y JUAN FRANCISCO BARRIÉ [AMC, (C-4420)]. 665
FIG. 141. ACTA DE LA JUNTA DE GOBIERNO CELEBRADA EL 16 DE MAYO DE 1803. LIBRO TERCERO DE ACUERDOS DEL REAL CONSULADO MARÍTIMO Y TERRESTRE DE LA CORUÑA. MARZO, 28 DE 1801 A 31 DE ENERO DE 1812. TOMO 3º [BRCC, (S3A; 7-5; 84), PP. 71 A 117]. 671
FIG. 142. DECLARACIÓN DE COMERCIANTE DE MARTÍN DE TORRES MORENO [AMC, (C-6942(2))]. 679
FIG. 143. ÚLTIMA VOLUNTAD DE MARTÍN DE TORRES MORENO [FTA-PV, ARCHIVADOR 6, S.XIX]. 680
FIG. 144. PARTIDA MATRIMONIAL DE JUAN ANTONIO DEL ADALID Y LOREDO CON ELIZA ANN CHARMAN [LONDON METROPOLITAN ARCHIVES, ALL SOULS, LANGHAM PLACE, REGISTER OF MARRIAGES, P89/ALS, ITEM 047]. 684
FIG. 145. MAPA DEL CENSO DE SUSSEX DE 1851. 685
FIG. 146. ELIZA ANN CHARMAN EN EL CENSO LONDINENSE DE 1851 (I). 686
FIG. 147. ELIZA ANN CHARMAN EN EL CENSO LONDINENSE DE 1851 (II). 687
FIG. 148. REGISTRO DEL FALLECIMIENTO DE ELIZA ANN CHARMAN (I). 688
FIG. 149. REGISTRO DEL FALLECIMIENTO DE ELIZA ANN CHARMAN (II). 689
FIG. 150. TESTAMENTO DE ELIZA ANN CHARMAN. 692
FIG. 151. PLANO 1º: VISTA DEL INTERIOR DEL HORNO CON LOS CRISOLES COLOCADOS [AHOEPM, SIGNATURA C03B, EXPEDIENTE, DESCRIPCIÓN Y PLANOS DEL HORNO PARA LA FÁBRICA DE BOTELLAS DE VIDRIO DE JUAN ANTONIO DEL ADALID, 1828]. 699
FIG. 152. PLANO 2º: VISTA DE LA MITAD DEL INTERIOR DEL HORNO CORTADO POR EL MEDIO, BÓVEDA SUBTERRÁNEA [AHOEPM, SIGNATURA C03B, EXPEDIENTE, DESCRIPCIÓN Y PLANOS DEL HORNO PARA LA FÁBRICA DE BOTELLAS DE VIDRIO DE JUAN ANTONIO DEL ADALID, 1828]. 700
FIG. 153. PLANO 3º: VISTA DE LA MITAD DEL HORNO CONCLUIDO [AHOEPM, SIGNATURA C03B, EXPEDIENTE, DESCRIPCIÓN Y PLANOS DEL HORNO PARA LA FÁBRICA DE BOTELLAS DE VIDRIO DE JUAN ANTONIO DEL ADALID, 1828]. 700
FIG. 154. DISEÑO 4º: ÚTILES PARA LA FBRICACIÓN DE VIDRIO [AHOEPM, SIGNATURA C03B, EXPEDIENTE, DESCRIPCIÓN Y PLANOS DEL HORNO PARA LA FÁBRICA DE BOTELLAS DE VIDRIO DE JUAN ANTONIO DEL ADALID, 1828]. 701
FIG. 155. REGISTRO DE COMERCIANTES DE LA CIUDAD DE A CORUÑA ENTRE 1830 Y 1845 (MATRÍCULAS NOS. 58 A 89) [AMC, (C-6942(2))]. 703
FIG. 156. CERTIFICADO DE DEFUNCIÓN DE MARCIAL DE TORRES ADALID [FTA-PV, ARCHIVADOR 8, S.XIX]. 706
FIG. 157. PIANO WILLIAM ROLFE, VISIÓN FRONTAL (I) [FTA-CSGA, MADRID] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. .710
FIG. 158. PIANO WILLIAM ROLFE. SELLO DE LA MARCA CON DECORACIÓN FLORAL [FTA-CSGA, MADRID] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 710
FIG. 159. PIANO WILLIAM ROLFE. TECLADO DE ÉBANO Y MARFIL [FTA-CSGA, MADRID] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 710
FIG. 160 PIANO WILLIAM ROLFE. CORDAJE Y MACILLOS [FTA-CSGA, MADRID] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 711
