

Un Asunto Inexplorado de Ámbito no solamente Urbano: la Música de Salón en Galicia durante el Siglo XVIII

An Unexplored Issue of not only Urban Scope: Salon Music in Galicia during the Eighteenth Century



Javier Gándara Feijoo

Universidade de Santiago de Compostela, Galicia, España

javier.gandara.feijoo@usc.es

<https://investigacion.usc.gal/investigadores/1219625/detalle?lang=es>

Resumen: El papel que la música ostentó en los pazos gallegos y sus áreas de influencia durante el Antiguo Régimen constituye una incógnita todavía hoy. No existen estudios específicos al respecto, salvo breves alusiones generalistas dentro de trabajos ajenos a la cuestión sonora. El propósito del presente artículo es indagar en esta temática complicada por la dispersión (e incluso escasez) de fuentes, la inmaterialidad del hecho musical, la domesticidad de las prácticas y el hermetismo que rodea a ciertas casas grandes. Metodológicamente, se combinan técnicas cualitativas propias de la Musicología Histórica con elementos derivados de los Estudios Culturales relativos al patrimonio inmaterial. Sobre los resultados, destaca la atribución argumentada de autoría en partituras anónimas, el establecimiento de un vínculo entre música y alquimia en la familia Arias (cuyos miembros estaban relacionados con la Universidad) y la demostración de la conexión que los salones gallegos tuvieron con otros territorios europeos. Ello rebate la idea preconcebida del noroeste peninsular como un lugar aislado.

Palabras clave: música; teatro; palacios rurales y urbanos; Galicia; Antiguo Régimen.

Abstract: The role that music played in Galician palaces and their areas of influence during the Ancien Régime is still unknown today. There are no specific studies on the subject, except for brief generalist allusions in works unrelated to the sound issue. This paper aims to research a complicated topic due to the dispersion (and even scarcity) of manuscripts, the immateriality of the musical fact, the domesticity of practices, and the hermeticism surrounding certain houses. Methodologically, qualitative techniques typical of Historical Musicology are combined with elements derived from Cultural Studies related to intangible heritage. Regarding the results, authorship is attributed to anonymous scores, a link is established between music and alchemy in the Arias family (whose members were related to the University) and the connection that the Galician salons had with other territories is demonstrated. All this refutes the preconceived idea of Iberian Northwest as an isolated place.

Keywords: music; theatre; rural and urban palaces; Galicia; Ancien Régime.

Submetido em: 28 de janeiro de 2025

Aceito em: 6 de março de 2025

Publicado em: março de 2025

Introducción: impedimentos en el camino

La dificultad para estudiar la música de los pazos gallegos radica en el escaso rastro documental que dejaron estas actividades domésticas. En caso de que hayan pervivido fuentes, las mismas suelen pertenecer a particulares y acostumbran a conservarse en construcciones palaciegas dispersas por territorio campestre, de difícil acceso a través de las infraestructuras viales tanto antiguas como recientes. Por tanto, investigar la música de salón en el noroeste peninsular durante el siglo XVIII implica salirse de dos prácticas musicológicas tan asentadas como limitantes: la atención preferente a las ciudades y la consulta de documentación generada por instituciones. Los pazos exigen una perspectiva también rural y vinculada a lo privado o incluso restringido, resultando necesaria la búsqueda de fuentes alternativas no siempre exentas de sus propias problemáticas.

El mobiliario, por ejemplo, podría ayudarnos a descifrar si en una determinada casa grande hubo música. Sin embargo, resulta complicada la entrada al interior de los inmuebles y tampoco existen imágenes al respecto, cuestión explicable por la titularidad privada de la mayoría de estas construcciones. El exhaustivo trabajo doctoral que Rivera (1982) publicó sobre los pazos ourensanos contiene un conjunto de fotografías que permite ver el estado de dichas edificaciones unas décadas atrás, pero la práctica totalidad de las ilustraciones en el libro son de exteriores. Esta desfavorable situación en cuanto a vestigios no resulta acorde a la realidad musical palaciega en la Edad Moderna. Algunos estudiosos del pasado debieron de intuirlo e intentaron remediar el estado de la cuestión aludiendo a la música palaciega en sus investigaciones sobre asuntos históricos de los pazos gallegos. No obstante, el intento resultó infructuoso al verter afirmaciones más bucólicas que propiamente científicas:

Un clavicordio, un arpa o una viola servirían para que las partituras llegadas de la Europa que amaba la música, exhalasen en el retiro campestre una sonata de Mozart

o para que unas gavotas o pavanillas guisen las danzas de la juventud patricia. Un aire cortesano, hasta donde era posible, se filtraría por las rendijas de los pazos de las grandes familias. Ello no quita para que en la era compartieran, condescendientes con el mocerío popular, la muiñeira al son de la gaita, tamboril, sonajas y mucho restregar de conchas. Pero por excepción y cuando repicaban gordo (Martínez, 1978, p. 15).

Más prudente fue Cunqueiro al asegurar que “en muchos pazos se escuchaba la dulce voz del clave. Los trajes de la gente palaciega influían sobre los trajes de los campesinos, los bailes de corte sobre las danzas populares” (Saavedra, 2009, p. 189). Por tanto, y a pesar de estas vagas menciones, la situación de la música en los pazos gallegos es un misterio actualmente. Ello contrasta con el hecho de que lo sonoro constituía un pilar fundamental del ocio, educación y sociabilidad de nobles e hidalgos europeos durante el Antiguo Régimen (Nery, 2014, p. 24-33). Se puede asegurar incluso que actividades formativas y de entretenimiento como las musicales estructuraban no solo la vida cotidiana de los pazos, sino también su arquitectura. Aunque los salones palaciegos rurales solían tener menor tamaño que los de las ciudades (García, 1992, p. 23 y 28-29), su habitual proximidad con la biblioteca constituye un indicio de prácticas sonoras y literarias. Por otra parte, el modo de vida campestre, más orientado al ocio en el exterior de la vivienda, hace pertinente la siguiente pregunta: ¿los hidalgos del campo promoverían interpretaciones musicales en sus solainas, jardines y tierras de labradío?

