



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TESIS DOCTORAL

Título
Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de La Restauración (ca. 1815-1848): el fondo musical Adalid
Autor/es
Carolina Queipo Gutiérrez
Director/es
Teresa Cascudo García-Villaraco
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Ciencias Humanas
Curso Académico
2014-2015

Existen circunstancias excepcionales que impiden la difusión de la versión íntegra de esta tesis. Por este motivo se difunden únicamente los contenidos que no están sujetos a confidencialidad



Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de La Restauración (ca. 1815-1848): el fondo musical Adalid, tesis doctoral de Carolina Queipo Gutiérrez, dirigida por Teresa Cascudo García-Villaraco (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor
© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2016
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es

ÍNDICE

Agradecimientos	I
Abreviaturas y siglas empleadas	III
Índice	VIII

INTRODUCCIÓN	12
1. Objetivos y justificación	
2. Estado de la cuestión	
3. Fuentes, metodología y estructura del trabajo	
4. Conceptualización	

VOLUMEN I

PARTE I

LOS TORRES Y LOS ADALID, MIEMBROS DE LA ÉLITE	43
1. Las familias Adalid y Torres	44
1.1. Resumen genealógico	
1.2. Introducción a los archivos y fuentes documentales de ambas familias	
2. Coruña, una ciudad “emergente” y cosmopolita	56
3. Ascenso y blindaje del poder de las familias Adalid y Torres: del ámbito coruñés al internacional	62
3.1. Actividades económicas y financieras, relaciones comerciales, tendencias ideológicas y puestos de poder	63
3.1.1. Las guerras napoleónicas: agravamiento de la crisis y el surgimiento del liberalismo	
3.1.2. Sexenio absolutista (1814-1820): el inicio de la Restauración	
3.1.3. El Trienio Liberal y la llegada al pleno poder (1820-1823)	
3.1.4. Ominosa Década o segunda restauración absolutista (1823-1833): reconversión empresarial en el extranjero	
3.1.5. El reinado de Isabel II: de la Regencia de María Cristina (1833-1840) a la “Década Moderada” (1844-1854)	
3.2. Pruebas de nobleza, estrategias endogámicas y lugares de residencia	106
3.3. Formación y capital cultural	114
4. La vida musical local de A Coruña (ca.1800-1848): Teatro, Sociedades, Instituciones Militares, Milicia y Colegiata	133

PARTE II	
COLECCIONES DE PARTITURAS: OBRAS Y PRÁCTICAS MUSICALES	148
5. Colección musical de partituras de los Adalid	151
6. Descripción y análisis cuantitativo de la serie primera del fondo musical Adalid	161
6.1. Obras vocales e instrumentales: análisis de los datos.	
6.2. Editoriales musicales: análisis de los datos tras el cruce de diferentes variables	
6.3. Compositores: análisis de los datos tras el cruce de diferentes variables	
6.4. Relación por signatura y número de juego: análisis de los datos	
7. La música de cámara en la serie primera del fondo Adalid	193
7.1. Repertorio musical de cámara para concierto o para prácticas musicales privadas: programas de Viena, París y Londres “puros” o miscelánicos	
7.2. Colecciones de cuartetos y quintetos de Haydn y Boccherini por Janet et Cotelle e Imbault	
7.3. Colección de Beethoven por Pacini y otras obras del compositor	
7.4. Colecciones y obras sueltas de Krommer, Mozart, Onslow y A. Romberg y la editorial Janet et Cotelle	
7.5. Colecciones de cuartetos y quintetos de Mayseder, Fesca y de Spohr y la editorial Richault	
7.6. Colecciones de cuartetos y quintetos de Aimon y de Reicha por Pacini	
7.7. Colección de la editorial londinense J. Ewer: obras de Mozart, Spohr y Beethoven	
8. Música orquestal: Obras concertantes y sinfónicas de Janet et Cotelle y Richault	237
9. La Ópera	241
9.1. La ópera y el cuarteto de cuerda	
9.2. Extractos operísticos	
9.3. Formatos orquestales	
9.4. Estudio de un caso de reducción de oberturas para conjunto de cámara: música para guitarra del fondo y el binomio de éxito Rossini-Carulli en edición de Carli	
9.5. Relación de las obras con los coleccionistas y el contexto de recepción	
10. Colección musical de partituras de los Torres	257
11. La práctica musical doméstica de los coleccionistas durante la Restauración: un estilo de vida	264
11.1. La música insonora del fondo Adalid o la invisibilidad de la práctica musical doméstica masculina de la élite	
11.2. El papel privilegiado de la música tras la consolidación de un estilo de vida: Marcial de Torres Adalid, Fernando de Torres Adalid y Marcial del Adalid y Gurrúa.	