FIG. 161. PIANO WILLIAM ROLFE. DETALLE DE MACILLOS, APAGADORES Y CORDAJE [FTA-CSGA, MADRID] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 711
FIG. 162. PIANO WILLIAM ROLFE. DETALLE DE PUENTE, CORDAJE Y TAPA ARMÓNICA CON DECORACIÓN FLORAL [FTA-CSGA, MADRID] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 711
FIG. 163. PIANO WILLIAM ROLFE. DETALLE DE CLAVIJERO [FTA-CSGA, MADRID] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 712
FIG. 164. PIANO WILLIAM ROLFE. DETALLE DE NÚMERO DE SERIE [FTA-CSGA, MADRID] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 712
FIG. 165. FOTOGRAFÍA FAMILIAR DE "PERICO (PEDRO SANGRO Y ROS DE OLANO), JULIA (TORRES CALDERÓN) Y SUS 8 HIJOS (M.ª DEL CARMEN, LUISA M.ª, M.ª DEL MILAGRO, MELCHOR, JOSÉ, M.ª DEL PILAR, SANTIAGO Y PEDRO M.ª)" CON UN PIANO (POSIBLEMENTE EL PIANO CUADRADO WILLIAM ROLFE), EN MADRID, 1915 [FTA-JSL, MADRID] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 712
FIG. 166. CARTA DE NOMBRAMIENTO DE MARCIAL DE TORRES ADALID COMO VICECÓNSUL DE HAMBURGO EN EL PUERTO DE A CORUÑA (31/10/1839) [FTA-PV, ARCHIVADOR 5]. 713
FIG. 167. TÍTULO DE VICECÓNSUL DE HAMBURGO EN EL PUERTO DE A CORUÑA DE MARCIAL DE TORRES ADALID (18/02/1840) [FTA-PV, ARCHIVADOR 5]. 714
FIG. 168. SOLICITUD DE MARCIAL DE TORRES ADALID DEL TRASLADO DE LOS RESTOS DE SU HIJA, JULIA TORRES KRUS, AL PANTEÓN FAMILIAR [FTA-PV, ARCHIVADOR 8]. 719
FIG. 169. REGISTRO EN ADUANAS DEL INGRESO DE MARCIAL DE TORRES ADALID EN REINO UNIDO DESDE PORTUGAL EN 1837 [ANCESTRY.COM] 720

FIG. 170. REGISTRO EN ADUANAS DEL INGRESO DE MARCIAL DE TORRES ADALID EN REINO UNIDO DESDE PORTUGAL EN 1846 [ANCESTRY.COM] 720
FIG. 171. PASAPORTE DE MARCIAL DE TORRES ADALID, N.º 130, EXPEDIDO EN A CORUÑA, EL 14 DE MARZO DE 1838 [FTA-PV, ARCHIVADOR 8]. 721
FIG. 172. MÚSICA COMPRADA EN LISBOA EN 1850 POR MARCIAL DE TORRES ADALID [FTA-PV, CUADERNO DE APUNTES DE MARCIAL DE TORRES ADALID, 1846-1889]. 729
FIG. 173. APUNTE SOBRE AFINACIÓN DE LENGÜETA DE ÓRGANO [FTA-PV, CUADERNO DE APUNTES DE MARCIAL DE TORRES ADALID, 1846-1889]. 729
FIG. 174. DERECHOS Y GASTOS DE LA 1ª COPIA DEL TESTAMENTO DE MARCIAL DE TORRES ADALID [FTA-PV]. 732
FIG. 175. TESTAMENTO DE MARCIAL DE TORRES ADALID (LONDRES, 1891) (I) [FTA-PV]. 733
FIG. 176. TESTAMENTO DE MARCIAL DE TORRES ADALID (LONDRES, 1891) (II) [FTA-PV]. 733
FIG. 177. REGISTRO DE DEFUNCIÓN DE MARCIAL DE TORRES ADALID (REINO UNIDO, 1891). 734
FIG. 178. RETRATO AL ÓLEO DE MARTÍN TORRES MORENO [AUTOR DESCONOCIDO] [FTA-PV] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 739
FIG. 179. RETRATO AL ÓLEO DE MARCIAL DE TORRES ADALID [AUTOR DESCONOCIDO] [FTA, MADRID, PROPIEDAD DE CGA] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 740