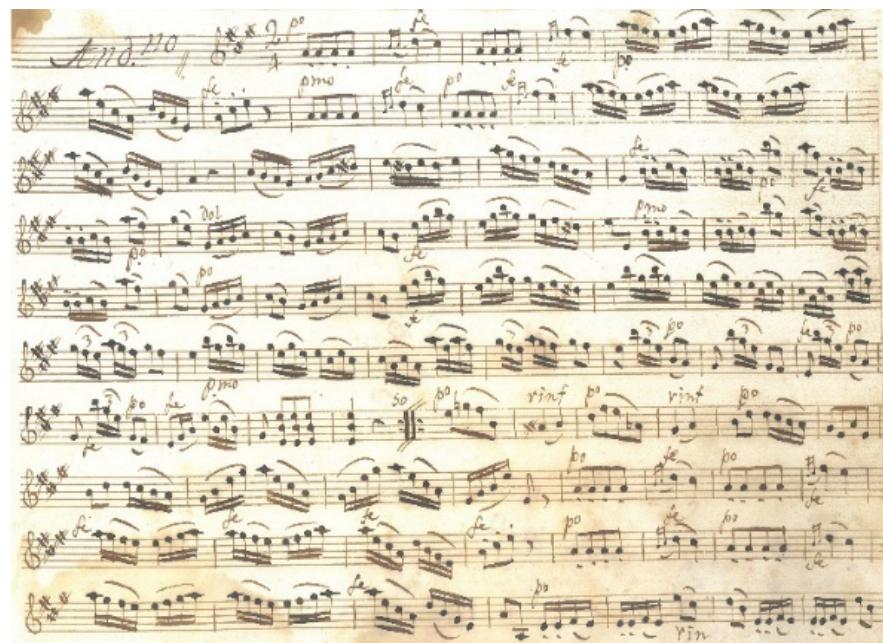
1. Superar el primer prejuicio: la música de salón en el rural gallego

Un caso relevante de música en ámbito campestre es el del pazo de Tor (Monforte de Lemos, Lugo). Situado en una extensa finca, dicho inmueble conserva en su biblioteca un cuaderno manuscrito de dúos para violín (signatura RMP-TO 2032), sin

indicación expresa de autoría y con tan solo la parte del instrumento 1º. La fuente puede fecharse a finales del Antiguo Régimen por la colocación de los matices de intensidad, el formato apaisado de las hojas y los diversos minuetos de que consta. Aunque la tipología de dúos para violín tiene su origen décadas atrás en Italia (Rasch, 2009, p. 29-30) y gran consumo en Francia poco después, estas piezas no se introducen plenamente en el mercado ibérico hasta la segunda mitad del XVIII. A partir de entonces, se comercializan en establecimientos como el Antonio del Castillo en Madrid (Marín, 2005, p. 170 y 172).

El manuscrito de Tor parece contener al menos dos obras diferentes: 6 dúos con la misma grafía por un lado y 5 más por otro. Estos últimos coinciden plenamente con los *Six duets por deux violons* que el conocido maestro de capilla y compositor teatral ibérico José Castel publicó en París (Biblioteca Nacional de Francia, VM7-893), faltando tan solo en Galicia el número 6 y el inicio (*Andante*) del 1. Con respecto a los seis dúos primeros, no resulta posible detallar autoría, pero sí aludir a su similitud estructural con los *Seis duos para flauta ô violines* (Biblioteca Nacional de España, MC/3887) de Carlo Canobbio, instrumentista en los teatros de los Reales Sitios hispanos. Dicha disposición consiste en una primera sección en *allegro* o *andante* seguida de un *minueto*, danza francesa muy presente en Europa y América para bailar, aprender a moverse con decoro y saludar en sociedad (Sá, 2014, p. 107). La configuración de los mencionados dúos difiere de la tripartita que otros compositores vinculados con el ámbito hispano le otorgaron a sus obras para dos instrumentos melódicos (Lombardía, 2014, p. 112-114), como José Herrando (Biblioteca Nacional de España, M/1455/2), Manuel Plá (M/1239-1240), Luigi Boccherini (MP/2392/1) o Gaetano Brunetti (M/2241 1-2).

Figura 1. Dúo nº 3 de José Castel manuscrito en Tor (ca. 1780)



Fuente: Pazo de Tor.

Figura 2. Dúo nº 3 de José Castel impreso en París por La Chevardière (1774)



Fuente: Biblioteca Nacional de Francia.

A pesar de lo ya expuesto, puede relacionarse el cuaderno de Tor con el violinista Francisco Javier Moreno. Este trabajó primero en Madrid para el infante español Gabriel de Borbón

(Kenyon; Martínez, 1988, p. 790-806), así como para la Casa de los Benavente-Osuna ca. 1786-1790 (Fernández-Cortés, 2007, p. 172 y 525; Ortega, 2004, p. 665), pero posteriormente formó parte de la capilla de música de las catedrales de Zamora y Santiago, así como de la de la colegiata de A Coruña. Se sabe que desde Galicia acudió de forma un tanto clandestina a actuar en los teatros de Portugal (Garbayo, 2007, p. 235). De hecho, terminará alcanzando la posición de primer violín en el Teatro de São Carlos de Lisboa, donde se asentará hasta su vuelta a Madrid. En la capital de España, formará parte de la orquesta del Teatro de los Caños del Peral.

No sería descartable que, durante su estancia en Galicia, Moreno prestase sus servicios a casas nobiliarias, ya que otros miembros de la capilla musical compostelana, como Felice Pergamo, lo hacían. Las actas de la Catedral de Santiago de Compostela refieren al respecto de este último el 19/06/1789:

En este cabildo se ha visto memorial del Conde de Rivadavia y Almirante Adelantado del reino de Galicia, representando que Don Feliz Pergamo, primer tiple de esta Santa Iglesia se halla enseñando música a su hija, la Señora Doña María del Pilar, y teniendo precisión de salir al Palacio de Oca por algunos meses, suplica al Cabildo le conceda la licencia para que el Don Félix le acompañe durante su ausencia, con la precisión de concurrir a la asistencia de las funciones de primera clase; cuya gracia se le concedió a placer" (Archivo de la Catedral de Santiago, libro 61, f. 169 *apud* Alén, 1994, p. 91).

La vinculación de Moreno con el cuaderno de Tor se apoya también en que el inventario de la biblioteca musical del Infante Gabriel¹, elaborado en 1791 para una almoneda tras su muerte, contiene títulos de la autoría de dicho violinista, uno de los cuales

¹ El nombre exacto es: *Tasaciones de los efectos pertenecientes a dicha testamentaria por los cuales se hicieron cargo de ellos los comisionados de la almoneda. Inventario y tasación de la librería del Infante Gabriel que yo, Gabriel de Sancha, mercader de libros de esta Corte he hecho en Madrid a 23 de abril de 1790. Don Felipe de los Ríos, músico de violín de Su Majestad de la Real Capilla, en virtud del encargo de Gerónimo de Mendozeta, Secretario del Infante Don Pedro, he reconocido varias piezas de música instrumental pertenecientes a la testamentaria del Infante Gabriel.* (Archivo del Infante Gabriel, Secretaría, Legajo 756).

es 6 *minuetes*. Este constituye justamente el número de dúos con minuetos que contiene la que asemeja primera parte del manuscrito para violín conservado en el citado pazo gallego.