CONCLUSIÓN	294
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES	304
ÍNDICES	325
Índice de gráficos	
Índice de tablas	
Índice de figuras	

VOLUMEN II: APÉNDICES

ÍNDICE

1. APÉNDICE I: DOCUMENTARIO	329
2. APÉNDICE II: ICONOGRAFÍA	462
3. APÉNDICE III: CATÁLOGO MUSICAL: serie primera de la biblioteca musical Adalid	496
1. Criterios y campos usados en la catalogación del núcleo primero y principal del fondo Adalid	497
2. Gráficos, tablas y listas	508
2.1. Gráficos y tablas generales	510
2.1.1. Tipología instrumental o vocal	
2.1.2. Signatura y número de juego	
2.1.3. Editoriales principales	
2.1.4. Compositores principales	
2.2. Gráficos y tablas específicas	528
2.2.1. Signatura y número de juego	
2.2.2. Editoriales, y compositores principales	
2.3. Lista de compositores, editoriales y obras	578
3. Catálogo	640

INTRODUCCIÓN

I. OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN

Esta tesis doctoral tiene como objeto principal de estudio el fondo musical de partituras reunido por la familia de comerciantes-banqueros Adalid en la ciudad de Coruña. Dicha actividad de coleccionismo musical se prolongó a lo largo de sucesivas generaciones durante todo el siglo XIX y se dividió en diferentes colecciones o series. Nuestro trabajo de investigación se ha centrado en el estudio y catalogación de la serie primera de dicho fondo, que fue creada mayoritariamente en la década de 1820, en plena Restauración (ca. 1815-1848). Nos decantamos por esta serie, por un lado, porque había sido escasamente estudiada, tal como la época a la que pertenece, pero también, por otro lado, por cuestiones de acotación y pragmatismo inseparables a una investigación exhaustiva, ya que se conservan en ella cerca de un millar de piezas.

El proceso de catalogación y el estudio pormenorizado de las piezas que la componen, así como, sobre todo, el hallazgo de nuevos datos sobre la vida de los miembros de esta familia de coleccionistas, de la que apenas había información a excepción de la figura de Marcial del Adalid, fundamentó el segundo objetivo de esta tesis: estudiar el papel que desempeñaba una colección musical como esta, en la que la música de cámara y la música “clásica” o “sabia” era la más representativa. ¿Por qué los coleccionistas Adalid se plantearon este tipo de colección musical? ¿Qué estudios existían sobre cuestiones de compra, procesos de difusión y recepción e incluso de prácticas musicales de este tipo de música en la España de la Restauración y más concretamente en la ciudad de Coruña?. Concluimos que el rol de este tipo de música para definir grupos sociales de las élites en el siglo XIX en España todavía no había sido analizado en profundidad, fundamentalmente en lo referente a su habilidad para mejorar las relaciones familiares, amistosas y profesionales, económicas y de negocios. Es decir, antes de esta tesis, nunca se habían estudiado 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. Con esta nueva perspectiva, hemos podido superar la aproximación documental y catalográfico a la que, al principio, esta tesis parecía estar condenada.

En relación con este último objetivo, pudimos comprobar que apenas existían estudios sobre cuestiones de coleccionismo y prácticas musicales de “música clásica” o “seria” en España antes de 1860 y, muy especialmente, fuera de la ciudad de Madrid, en centros urbanos periféricos como Coruña. Sin embargo, en los últimos años, esto se ha convertido en un tema de investigación recurrente en Gran Bretaña y en Francia, donde se han defendido interesantes teorías sobre este coleccionismo y las prácticas que se le asocian antes de 1830, es decir en los años anteriores al momento de su mayor visibilidad pública. El acceso y gusto de un sector de la élite europea de la Restauración por la música seria, principalmente de cámara, no se produjo en el espacio público sino en el ámbito privado y doméstico, por lo que siempre ha resultado poco visible para los estudiosos. Creemos que dicha invisibilidad también se dio en el contexto español, y tal vez con mayor magnitud, por el convulso marco histórico de la Restauración de Fernando VII, cuando estos repertorios musicales tuvieron todavía menos acceso al espacio público que en otros países. Aunque también parte de esta invisibilidad ha venido dada por la dificultad de localizar fuentes documentales adecuadas debido a su carácter privado. En este sentido, creemos que el estudio del fondo musical Adalid, caso único en una institución de acceso público en el entorno español, aporta fuentes fundamentales para abordar estas cuestiones.