FIG. 180. RETRATO AL ÓLEO DEL GENERAL ANTONIO ROS DE OLANO [AUTOR DESCONOCIDO] [FTA-PV] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 741
FIG. 181. RETRATO A CARBONCILLO DE JULIA TORRES CALDERÓN [AUTOR DESCONOCIDO] [FTA-PV] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 742
FIG. 182. RETRATO AL ÓLEO DE MUJER DESCONOCIDA [¿MARÍA DE LOS DOLORES TORRES-ADALID TABOADA, CONOCIDA COMO LOLA TORRES?] [AUTOR DESCONOCIDO] [FTA, A CORUÑA, PROPIEDAD DE MTG] [IMAGEN POR LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 743
FIG. 183. RETRATO FOTOGRÁFICO DE CUERPO ENTERO DE MARCIAL DEL ADALID EN EL ÁLBUM DE VISITAS DE JUAN M.ª GUELBENZU, CARTE-DE-VISITE [BNE, FONDO GUELBENZU, ÁLBUM CON 42 FOTOGRAFÍAS DE COMPOSITORES Y CANTANTES, CAJA 3]. .. 748
FIG. 184. RETRATO FOTOGRÁFICO DE MARCIAL DEL ADALID DONADO POR MARGARITA BALDOMIR BARBEITO EL 8/01/1972, CARTE-DE-VISITE. INSCRIPCIÓN: "PARA BALDOMIR, CON EL AFECTO DE M. DEL ADALID". [POSIBLEMENTE, MARÍA DEL ADALID] [RAG, "FONDO JOSÉ BALDOMIR", (FM-3-19 / FS-3-96)]. 749
FIG. 185. RETRATO FOTOGRÁFICO DE MARCIAL DEL ADALID, CARTE-DE-VISITE [RAG, "COLECCIÓN DE RETRATOS", (FS-18-188)]. IGUAL QUE EL RETRATO FOTOGRÁFICO DE MARCIAL DEL ADALID DONADO POR MARGARITA BALDOMIR BARBEITO EL 8/01/1972, *CARTE-DE-VISITE* [RAG, "FONDO JOSÉ BALDOMIR", (FM-3-19 / FS-3-96)]. 750
FIG. 186. FOTOGRAFÍA DE MARÍA DEL ADALID, DONADO POR JOSÉ GARRIDO GARCÍA EL 4/10/1962 [EN EL REVERSO INDICA "MARÍA DEL ADALID"] [RAG, (FL-7-31)]. 751
FIG. 187. RETRATO FOTOGRÁFICO DE MARÍA DE LOS DOLORES DEL ADALID (1909), CARTE-DE-VISITE, DONADO POR BLANCA QUIROGA [RAG, "FONDO PARDO BAZÁN", (FL-02-14)]. 752
FIG. 188. FOTOGRAFÍA DE MARÍA DE LOS DOLORES DEL ADALID TOCANDO EL ARPA (1910) [IMAGEN ORIGINAL EN PARADERO DESCONOCIDO]. TOMADA DEL ARTÍCULO "PEQUEÑA HISTORIA DE UN PAZO CORUÑÉS", POR CARLOS MARTÍNEZ-BARBEITO, EN LA REVISTA PARAÍSO DEL TURISMO (1978). 753
FIG. 189. RETRATO DE MARCIAL DE TORRES ADALID [MBAC, N.º DE INVENTARIO 1972]. 754
FIG. 190. RETRATO FOTOGRÁFICO DE MARCIAL DE TORRES ADALID, CARTE-DE-VISITE, DONADO A LA RAG POR JOSÉ GARRIDO GARCÍA EL 4/10/1962 [RAG, (FS-6-124)]. 755
FIG. 191. FOTOGRAFÍA DE MARCIAL DE TORRES ADALID [FTA-PV]. 755
FIG. 192. RETRATO FOTOGRÁFICO DE CUERPO ENTERO DE MARCIAL Y FERNANDO DE TORRES ADALID, CARTE-DE-VISITE [FTA-PV]. 756
FIG. 193. FOTOGRAFÍA DE FERNANDO DE TORRES ADALID, CARTE-DE-VISITE [RAG, AL-22/30.1] [IMAGEN CATALOGADA EN LA INSTITUCIÓN COMO UN RETRATO DE FRANCISCO DE TORRES ADALID] [EJEMPLAR TAMBIÉN CONSERVADO EN EL FTA-PV]. 756
FIG. 194. FOTOGRAFÍA DE FERNANDO DE TORRES ADALID, CARTE-DE-VISITE [RAG, AL-23/11.3] [IMAGEN CATALOGADA EN LA INSTITUCIÓN COMO UN RETRATO DE FRANCISCO DE TORRES ADALID] [EJEMPLAR TAMBIÉN CONSERVADO EN EL FTA-PV]. 757