Las obras del infante se tocaban en un ambiente regio que casas nobiliarias e hidalgas como quizás Tor emulaban. Según Cuervo (2016, p. 9): “[Gabriel] reunió tríos y cuartetos que se interpretaron en las *academias musicales* y en las *diversiones musicales* que se organizaron en su cámara y en las de los otros infantes”. Más adelante, la misma investigadora dice refiriéndose a las academias del cuarto real del infante: “Con esta misma finalidad adquirió Don Gabriel otros cuartetos, tríos, sonatas y minuetes del violinista Francisco Javier Moreno entre 1779-1783” (Cuervo, 2016, p. 13). Cabe tener presente además que la música de violín estaba muy presente en las tertulias nobiliarias de finales del setecientos (Alonso, 1998, p. 34-35).

Además de lo anterior, el pazo de Tor custodia en su salón del mediodía un peculiar fortepiano organizado del último cuarto del siglo XVIII², perteneciente a la marca londinense *Longman & Broderip*, la cual también comercializaba partituras. Quizás el instrumento fue adquirido para la residencia o su capilla ya a finales del XVIII, pues posteriormente este tipo de artefactos sonoros cayó en desuso. En tal caso, podríamos encontrarnos ante el “fortepiano organizado, nuevo, hecho en Londres por uno de los más famosos autores” que se anunciaba en el *Diario de Madrid* del 16/09/1790. Otra opción sería una llegada del instrumento a la casa durante el XIX, tras alguna de las desamortizaciones a conventos y monasterios en los cuales la música tenía una importante presencia³.

2 Este tipo de instrumentos no eran ajenos a Galicia. Por ejemplo, hacia 1788 se envió desde A Coruña a los puertos de Buenos Aires y Montevideo “un forte Piano organizado fabrica de esta Ciudad”, según muestra la documentación conservada (Archivo General de Indias, Indiferente General, Legajo 2183 *apud* Mota, 2023, p. 79).

3 Agradezco sinceramente al personal del pazo de Tor que me haya transmitido la información contenida en este párrafo. A ello es posible añadir que hoy sabemos además que en la ciudad gallega de A Coruña se encontraba a finales del siglo XVIII um “fortepiano organizado” que, según la documentación conservada, fue fabricado en la propia ciudad.

Figura 3. Piano organizado *Longman & Broderip*



Fuente: Pazo de Tor.

La balanza podría inclinarse hacia la primera vía, pues queda constancia documental de actividad pianística en otros pazos gallegos de similar tipología al de Tor. Por ejemplo, en el de Goiáns, ubicado en el ayuntamiento de Boiro, se produjo tal situación musical hacia 1755, durante una estancia del Padre Isla como invitado. No perdió en el tiempo, pues “en 1771 se halló un piano de manubrio ‘todo desenquadernado’ y un viejo manicordio, faltó ya de alguna cuerda que se almacenaba en una bodega junto a trastes de todo tipo” (Vázquez, 2011, p. 171). Por su parte, el pazo de Vilasuso (Carral) conserva documentación musical en relación con los Torres, familiares de los Adalid, así como un piano de inicios del XIX (Queipo, 2015, p. 55).

Además, existe otro instrumento dieciochesco conservado en Galicia de la marca *Longman & Broderip*: un piano de mesa fabricado en 1796, hoy ubicado en el Centro de Artesanía y Diseño (CENTRAD) de Lugo. Se desconocen sus antiguos propietarios, salvo que perteneció al Museo Provincial previamente a ingresar en su actual institución⁴. Ello podría ser indicio de una proveniencia

4 Debo dar las gracias a Luciano Pérez por facilitarme este dato.

del ámbito privado o doméstico, pues los bienes desamortizados tendían a dejar mayor rastro documental gracias a los inventarios de bienes suprimidos que se encargaron a las diferentes comisiones provinciales encargadas del asunto.

Si bien en Tor no quedan obras para el instrumento del XVIII, tampoco las hay para el pianoforte *Collard & Collard* de 1832 que se instaló en el mismo salón del mediodía y que se usó hasta hace unas décadas. Aun así, puede suponerse que a finales del Antiguo Régimen se interpretó música similar a la ejecutada en la capital española, ciudad que ejercía como foco en toda la Monarquía Hispánica, y desde la cual se difundían seguidillas, tiranas, fandangos, minuetos de raigambre francesa y canción patriótica más tarde. Tampoco debe descartarse la influencia musical en Tor de Porto o Lisboa, urbes a donde viajaban varios músicos activos en la Galicia de entonces (Alén, 1994) y de donde provenían la mayoría de compañías operísticas italianas que actuaban en territorio galaico durante la segunda mitad del XVIII (Gándara, 2023b, p. 195-201). Las fronteras eran mucho más porosas de lo que *a priori* se cree y ya entonces comenzaba a existir afinidad entre los habitantes de ambos lados⁵. Así decía un viajero no identificado de 1765:

[Los gallegos con los portugueses] se las entienden mucho mejor que con los españoles. Van en gran cantidad a servir a Lisboa [...]. Los españoles los desprecian, porque son trabajadores y limitados, empleándolos en los trabajos más bajos, y los tratan duramente. Esta conducta les inspira aversión a España y ofrece buena ocasión a las empresas que pudieran un día hacer los portugueses sobre esta provincia, que les conviene prodigiosamente (*vid. Saavedra, 1992, p. 27*).

Tales reminiscencias portuguesas, unidas a las castellanas, pueden rastrearse también a través del pazo estradense de

⁵ Cuestión mucho más evidente a partir del siglo XIX. Durante el XVIII todavía abundan en zona portuguesa (especialmente Lisboa) obras teatrales de influencia madrileña en las que la población de Galicia es burlada.