La familia Adalid emparentó con la familia Torres a su llegada a Coruña, por lo que el estudio de una implica el de la otra. Ambas familias sobresalieron como principales de la élite social de la época, incluso más allá de A Coruña. Reunieron una inmensa fortuna gracias a sus negocios de comercio al por mayor con plazas españolas, europeas y americanas. Trabajaron a través de sus firmas comerciales que respondían a los nombres de “Marcial Francisco de Adalid e Hijos” y “Martín de Torres Moreno”, sociedades dirigidas respectivamente por los patriarcas de cada una de las sagas hasta que se producía su fallecimiento y pasaba el cargo a hijos, hermanos y nietos. Blindaron y aumentaron sus negocios sirviéndose de diferentes estrategias políticas, financieras, sociales, ideológicas y culturales. Por un lado, buscaron ocupar los puestos de poder más relevantes de la ciudad. Por otro lado, practicaron una política de clanes familiares de clase totalmente endogámica y compartieron perfiles ideológicos similares con una firme adscripción al liberalismo.

Introducción

Los valores culturales de estas familias de la nueva elite ocuparon un puesto imprescindible en esta escala de estrategias, no sólo porque les ayudaron a cerrar sus negocios, sino también porque contribuyeron a optimizar su estatus social, su prestigio y su poder. Por ello, familias como la de los Adalid invirtieron una parte considerable de su fortuna en la adquisición de una educación correspondiente a su estatus social, en donde la música ocupaba un lugar principal. De esta manera, surgió, no sólo el fondo de partituras Adalid, sino otra colección propiedad de los Torres, en una sinergia de influencias culturales. El estudio de este segundo fondo musical en esta tesis, menos pormenorizado que el del fondo Adalid, fue incluido con el único fin de fundamentar mejor la relación, ya esbozada, entre música de cámara instrumental, élite y redes de influencia socio-económica.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Esta tesis concilia aportaciones de los campos teóricos pertenecientes a las siguientes disciplinas: la historia socio-económica y política, la historia social de la cultura escrita y la historia cultural y social de la música. Ha sido una manera de superar actitudes adquiridas en la musicología española. Desde los inicios de la historiografía musical sobre el XIX en España, este siglo ha sido estudiado desde una visión nacionalista por lo que, consecuentemente, ha sido considerado como un siglo de decadencia musical¹. Para esta historiografía, las dos décadas de 1980 y 1990 supusieron un punto de inflexión con la producción de numerosos estudios, tesis doctorales y publicaciones con ánimos renovadores de aquella visión decadente del siglo musical, aunque esto haya implicado necesariamente el completo abandono de una perspectiva nacionalista. La primera monografía que presentó un marco general y sintetizó el estado de la cuestión sobre todos estos estudios fue acometida por Carlos Gómez Amat, en su *Historia de la música española. 5. Siglo XIX* (1984)². Posteriormente, muchas investigaciones realizadas a principios de los 90 se publicaron primero en la *Revista de Musicología*, en las actas del congreso de la Sociedad Española de Musicología dedicado al siglo XIX musical, y posteriormente en el volumen editado por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, *La música española en el siglo XIX* (1995)³. Esta última publicación no es en realidad una síntesis, sino un trabajo de compendio que reúne a diversos especialistas. Como el título de la obra indica, la perspectiva de este estudio se ciñó a la investigación sobre la producción musical de compositores españoles y las influencias que estos recibieron. Esta perspectiva fue fundamental y necesaria en su momento para superar algunos de los clichés que los estudios sobre esta época venían arrastrando desde sus inicios historiográficos. Sin embargo, años más tarde, la enorme

¹ MITJANA, Rafael. *La música contemporánea en España, y Felipe Pedrell*. Madrid: Fernando Fé, 1901. SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: La Nave, 1930. Esta visión nacionalista ha sido analizada por J. J. Carreras y E. Ros-Fábregas. CARRERAS, Juan José. “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”. En: *Il Saggiatore Musicale*, Vol.8, No. 1 (2001) pp. 121-169; ROS-FÁBREGAS, E. “Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”. En: *CODEXXI*, 1, (1998) pp. 68-135.

² GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española. Siglo XIX*, Vol. 5. Madrid: Alianza, 1984.

³ *Revista de Musicología*, Vol 14, Nº 1-2, 1991 y CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO, Celsa (eds). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.

trascendencia de esta monografía contrasta con el hecho de que los trabajos con perspectivas diferentes a las cimentadas en el magisterio de Emilio Casares y a su trabajo editorial al frente del Instituto Complutense de Ciencias Musicales no abundan. Consecuentemente, y a pesar de que la historiografía musicológica española lleva varios años comprometida en un intento de renovación y reformulación de sus principios epistemológicos, la mayoría de los estudios de los quince últimos años han seguido prestando más atención a la música de la segunda mitad del siglo XIX. Lo que es lo mismo que decir que, con la excepción del repertorio pianístico, han dejado prácticamente de lado los estudios sobre música instrumental en la primera mitad del siglo XIX, en particular los referentes a los centros urbanos de la periferia peninsular.

Todo esto, unido a dificultades añadidas debidas a la aparente inexistencia de fuentes y la amplia diseminación de las que han sido localizadas, probablemente han contribuido a ensombrecer el aliciente investigador sobre la música del primer tercio del siglo XIX en España y, más concretamente, sobre el reinado de Fernando VII (1814-1833). Los estudios sobre el siglo XVIII, principalmente de los últimos diez años, han incluido en sus investigaciones hechos musicales que alcanzan la primera quincena del siglo XIX, etapa que discurre entre los últimos años del reinado de Carlos IV y los finales del reinado de José I (José Bonaparte). Para la elaboración de este trabajo han sido fundamentales las aportaciones de los siguientes autores: Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín, Teresa Cascudo, Xoán Manuel Carreira, Josep María Vilar i Torrens, Judith Ortega, Yolanda Acker, Miguel Ángel Picó Pascual, María Gembero Ustárroz, entre otros⁴. Cabe destacar que sus diversos enfoques y perspectivas se han centrado en

⁴ BOYD M. y J. CARRERAS, Juan José (eds.). *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University press, 1998; CASCUDO, T. “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV”, *Artigrama*, 12, Zaragoza, (1996-97) pp. 79-98; CASCUDO, T. “Iberian Symphonism, 1779-1809: some observations”. En: BOYD M. y J. CARRERAS, Juan José (eds.). *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 144-156; ACKER, Yolanda F. *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, 2007; PICÓ PASCUAL, M.A. *El padre José Antonio Eximeno Pujades (1729-1808) y su aportación a la música*. Tesis doctoral, Valencia: Universidad de Valencia, 2001; ROBLEDO ESTAIRE, Luis. “La Música en la Corte de José I”. En: *Anuario Musical*, Vol. 46 (1991), pp. 205-243; GEMBERO USTÁRROZ, María. “La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación Napoleónica (1808-1814)”. En: COSTA RAMÍREZ, Francisco (Coord), *Cortes y Revolución en el primer liberalismo español. Actas de las Sextas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea* (Bailén, Jaén, 22 y 23 de octubre de 2004), Jaén: Universidad de Jaén, 2006, pp. 171-231; ORTEGA, Judith. *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, Tesis doctoral, Madrid: UCM, 2010; MARÍN, Miguel Ángel. “Music Selling in Boccherini’s Madrid”. En: *Early Music*, Vol. XXXIII, No. 2 (2005), pp. 165-177.

el estudio musical, no sólo de Madrid, sino de otros centros urbanos considerados en relación a ese centro periféricos.

En los últimos años, han aflorado nuevas tesis que, desde diferentes temáticas, han abordado la música en el complicado primer tercio de siglo. La más cercana al marco cronológico y al planteamiento de nuestro trabajo al utilizar la partitura como fuente principal de la investigación es la de Laura Cuervo sobre *El Piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa, e instrumentos* (2012)⁵. Es una investigación significativa al abordar un periodo que actúa de eslabón entre las escuelas de tecla de los siglos musical XVIII y XIX, proporcionando algunos datos interesantes para nuestra investigación relacionados con cuestiones organológicas y con la recepción en Madrid, entre finales del siglo XVIII y primera década del siglo XIX, de sonatas para piano de autores centroeuropeos editadas fuera de España. Sin embargo, desde las necesidades de nuestra investigación, echamos de menos el estudio de la música de cámara con piano, no incluido por cuestiones de acotación.