FIG. 195. FOTOGRAFÍA DE FERNANDO DE TORRES ADALID, CARTE-DE-VISITE [FTA-PV]. 757
FIG. 196. RETRATO FOTOGRÁFICO DE CUERPO ENTERO DE EDUARDO Y ÁLVARO TORRES-ADALID TABOADA (DE IZQUIERDA A DERECHA), CARTE-DE-VISITE [FTA-PV]. 758
FIG. 197. RETRATO FOTOGRÁFICO DE CUERPO ENTERO DE ÁLVARO TORRES-ADALID TABOADA Y ¿MUÑIZ? (PERSONAJE DE LA IZQUIERDA DESCONOCIDO) [FTA-PV]. 758
FIG. 198. RETRATOS FOTOGRÁFICOS DE MARÍA DE LOS DOLORES TORRES-ADALID TABOADA (LOLA TORRES) CON TRAJE Y SOMBRERO, DE FRENTE Y DE PERFIL, CARTES-DE-VISITE [FTA-PV]. 759

FIG. 199. RETRATO FOTOGRÁFICO DE MARÍA DE LOS DOLORES TORRES-ADALID TABOADA (LOLA TORRES) CON TRAJE Y TURBANTE [FTA-PV]. 760
FIG. 200. RETRATOS FOTOGRÁFICOS DE MARÍA DE LOS DOLORES TORRES-ADALID TABOADA (LOLA TORRES), CARTES-DE-VISITE [FTA-PV]. 761
FIG. 201. FOTOGRAFÍA DE JOSÉ GARRIDO ARADAS CON SU HIJO MARCIAL GARRIDO GARCÍA [FCG, IMAGEN CEDIDA POR FAMILIA CUBEIRO GARRIDO]. 762
FIG. 202. RETRATO DE MARCIAL DEL ADALID POR J. CUEVAS. RETRATO PUBLICADO EN: JOSÉ RODRÍGUEZ MOURELO, «MARCIAL DEL ADALID. APUNTES CRÍTICOS Y BIOGRÁFICOS», *LA ILUSTRACIÓN GALLEGA Y ASTURIANA. REVISTA DECENAL ILUSTRADA*, 8 DE DICIEMBRE DE 1880, 1; «MARCIAL DEL ADALID», *GALICIA. REVISTA SEMANAL ILUSTRADA*, 20 DE MARZO DE 1904, 1; «NUESTROS GRANDES ARTISTAS LÍRICOS. EL MAESTRO ADALID Y SU OBRA PATRIÓTICA», *VIDA GALLEGA. ILUSTRACIÓN REGIONAL*, 10 DE MARZO DE 1930; ANTONIO RODRÍGUEZ MAS, «MARCIAL DEL ADALID ¿FUE DISCÍPULO DE CHOPIN?», *LA CORUÑA. PARAÍSO DEL TURISMO*, 1989. 763
FIG. 203. CROMO COLECCIONABLE DE MARCIAL DEL ADALID (A CORUÑA, PROPIEDAD DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA). 763
FIG. 204. RETRATO DE MARCIAL DEL ADALID PUBLICADO EN LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA, 30 DE MARZO DE 1882. .764
FIG. 205. RETRATO DE MARCIAL DEL ADALID PUBLICADO EN LA VOZ DE GALICIA, 19 DE JUNIO DE 1899. 764
FIG. 206. CARICATURA DE FANNY GARRIDO FIRMADA POR "SIRO", PUBLICADA CON EL ARTÍCULO *FANNY GARRIDO, EN EL RECUERDO*, POR JUAN NAYA PÉREZ, ANTENA DOMINICAL DE LA VOZ DE GALICIA, AÑO II, N.º 60, 14/02/1982 (A CORUÑA, RAG, FONDO FAMILIA MARTÍNEZ MORÁS, C-286/4). 765
FIG. 207. RETRATO DE FANNY GARRIDO POR URBANO LUGRÍS Y PUBLICADO EN LA REVISTA *ATLÁNTIDA* [A SU VEZ, PUBLICADO EN EL ARTÍCULO *UNA ROSA CORUÑESA EN LA ÓPERA DE PARÍS* DE ISABEL BUGALLAL VELA EN *LA OPINIÓN DE LA CORUÑA*, A FECHA DE 29/02/2008]. 765
FIG. 208. RETRATO FOTOGRÁFICO DEL GENERAL ANTONIO ROS DE OLANO DURANTE LOS DÍAS DE LA CAMPAÑA DE MARRUECOS (APROX. 1860, POR J. LAURENT); IMAGEN OBTENIDA DE *EL ROSTRO DE LAS LETRAS* DE PUBLIO LÓPEZ MONDÉJAR (P.16). 766