Vilancosta. Allí vivió la familia Valladares, muy vinculada a la música desde por lo menos finales del XVIII y gran parte del XIX. De su actividad musical quedan varias fuentes, especialmente en el fondo homónimo depositado en la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela. En otros lugares también permanecen documentos, siendo un ejemplo el tratado manuscrito *Esplicacion de los rudimentos de musica apropiada a la guitarra para el uso de A.V.* (Archivo Histórico Provincial de Ourense, fondo Carlos Taboada Tundidor, caja 2416 03). Como apunta Rei (2020, p. 303-312), este cuaderno sin fechar parece más propio del XIX que del XVIII, pero su contenido y estructura refleja una gran herencia dieciochesca al haber sido elaborado probablemente por José Dionisio Valladares, que vivió entre ambos siglos (1787-1864).

Ciertos elementos de la fuente, como nombrar a las figuras musicales utilizando las palabras “breve” o “semibreve”, recuerdan al *Estudo de Guitarra⁶ em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento* (Biblioteca Nacional de Portugal, colección de música, MP 312 A). Este impreso, creado por el maestro de capilla portuense António da Silva Leite y publicado en 1796, iba destinado a ámbito femenino (Sá, 2023, p. 413-414), como seguramente ocurrió con el cuaderno guitarrístico hoy conservado en Ourense.

Un asunto todavía no tratado es el de la música folclórica en las casas grandes rurales durante el XVIII. El pazo de Sorga (A Bola, Ourense) ofrece indicios al respecto, pues en la zona vivían dos gaiteros hacia 1753, llamados Antonio Feixoo y Joseph Feixoo (Archivo Histórico Provincial de Ourense, Catastro de Ensenada, Expediente del coto de San Mamede de Sorga, Libro real de legos, ff. 9 y 125). Paralelamente, la música de corte más erudito tenía relación con dicho pazo gracias a su señor, el hidalgo Joseph Antonio Sotelo, quien pagaba “anualmente a la encomienda de Quiroga tres fanegas de centeno y una misa cantada el dia de San Antonio” (ff. 129-130), santo muy vinculado con Portugal.

⁶ Debe tenerse presente que en portugués y castellano la palabra *guitarra* designa instrumentos musicales diferentes, aunque emparentados. El idioma luso emplea *violão* para nombrar a lo que en España se conoce como guitarra española.

2. Entre lo rural y lo urbano: actividades musicales y de alquimia en ambos contextos

Lo musical y literario tendría cabida dentro de la familia de Anselmo y Antonio Arias Teixeiro, tanto en el campestre pazo de Fondevila (Cabanelas, O Carballiño) como en el urbano Colegio de San Clemente de Santiago de Compostela. En este último, Antonio residió durante varios años como estudiante, llegando posteriormente a ser rector del mismo y primer Catedrático de Matemáticas en la Universidad compostelana (Álvarez, 2012, p. 125-154). Parte de la documentación de los Arias Teixeiro se conserva en el Archivo de la Fundación Penzol, pero no toda está en el fondo que lleva su nombre. En efecto, existen unas obras literarias y partituras probablemente vinculadas con los dos hermanos en el corpus documental recopilado durante el siglo XX por Álvarez Blázquez, propietario de una librería de viejo llamada Monterrey. Los papeles correspondientes fueron donados a la Fundación Penzol no hace mucho tiempo por su familia.

Uno de los documentos más significativos es un conjunto de dos canciones de Josefa Paez Centella (Fundación Penzol, fondo Álvarez Blázquez, CA.0510/003. N° inf. 15937), que probablemente acabaron perteneciendo a Teresa Arias Teixeiro. Sus textos, sin la música, se encuentran en una hoja suelta. Seguramente la autora perteneciese a la familia de Juan Páez Centella, compositor nacido en 1751 un pueblo de Cáceres y fallecido en 1814 en Oviedo, donde ejercía el cargo de maestro de capilla catedralicio desde 1786⁷. El contenido de las canciones es bucólico. En la primera, el argumento se centra en una pastora que intenta coger un pájaro, posible metáfora de un amante. El animal se acerca a ella por su hermosura, pero la acaba dejando: “El astuto pajarito/luevo q^e el fruto cojio/se fue bolando a otra flor/y burlada la dexo”. La segunda canción, por su parte, tiene como temática el lamento de un pastor al encontrarse lejos de su amada: “Cielos este es mi dolor/y es el mas qe yo padezco/y nada mas apetezco/que es el gozar de mi amor”.

⁷ Información consultada en la plataforma virtual *Libros de Polifonía Hispana* (Institución Milá y Fontanals-Centro Superior de Investigaciones Científicas). Disponible en: <https://hispanicpolyphony.eu/es/person/22017>. Acceso en 22 ene. 2025.

Otra fuente relevante de los Arias es el *Paspié de un estudiante compostelano* (Fundación Penzol, fondo Álvarez Blázquez, CA.0510/003. N° inf. 15937). El documento en cuestión constituye una hoja suelta de reducidas dimensiones con notación musical. Como puede verse en la figura 3, el manuscrito indica: "Soi d^{el} S Dⁿ Josef Nazara estudiante d^e la Ciudad de Santiago el año de 1784". Después, aparece: "para Nazara/Legista/bidón primero/dizipulo de Ynmali Dadporja".

Figura 4. Anverso del *Paspié de un estudiante compostelano*



Fuente: Fundación Penzol.

Ya en el reverso, se aprecian dos párrafos de tres líneas con texto en latín, que parecen oraciones religiosas. El primero es ilegible por encontrarse la hoja cortada, mientras que el segundo contiene: "Agimus tibi gracias, Omnipotens Deus, unibersis beneficis tuis, qui vivis et [hoja cortada]/en secula seculorum. Amen". Finalmente, se ve: "Nazara" y "Polbos de hasta de ciervo, preparado, Yncienso macho, mirra almaciga, y acibar; de cada cosa

dos q^{tos}". Esta asemeja ser una fórmula alquímica, nada extraño si se tiene en consideración que los hermanos Arias Teixeiro se dedicaban también a tales labores (Álvarez, 2012, p. 155-176 y 181-218). Se perciben al menos tres grafías o manos en el documento: una escribió el "Soy d^{el} S Dⁿ Josef Nazara..." y el "Polbos de hasta de ciervo...", otra hizo la música e indicó "para Nazara/Legista..." y finalmente una tercera plasmó las oraciones en latín. De cualquier modo, la fuente tratada revela que el XVIII fue mucho más que el Siglo de las Luces propiciador de la razón. La magia y lo velado, en combinación con ella, jugaron asimismo un papel significativo.