FIG. 209. OBRAS DE MARCIAL DEL ADALID EN LA BIBLIOTECA DE MÚSICA DEL FONDO ADALID DE LA RAG, RECOGIDAS EN EL "ÍNDICE DE LOS DOCUMENTOS Y EFECTOS DE DÑA. MARÍA DE LOS DOLORES DEL ADALID DE RUIZ DE HUIDOBRO, LIBRO 3º, BIBLIOTECA" [RAG, (C-24, 24/6); PP. 1, 2, 3 Y 17]. 834
FIG. 210. ADHESIVO IDENTIFICATIVO DE LA IMPRENTA ARZA, A CARGO DE DON SANTIAGO CORREA, PRESENTE EN LOS LIBROS ENCUADERNADOS EN 1826. 842
FIG. 211. ADHESIVO IDENTIFICATIVO DE LA IMPRENTA ARZA, A CARGO DE DON SANTIAGO CORREA, PRESENTE EN LOS LIBROS ENCUADERNADOS EN 1827. 842

RELACIÓN DE CUADROS

CUADRO 1. ESQUEMATIZACIÓN DE LA METODOLOGÍA DISEÑADA PARA EL ESTUDIO MONOGRÁFICO DE MARCIAL DEL ADALID Y GURREA, ATENDIENDO A ESTRUCTURA, PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS, TAREAS, FASES Y PROCESOS METODOLÓGICOS. 21
CUADRO 2. DIAGRAMA DE LA BASE DE DATOS *CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARCIAL DEL ADALID* [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 33
CUADRO 3. MODELO DE FICHA DISEÑADA PARA EL *CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARCIAL DEL ADALID* [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 34
CUADRO 4. CAMPOS DE LA FICHA DE DESCRIPCIÓN BIBLIOGRÁFICA DEL CATÁLOGO DOCUMENTAL DE LA BIBLIOTECA DE MÚSICA DEL FONDO ADALID DE LA RAG. 38
CUADRO 5. CABECERA DE LA FICHA DE DESCRIPCIÓN BIBLIOGRÁFICA CON EL N.º DE REGISTRO, LOCALIZACIÓN, DATOS DE DESCRIPCIÓN FÍSICA Y CORRELACIÓN DE SIGNATURAS POR VOLUMEN. 41
CUADRO 6. ESTRUCTURA INTERNA DE LA COLECCIÓN BIBLIOGRÁFICA DE MARCIAL DEL ADALID Y FANNY GARRIDO, ATENDIENDO AL "ÍNDICE DE LOS DOCUMENTOS Y EFECTOS DE DÑA. MARÍA DE LOS DOLORES DEL ADALID DE RUIZ DE HUIDOBRO, LIBRO 3º, BIBLIOTECA" [RAG, (C-24, 24/6) [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 43
CUADRO 7. RELACIÓN DE SIGNATURAS DE CAJA Y CARPETA DE LA BIBLIOTECA DE MÚSICA DEL FONDO ADALID EN EL ARCHIVO DE LA RAG. 45
CUADRO 8. RELACIÓN ENTRE TIPOLOGÍA DE SIGNATURAS, DE DOCUMENTO Y LOCALIZACIÓN DE ESTOS EN LA RAG. 45
CUADRO 9. DIAGRAMA DE LA BASE DE DATOS "CATÁLOGO DE LA BIBLIOTECA DE MÚSICA DEL FONDO ADALID DE LA RAG" [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 46
CUADRO 10. FICHA DE DESCRIPCIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LA BIBLIOTECA DE MÚSICA DEL FONDO ADALID [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 47
CUADRO 11. TAXONOMÍA DE FUENTES DISEÑADA PARA EL ESTUDIO MONOGRÁFICO DE MARCIAL DEL ADALID Y GURREA 59
CUADRO 12. NÚCLEO FAMILIAR DE MARCIAL DEL ADALID: HERMANOS, PADRES, ABUELOS Y BISABUELOS [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 128
CUADRO 13. RESIDENTES EN A CORUÑA ENTRE 1836 Y 1849 SEGÚN LOS PADRONES MUNICIPALES, SOBRE PLANO HISTÓRICO DE FRANCISCO COELLO (1865) [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 130
CUADRO 14. NÚCLEO FAMILIAR DE FANNY GARRIDO [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA] 181
CUADRO 15. NÚMERO DE PIEZAS POR GÉNERO COMPUESTAS POR MARCIAL DEL ADALID [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 306
CUADRO 16. NÚMERO DE OBRAS POR PLANTILLA INSTRUMENTAL COMPUESTAS POR MARCIAL DEL ADALID [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 308
CUADRO 17. PORCENTAJE DE OBRAS EDITADAS E INÉDITAS DE MARCIAL DEL ADALID [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 309
CUADRO 18. PORCENTAJE DE MANUSCRITOS CONSERVADOS Y MANUSCRITOS NO LOCALIZADOS DE MARCIAL DEL ADALID [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 309
CUADRO 19. PANORÁMICA DEL ESTADO ACTUAL DE LAS 288 OBRAS INVENTARIADAS COMPUESTAS POR MARCIAL DEL ADALID [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 311
CUADRO 20. *NON TE QUERO POR BONITA*, "CANTAR VIEJO" DE *CANTARES VIEJOS Y NUEVOS DE GALICIA* (2ª SERIE, CANTAR N.º 6) DE MARCIAL DEL ADALID. PARTITURA, POEMA Y ESQUEMA ANALÍTICO. 380
CUADRO 21. ALBORADA POPULAR [PIEZA N.º 62 DEL CUADERNO "A MARÍA. MÉLODIES POUR CHANT ET PIANO, PAR MARCIAL DEL ADALID", RAG, (CM-4, 4/18)] EMPLEADA EN LA ZARZUELA *PEDRO MADRUGA* Y QUE COINCIDE CON EL TEMA DEL "CANTAR VIEJO" *A XOLDA* DE *CANTARES VIEJOS Y NUEVOS DE GALICIA* (4ª SERIE, CANTAR N.º 1). 394
CUADRO 22. TEMA POPULAR DEL "CANTAR VIEJO" *A COMPAÑA* DE *CANTARES VIEJOS Y NUEVOS DE GALICIA* (1ª SERIE, CANTAR N.º 2) EN LA CAVATINA "UNA STELLA IN CIEL GEMMATO…" DE YNES DE LA ÓPERA *YNES È BIANCA* (ACTO I, ESCENA 1ª). 397
CUADRO 23. TEMA POPULAR DEL "CANTAR VIEJO" *A LA LA* DE *CANTARES VIEJOS Y NUEVOS DE GALICIA* (1ª SERIE, CANTAR N.º 6) EN LA ÓPERA *YNES È BIANCA* (ACTO III, ESCENA 6ª). 397
CUADRO 24. TEMA POPULAR DEL "CANTAR VIEJO" *A XOLDA* DE *CANTARES VIEJOS Y NUEVOS DE GALICIA* (4ª SERIE, CANTAR N.º 1) EN LA ÓPERA *YNES È BIANCA* (ACTO III, ESCENA 1ª, ALLEGRO MA NON TROPPO). 398
CUADRO 25. TEMA POPULAR DEL "CANTAR VIEJO" *CANTA O GALO VEN O DÍA* DE *CANTARES VIEJOS Y NUEVOS DE GALICIA* (2ª SERIE, CANTAR N.º 2) EN LA ÓPERA *YNES È BIANCA* (ACTO III, ESCENA 1ª, PIÙ ALLEGRO). 398
CUADRO 26. CÍRCULO FAMILIAR CERCANO DE MARCIAL DEL ADALID Y GURREA POR VÍA PATERNA. DESCENDIENTES DE MARCIAL DEL ADALID DE ROZAS Y RAMÍREZ DE ARELLANO [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 528

CUADRO 27. FAMILIA DE JOSEFA EUFEMIA GURREA CARBONELL. ANCESTROS POR VÍA MATERNA DE MARCIAL DEL ADALID [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 531
CUADRO 28. NÚCLEO FAMILIAR DEL MATRIMONIO ADALID DE ROZAS Y LOREDO, ABUELOS PATERNOS DE MARCIAL DEL ADALID [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 536