Existen otros muchos casos de familias que desarrollaron actividades musicales tanto en ámbito rural como urbano. Juan de Porras Figueroa y Calderón y Francisca Tomasa Becerra Varela y Sarmiento eran a finales del XVIII los señores de la Casa-Torre de Raíndo, en la parroquia de Piloño. También tenían una vivienda en la calle Porta da Pena de Santiago de Compostela. Tanto de un inmueble como del otro queda constancia de actividades musicales y/o escénicas. En Raíndo, sobresalieron las estrictamente sonoras que indica Presedo (1999, p. 196-197): el 17/05/1798 los Porras pagan 2 reales "al musico que vino a dar la alvorada" por la fiesta de San Pascual; ya el 16/08/1799, los mismos hidalgos cubren los gastos de las fiestas de San Roque en Piloño, 260 reales para "veinte dozenas de coetes de varias diferencias" y 120 reales destinados "al musico que vino a tocar a la funzion y a su criado"; el 16/10/1799 la familia otorga 8 reales "al ziego Juan que vino a tocar a la vendimia" y hacia el 16/07/1800 dispone 120 reales para un intérprete que actuó durante la comida por el día del Carmen⁸.

Contar con músicos sin visión como el "ziego Juan" no era una práctica extraña en las casas importantes de la península ibérica. Estos intérpretes invidentes, que solían tocar el violín, actuaban con frecuencia en ambientes nobiliarios, incluso en los de mayor mecenazgo musical, como el entorno madrileño de los Benavente-Osuna. Hacia 1761, llegaron a crear allí una formación similar a

⁸ Según documentación custodiada en el AHUSC, estos hidalgos gastaron 2 reales durante 1798, 128 reales en 1799 y 120 reales llegado el 1800 (AHUSC, protocolos notariales, Arzúa, José Francisco Gómez da Ponte, nº3791, ff. 28-51 *apud* Presedo, 1999, p. 206).

una orquesta, con siete violines, un bajo, dos oboes y dos trompas (Ortega, 2004, p. 673-674). El papel de estos músicos en Galicia durante el XVIII todavía requiere mayor investigación, pero el dato de Raíndo constituye un considerable punto de inicio.

3. Teatro lírico y música de cámara en el salón de la casa urbana

Los palacios de las ciudades contaban con actividad musical preponderante, especialmente dentro de aquellas urbes que vivían una situación de bonanza. En Santiago de Compostela, queda constancia documental de "juntas" celebradas en casa del maestro de capilla catedralicio, sobre todo durante la época de Melchor López, que vivía en el palacio mandado construir por el arzobispo Bartolomé Rajoy en la hoy denominada Plaza del Obradoiro. Un ejemplo: el 26 de enero de 1799, tras una petición de que "el Cavildo se dignase acordar que todos los Músicos concurriesen dos días en una Semana a Casa del Maestro de Capilla", se toma la decisión de que dichos intérpretes asistan "a los sitios y horas que determinare el Señor Dean, a fin de tener las juntas que manda la Constitución [...] y que el Maestro de Capilla presida en las juntas para dirigirlas" (Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, libro de actas capitulares 63, IG 0569, f. 67). Resulta altamente probable que aquí se interprete por primera vez la tonadilla compostelana *Los gustos estragados*, compuesta por Melchor López partiendo de un texto de Tomás de Iriarte para el que no se conserva otra música (Gándara, 2023a, p. 42).

Una casa coruñesa donde con mucha probabilidad hubo música de salón fue la del ilustrado José Cornide, vivienda muy conocida por pertenecer todavía a la familia de Francisco Franco tras un proceso muy dudoso de compra y donación durante la dictadura. De Cornide se conservan varios documentos que atestiguan eventos sonoros en su vivienda, como la letra en italiano de una *Canzonetta* (Archivo del Reino de Galicia, fondo Cornide Saavedra, 44813 68) o unos manuscritos sobre pasos de

baile bajo el título *Lecciones sobre rigodón o pavana, divididos en 7 partes con otros 3 capítulos, grave, allegro y amable* (Archivo del Reino de Galicia, fondo Cornide Saavedra, 44813 54).

Dichos libretos contienen el texto de óperas y serenatas representadas en el coliseo y palacio del Buen Retiro (Madrid) desde la década de 1730 a la de 1750 (Archivo del Reino de Galicia, José Cornide, legajo 10, n. 182-186)⁹, etapa coincidente con el apogeo de Carlo Broschi (*Farinelli*) como gestor teatral y musical para la Corte madrileña (Domínguez, 2015 y 2022). Varios de dichos libretos se encuentran en edición bilingüe castellano-italiano, tal y como era habitual. Si bien se utilizarían en la casa de Cornide para leer o copiar, reflejan el gusto del mencionado erudito por el teatro y la música.

Poseer este tipo de impresos operísticos suponía un símbolo de estatus social por mostrar vinculación de su propietario con la Corte. Así, no debe desecharse la hipótesis de que los libretos fuesen remitidos desde Madrid hasta A Coruña por alguna persona noble, pues tal tarea se realizaba con cierta asiduidad durante el XVIII entre diversos puntos de la península ibérica. En 1714, por ejemplo, la XI condesa consorte de Lemos (con título nobiliario de origen gallego) indicaba por carta que enviaba un libreto de ópera desde la capital española a su pariente luso radicado en Lisboa, el III conde de Assumar (Biblioteca Nacional de Portugal, manuscritos reservados, COD 8544 *apud* Domínguez; Quirós, 2019, p. 525-526).

Además de los mencionados libretos madrileños, se conservan en A Coruña otros tres de procedencia lisboeta¹⁰, pero desconocemos cómo llegaron a la mencionada ciudad gallega y

9 *Le Deitá Superate: serenate a quattro voci da cantarsi nel regio Palazzo del Bon Ritiro in occasione delle feste, che si fanno per celebrare le nozze della Serenissima Infanta Maria Teresa con il Delfino di Francia* (Archivo del Reino de Galicia, José Cornide, legajo 10, n. 182)/*Lea Imperadrice della China: festa teatrale da rappresentarsi nel glorioso giorno del nome del Ré Nostro Signore* (n. 183)/*Farnace Dramma en música, traducido al idioma castellano por Don Gernymo Val en ocasión de las gloriosas bodas de Felipe de Borbón* (n. 184)/*El [h]eroe de la China: ópera dramática para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro, festejándose el natalicio de Fernando VI* (n. 185)/*Armida aplacada: composición dramática para representarse en el Buen-Retiro por orden de Fernando VI para festejar las bodas de la infanta María Antonia Fernanda* (n. 186). Más datos en Uría y López (1996, p. 16, 39, 45, 49 y 55). Estos documentos pronto cambiarán de firma, según información transmitida a quien esto escribe por el personal del Archivo del Reino de Galicia.