CUADRO 29. FAMILIA DE JUAN FRANCISCO DEL ADALID DE ROZAS Y NABAJAS, BISABUELO PATERNO DE MARCIAL DEL ADALID, DERIVADA DE SUS DOS MATRIMONIOS [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 539
CUADRO 30. VARONÍA DE MARCIAL FRANCISCO DEL ADALID DE ROZAS (Y POR EXTENSIÓN DE MARCIAL DEL ADALID), HASTA OCHOA DE ADALID DE ROZAS, SEÑOR DE LA CASA SOLAR INFANZONA DE ESTE APELLIDO (NESTOSA, SEÑORÍO DE VIZCAYA) (I) [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 541
CUADRO 31. VARONÍA DE MARCIAL FRANCISCO DEL ADALID DE ROZAS (Y POR EXTENSIÓN DE MARCIAL DEL ADALID), HASTA OCHOA DE ADALID DE ROZAS, SEÑOR DE LA CASA SOLAR INFANZONA DE ESTE APELLIDO (NESTOSA, SEÑORÍO DE VIZCAYA) (II) [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 542
CUADRO 32. FAMILIA DE MARTÍN TORRES MORENO, PADRE DE MARCIAL Y FERNANDO DE TORRES ADALID Y TÍO POLÍTICO DE MARCIAL DEL ADALID Y GURREA [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 553
CUADRO 33. FAMILIA CERCANA DEL MATRIMONIO TORRES MORENO Y ADALID Y LOREDO [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 555
CUADRO 34. DESCENDIENTES (HIJOS Y NIETOS) DE MARCIAL DE TORRES ADALID Y JOSEFA KRUS PACHECO [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 575
CUADRO 35. FAMILIA DE JULIA TORRES CALDERÓN Y PEDRO SANGRO Y ROS DE OLANO (BISNIETOS DE MARCIAL DE TORRES ADALID Y JOSEFA KRUS PACHECO) [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 576
CUADRO 36. FAMILIA CERCANA Y ASCENDENCIA PATERNA DE AMALIA TABOADA Y RADA [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 583
CUADRO 37. NÚCLEO FAMILIAR DEL MATRIMONIO TORRES ADALID Y TABOADA Y RADA [ELABORACIÓN DE LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA]. 586
CUADRO 38. FICHA TÉCNICA DEL PIANO CUADRADO WILLIAM ROLFE DE MARCIAL DE TORRES ADALID. 709
CUADRO 39. COMPARATIVA Y ENUMERACIÓN DE OBRAS PARA VOZ Y PIANO DE MARCIAL DEL ADALID. 806
CUADRO 40. ESTRUCTURA DE CANTARES VIEJOS Y NUEVOS DE GALICIA DE MARCIAL DEL ADALID Y CORRELACIÓN DE MANUSCRITOS. 815
CUADRO 41. RELACIÓN DE OBRAS DE MARCIAL DEL ADALID REGISTRADAS EN EL BOLETÍN DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL. 820
CUADRO 42. RELACIÓN DE MANUSCRITOS NO LOCALIZADOS DE OBRAS PUBLICADAS DE MARCIAL DEL ADALID. 822
CUADRO 43. RELACIÓN DE OBRAS INÉDITAS DE MARCIAL DEL ADALID. 824
CUADRO 44. RELACIÓN ORDENADA DE OBRAS CON NÚMERO DE OPUS DE MARCIAL DEL ADALID. 827
CUADRO 45. RELACIÓN DE DOCUMENTOS MUSICALES POR SU SIGNATURA "RAG-N.º". LOCALIZACIÓN Y PERTENENCIA A LA BIBLIOTECA DE MÚSICA DEL FONDO ADALID. 830
CUADRO 46. AGRUPACIÓN DE VOLÚMENES DE LA BIBLIOTECA DE MÚSICA DEL FONDO ADALID POR CONTENIDO SEGÚN LA "SIGNATURA ORIGINAL". 833
CUADRO 47. RELACIÓN DE VOLÚMENES DE LA BIBLIOTECA DE MÚSICA DEL FONDO ADALID ENCUADERNADOS ENTRE 1826 Y 1827. 842