10 Sus títulos son: *Os dous suppostos condes: drama jocoso em musica para se representar no theatro da Rua dos Condes no outono do anno 1791*(Biblioteca Pública Miguel González Garcés, FA 142)// *La bella pescatrice: dramma giocoso per musica in due atti da rappresentarsi nel regio teatro di S. Carlo in benefizio di Domenico Caporali*ni la sera de' 19 Gennaio 1798(Biblioteca Pública Miguel González Garcés, FA 267)/*Il Beiglierbei di Caramania, dramma giocoso di Girolamo Tonioli, da rappresentarsi in musica nel teatro del Bairro Alto in Lisbona il carnavale dell'anno 1771, dedicato all' Illmo. Signore il cavaliere Giovanni Hort, Console Generale della Gran Bretagna alla Corte di Portogallo* (Biblioteca Pública Miguel González Garcés, FA 270).

si lo hicieron ya a finales del XVIII, siglo en el que están fechados. Pudo traer dichas fuentes algún operista italiano después de haber girado por Portugal, situación bastante frecuente entonces. Tal fue el caso de Alfonso Nicolini y Nicolà Ambrosini, que actuaron en la urbe herculina con su compañía durante las décadas de 1770 y 1790; o el castrato Giovanni Baptista Longarini junto con José Accinelli, que hicieron lo mismo entre 1790 y 1800 (Gándara, 2023b, p. 196-197). De todos ellos es conocida su presencia sobre tablas lusas (Brito, 1989; Cranmer, 1997).

Figura 5. Portada de *La bella pescatrice* escenificada en Lisboa



Fuente: Biblioteca Pública Miguel González Garcés.

No resulta descartable tampoco que los impresos llegasen a través del empresario teatral hispano Bartolomé Alegre, quien a principios del XIX se encontraba radicado en A Coruña a la "espera de Lisboa, sin dificultad, [de] los bailarines tan nombrados, los dos hermanos Javoni" (Archivo Histórico Municipal de A Coruña, caja 8418, carpeta 29). En cualquier caso, hacia finales del XIX los

ejemplares ya se ubicaban en zona coruñesa, pues algunos de ellos contienen el sello de la antigua Biblioteca Provincial del *Instituto de La Coruña*. ¿Dónde se guardaron hasta entonces? Probablemente en alguna vivienda burguesa o nobiliaria, al igual que los libretos del Buen Retiro en casa de José Cornide.

Es más, cierto dato me hace sospechar que pertenecieron al propio Cornide. El asunto radica en lo siguiente: la antigua Biblioteca del Instituto, donde se custodiaron estos libretos lusos, y el que hoy es el Archivo del Reino de Galicia, donde todavía están los madrileños que tenía Cornide, compartieron instalaciones en el edificio de San Carlos durante varios años¹¹. Otra opción posible respaldaría la adjudicación de dichas fuentes teatrales a Cornide: que el propio ilustrado, tras su viaje a Portugal entre 1798 y 1801 (Abascal; Cebrián, 2009), trajese los libretos consigo.

4. Partituras enigmáticas: ver más allá de lo aparente

Todo manuscrito o impreso musical constituye un guion de la obra que ha de interpretarse, pero no el elemento sonoro en sí mismo. Esto, que resulta evidente y a la vez se olvida tanto, se dio con mayor intensidad en el siglo XVIII. Como indica Cypess (2023, p. 187-188), la notación del entonces omitía aquellas convenciones performativas que intérpretes y oyentes conocían de antemano: dinámicas, articulaciones, adornos melódicos, armónicos o rítmicos y despliegues del bajo continuo, entre otras cuestiones. Por tanto, la música que sonó 250 años atrás era diferente en cierto grado a lo que las fuentes nos transmiten hoy. Al mismo tiempo, existía gran variabilidad en cuanto a la tímbrica de las piezas del salón, pues comercialmente interesaba ofrecer obras que pudiesen ejecutarse con diferentes instrumentos y así alcanzar mayores compradores de los impresos y copias manuscritas.

En un libro de cobradores del Priorato de Carballal (Aranga, Betanzos), se encuentran *partitcellas* de violín encuadradas

11 Aunque en A Coruña es donde se aprecia más esta situación de los libretos, no es la única población en la que ocurre. Por ejemplo, en Mondoñedo está *La fiera di Venezia-Commedia per musica di Giovanni Gastone Boccherini, da rappresentarsi nel teatro di S.A. Serenissima Il Signor Principe di Carignano nell'autunno dell'anno 1776* (Biblioteca del Seminario Santa Catalina-Diócesis de Mondoñedo y Ferrol, 113/674). En Pontevedra, queda la *Letra de los coros que se han de cantar en la tragedia de Athalia, en el Teatro del Real Sitio del Pardo* (Biblioteca del Museo de Pontevedra, AOF 7/4).

como guardas (Archivo del Reino de Galicia, fondo Santa María de Sobrado, caja 45311). Estas piezas no solo deberían vincularse a dicho centro religioso, sino quizás a pazos cercanos como el del Vinculeiro o la Casa de Castelos. Su situación geográfica es muy cercana: en el mismo municipio (García, 1992, vols. 1 y 2, p. 63 y 59; 2001, p. 96-98). Sin embargo, el origen de estos papeles parece más distante por incluir no solo términos en italiano, aunque esto era habitual en todo el mundo occidental, sino alguno en inglés, pues en la portada se lee “ever con dolce moto”¹². Cabría entonces aventurar si la partitura habría llegado a Galicia a través del cercano puerto de A Coruña, que ya entonces mantenía trayectos con Reino Unido, además de exportar instrumentos hacia América (Mota, 2023, p. 65). Algunos de los viajes a las islas británicas poseían carácter musical, como el que realizó desde el puerto coruñés a Londres la famosa cantante de ópera Brigida Banti; desplazamiento que ella misma explicó a través de cartas a la condesa-duquesa de Benavente en 1794 (Archivo Histórico de la Nobleza, fondo Osuna, CT.387, D.2).

Figura 6. *Particella* para violín en el libro de cobradores perteneciente al Priorato de Carballal



Fuente: Archivo del Reino de Galicia.

12 La expresión *dolce*, no demasiado frecuente en la música de salón dieciochesca, aparece también en un minueto compuesto por Ignatius Sancho, autor africano asentado en Reino Unido. La pieza mencionada se publicó en Londres hacia 1776, dentro del volumen *Cotillions &c. Humbly Dedicated with Permission to the Princess Royal* (Cypess, 2023, p. 192-193).

Un caso similar al de Aranga es el de unas partituras también encuadradas como guardas (Archivo del Reino de Galicia, fondo Santa María de Sobrado, caja 455301), ahora dentro de un memorial cobrador de rentas (años 1795-1798) perteneciente al Priorato de Cabana, cercano a Ferrol. Los referidos papeles muestran música impresa para teclado. Por su factura material y su estilo clásico, podrían fecharse a finales del XVIII, seguramente destinados para un fortepiano¹³. Lamentablemente, no es posible consultarlos de forma completa por su ubicación en la encuadernación. Sobre la procedencia, no resultaría aventurado sugerir una llegada por mar, debido a la proximidad del puerto de Ferrol y a la actividad musical que en dicha ciudad militar se desarrolló a finales del XVIII.

Además de lo anterior, cabe apuntar que en varias bibliotecas gallegas se conservan ejemplares impresos de famosos tratados instrumentales fechados en la segunda mitad del XVIII. Destacan, así: *Methode pour le piano forte par Pleyel et Dussek* (Biblioteca Pública de Lugo, 8989), *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la música por Federico Moretti* en 1799 (Biblioteca del Seminario Mayor Divino Maestro-Diócesis de Ourense, Est. 105) o *Tratado o Arte de los rudimentos esenciales para tocar el violín* de José Herrando en 1756 (Biblioteca de la Universidade de Santiago de Compostela, FOLL Carp. 7-2). La procedencia y recorrido de estos volúmenes sobre suelo gallego todavía se desconoce, siendo ello un incentivo para futuras investigaciones.

Conclusión: un patrimonio inmaterial frágil

Los salones dieciochescos de Galicia han permanecido en un profundo silencio durante más de 225 años. La falta de estudios sobre las prácticas musicales y de sociabilidad que en tales estancias se produjeron propició tal situación. Ello contrasta con los numerosos avances en investigaciones análogas relativas al siglo XIX y principios del XX (Capelán, 2019; Touriñán, 2020; Villanueva,

¹³ En el siglo XVIII, era habitual adaptar piezas de salón a fortepiano, aunque estas originalmente hubiesen sido concebidas para otros instrumentos.

2016). Este artículo pretendió, por tanto, remediar la difícil situación del XVIII. Así, se analizaron diferentes casos cuidadosamente seleccionados para ofrecer una visión panorámica del fenómeno, que abarcase de lo rural a lo urbano y de las certezas a los indicios, evitando posibles sesgos que la elección de un único ejemplo pudiese provocar.

Tras ello, el trabajo trató fuentes musicales de difícil encuadre geográfico, pero vinculadas a actividades salonísticas. Se incidió especialmente en elementos de ámbito rural, estableciendo así un contrapunto al predominio de los salones urbanos en los estudios musicológicos de otras latitudes. La utilización posterior de algunos de estos documentos gallegos como guardas y encuadernaciones en libros de contabilidad refleja la escasa valoración que a tales vestigios le otorgaron aquellos que no sabían entenderlos. Entonces, como ahora, la alfabetización musical constituía un asunto urgente.

Referencias

ABASCAL, Juan Manuel; CEBRIÁN, Rosario. **Los viajes de José Cornide por España y Portugal de 1754 a 1801**. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009. 924p.

ALÉN, María Pilar. Músicos italianos en la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1760-1810). **Revista de Musicología**, v. 17, n. 1-2, p. 61-96, 1994. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/20796983>. Acceso en 6 mar. 2025.

ALONSO, Celsa. **La canción lírica española en el siglo XIX**. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998. 555p.

ÁLVAREZ, Miguel. **Antonio y Anselmo Arias Teixeiro. Dos Iulistas gallegos en el siglo de la Ilustración**. Tesis Doctoral. Universidade de Santiago de Compostela, 2012. Santiago de Compostela: MINERVA, 2012. 442p.

BRITO, Manuel Carlos de. **Opera in Portugal in the Eighteenth Century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 254p.

CAPELÁN, Montserrat. Introducción. In: CAPELÁN, Montserrat (coord.). **Obras para piano de compositores galegos**. Santiago de Compostela: Campus na Nube, 2019. p. V-IX.

CERDEIRAS, Mercedes; LÓPEZ, Pedro. **Impresos de José Cornide en el Archivo del Reino de Galicia**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996. 110p.

CRANMER, David. **Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread**. Tesis Doctoral. University of London, 1997. Lisboa: RUN, 1997. 551p.

CUERVO, Laura. La Biblioteca Musical del Infante Gabriel de Borbón y Sajonia (1752-1788). In: MORALES, Luisa; LATCHAM, Michael (coords.). **Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler**. Almería: Festival Internacional de Música de Tecla Española, 2016. p. 147-162.

DOMÍNGUEZ, José María. Todos los extranjeros admiraron la fiesta: Farinelli, la música y la red política del Marqués de la Ensenada. **Berceo**, n. 169, p. 11-53, 2015. Disponible en: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/91623>. Acceso en 6 mar. 2025.

DOMÍNGUEZ, José María. Nitteti de Metastasio (1756) y la doble edición de libretos para las óperas producidas por Farinelli en Madrid. **Revista de Musicología**, v. 45, n. 1-2, p. 93-122, 2022. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/27204755>. Acceso en 6 mar. 2025.

DOMÍNGUEZ, José María; QUIRÓS, Roberto. Para que la cante mi señora: aristocracia y circulación musical entre Madrid y Lisboa tras la guerra de Sucesión española. **Cuadernos de Historia Moderna**, v. 44, n. 2, p. 511-532, 2019. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/chmo.66369>. Acceso en 6 mar. 2025.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. **La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española.** Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007. 596p.

GÁNDARA, Javier. Los gustos estragados: una tonadilla compostelana de 1799. **Resonancias: revista de investigación musical**, v. 27, n. 53, p. 41-64, 2023a. Disponible en: <http://doi.org/10.7764/res.2023.53.3>. Acceso en 6 mar. 2025.

GÁNDARA, Javier. **Teatro musical e identidades colectivas en territorio hispano y luso (1750-1814): perspectivas desde lo gallego.** Tesis Doctoral. Universidade de Santiago de Compostela, 2023b. Santiago de Compostela: MINERVA, 2024. 665p.

GARBAYO, Francisco Javier. La viola en el ámbito eclesiástico hispano: la orquesta de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del Maestro Melchor López (1783-1822). **Anuario Musical**, n. 62, p. 229-256, 2007. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2007.62.24>. Acceso en 6 mar. 2025.

GARCÍA, José Manuel. **Pazos de Galicia.** A Coruña: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia y Xunta de Galicia, 1992. 2 vv.

GARCÍA, José Manuel. **Guía dos pazos de Galicia: A Coruña.** Vigo: Galaxia, 2001. 368p.

KENYON, Beryl; MARTÍNEZ, Juan. El infante Don Gabriel, gran aficionado a la música. **Revista de Musicología**, v. 11, n. 3, p. 790-806, 1988. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/20795258>. Acceso em 6 mar. 2025.

LOMBARDÍA, Ana. Violin duets in Madrid: divertimento all'europea. In: MARÍN, Miguel Ángel; BERNADÓ, Màrius (coords.). **Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Spain.** Kassel: Reichenberger, 2014. p. 69-116.

MARÍN, Miguel Ángel. Music Selling in Boccherini's Madrid. **Early Music**, v. 33, n. 2, p. 165-177, 2005. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3519446>. Acceso 6 mar. 2025.

MARÍN, Miguel Ángel. Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos. In: LEZA, José Máximo (ed.). **Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014. p. 461-484.

MARTÍNEZ, Carlos. **Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña**. A Coruña: Diputación Provincial, 1978. 785p.

MOTA, Álvaro. Música que navega: la circulación de partituras, instrumentos y otros objetos sonoros entre España y el Virreinato del Río de la Plata (1776-1810). In: MARÍN-LÓPEZ, Javier; CAPELÁN, Montserrat; CASTAGNA, Paulo (eds.). **Músicas iberoamericanas interconectadas: caminos, circuitos y redes**. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2023. p. 57-88. NERY, Rui. A Música Instrumental no Portugal do Antigo Regime: Práticas de Sociabilidade e Estratégias de Distinção. In: SÁ, Vanda de; FERNANDES, Cristina (eds.). **Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios**. Lisboa: Edições Colibri, 2014. p. 17-35.

ORTEGA, Judith. El mecenazgo musical de la Casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid. **Revista de Musicología**, v. 27, n. 2, p. 643-697, 2004. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/20798003>. Acceso en 6 mar. 2025.

PRESEDO, Antonio. O luxo na fidalguía galega a través do exemplo da Casa-Torre de Raíndo, 1798-1800. In: GIRGADO, Luis Alonso (coord.). **Homenaxe ó Profesor Manuel Quintáns**. Santiago de Compostela: Follas Novas, 1999. p. 183-207.

QUEIPO, Carolina. **Élite, colecciónismo y prácticas musicales en la Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): el fondo musical Adalid**. Tesis Doctoral. Universidad de La Rioja, 2015. Logroño: UR, 2015. 766p.

RASCH, Rudolf. Luigi Boccherini's six duets for two violins, Op. 3. In: SPECK, Christian (ed.), **Boccherini Studies 2**. Bolonia: Ut Orpheus, 2009. p. 23-112.

REI, Isabel. **A guitarra na Galiza**. Tesis Doctoral. Universidade de Santiago de Compostela, 2020. Santiago de Compostela: MINERVA, 2021. 1754p.

REI, Isabel. **O método para guitarra de Avelina Valladares**. In: Mundoclasico. Disponible en: <https://www.mundoclasico.com/articulo/38661/O-m%C3%A9todo-para-guitarra-de-Avelina-Valladares>. Acceso en 6 mar. 2025.

RIVERA, María Teresa. **Los pazos orensanos. Arquitectura del siglo XVIII en la provincia de Orense**. Ourense: Caja de Ahorros Provincial, 1982. 632p.

RIVERA, María Teresa. Un ejemplo de influencias e intercambios en la arquitectura civil gallega. In: coordinador no especificado. **Los caminos y el Arte**. Santiago de Compostela/Madrid: Universidade de Santiago de Compostela/Comité Español de Historia del Arte, 2007. p. 501-513.

SAAVEDRA, Pegerto. **A vida cotiá en Galicia de 1550-1850**. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992. 235p.

SAAVEDRA, Pegerto. La vida en los pazos gallegos: entre la civilidad y la rudeza. **Chronica Nova**, n. 35, p. 163-191, 2009. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/22525>. Acceso en 6 mar. 2025.

SÁ, Vanda de. Cultura do Minuete em Portugal: o Manuscrito *Minuetti a Due Violini, Trombe e Basso* (VM7 6764-BnF) de Pedro António Avondano (ca. 1714-1782). In: SÁ, Vanda de; FERNANDES, Cristina (eds.). **Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios**. Lisboa: Edições Colibri, 2014. p. 107-134.

SÁ, Vanda de. Práticas Musicais na Corte: a Figura Feminina como Modelo para a Perpetuação da Ilusão dos Salões. In: FERNANDES, Cristina; ORTEGA, Judith (eds.). **Música en las cortes ibéricas (1700-1834): ceremonial, artes del espectáculo y representación del poder**. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2023. p. 405-428.

TOURIÑÁN, Laura. **Marcial de Adalid (1826-1881): biografía, catalogación de su obra musical y su vinculación con la creatividad cultural socioidentitaria.** Tesis Doctoral. Universidade de Santiago de Compostela, 2020. Santiago de Compostela: MINERVA, 2021. 845p.

VÁZQUEZ, José Manuel. Alimentación, ocio y cultura en el pazo de Goiáns en el siglo XVIII. **Espacio, tiempo y forma**, n. 24, p. 163-174, 2011. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10261/72786>. Acceso en 6 mar. 2025.

VILLANUEVA, Carlos. Introducción. In: TRILLO, Joám (ed.). **Obras para piano (I) de Juan Montes Capón**. Vigo: Dos Acordes-Axencia Galega das Industrias Culturais, 2016. p. VII-XVI.

Financiación

Este artículo se ha elaborado gracias a las *Ayudas de apoyo a la etapa de formación postdoctoral* de la Xunta de Galicia (ED481B). Además, el escrito se inscribe en las *Ayudas para la consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas del Sistema Universitario Gallego* (ED431B2024/47), otorgadas al Grupo Organistrum, así como en el proyecto *Galicia-América: música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950)*, financiado este último por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España (PID2020-115496RB-I00).

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicación en el Portal de Periódicos UFG. Las ideas expresadas en este artículo son responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión de los editores o de la universidad.