Otra tesis importante para nuestro trabajo al afrontar cuestiones de mecenazgo y música, siendo además uno de los pocos estudios que trasciende el ámbito cronológico antes referido, es la de Juan Pablo Fernández-Cortés (2006)⁶. Dicho trabajo da a conocer los gustos y prácticas musicales de un estudio de caso sobre la alta nobleza española en la primera mitad del siglo XIX, al tiempo que ofrece una breve investigación sobre los proveedores de música europeos y españoles de la colección musical de partituras de dicho caso, que abarca hasta la primera mitad del siglo XIX. Desafortunadamente, siempre desde la perspectiva que nos da nuestro propio trabajo de investigación, no se conserva la correspondiente colección de partituras y el proyecto no contempla un estudio comparativo con el mecenazgo musical de la aristocracia europea.

Continuando con los estudios sobre mecenazgo y música, en los últimos años, principalmente a raíz del VI Coloquio de Musicología de la Universidad de Zaragoza sobre *Mecenazgo y Coleccionismo Musical* (2012), se ha empezado a tener en cuenta los nuevos tipos de mecenazgo musical introducidos por la clase media en el siglo XIX.

⁵ CUERVO CALVO, Laura. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.

⁶ FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Carlos. *El Mecenazgo Musical de las Casas de Osuna y Benavente. Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*. Tesis doctoral, 2 Vols, Granada: Universidad de Granada, 2006.

Parte del resultado de las propuestas de investigación de este coloquio se evidencia en un trabajo que ha sido muy importante para esta tesis dado que ha dado fuerza y solidez a algunas de nuestras aportaciones sobre el coleccionismo de la familia Adalid. Se trata del volumen dedicado al siglo XIX de la *Historia de la música en España*, editado por Juan José Carreras, investigador ya citado, quien es también su autor principal⁷. De acuerdo con algunas de sus reflexiones, el concepto de mecenazgo en música en el siglo XIX debe ser revisado estudiando las características diferenciadoras respecto al mecenazgo clásico, propio de la aristocracia del Antiguo Régimen. Las nuevas tipologías de mecenazgo que trajo dicho siglo nos sirven para enmarcar nuestra investigación dentro de un mecenazgo cultural y artístico procedente de la imitación de costumbres aristocráticas, cuando la elite utilizaba la música para ensalzar su prestigio social y para reafirmarse como clase dirigente. Otro trabajo de referencia sobre el coleccionismo en el contexto español, pero aplicado al campo del arte plástico es el de Óscar E. Vázquez (2001), que versa literalmente sobre la creación de un nuevo concepto de coleccionismo artístico en el siglo XIX español⁸. Por último, y no por ello menos importante, han sido fundamentales las aportaciones de la estudiosa Deborah Rohr (2001) sobre el patronazgo y coleccionismo musical surgido en la Gran Bretaña de la primera mitad del siglo XIX, cuando se destacó la preeminencia de un mecenazgo de tipo privado⁹.

El principal estudio hecho hasta ahora sobre la España musical decimonónica y que más se acerca al enfoque de nuestra tesis y al marco cronológico propuesto es el de Judith Etzion “«Música Sabia»: The Reception of Classical Music in Madrid (1830-1860)” (1998)¹⁰. Esta investigación trata cuestiones de recepción de música clásica en esta primera mitad de siglo en Madrid en sus formatos más habituales como piano solo, cámara u orquesta. En comparación con el capítulo “Música de cámara y música

⁷ CARRERAS, Juan José (coord.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica: La música en España en el siglo XIX*, vol. 5, Madrid: Fondo de Cultura Económica, en prensa. Insistimos en agradecer a Juan José Carreras la posibilidad de consultar algunos de los borradores previos de este libro que será de obligatoria consulta para entender, con una visión historiográfica totalmente renovada y actualizada, la historia de la música del XIX en España.

⁸ E. VÁZQUEZ, Oscar. *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets and the State in Nineteenth-Century Spain*. The Pennsylvania State University, 2001.

⁹ ROHR, Deborah. *The careers of British musicians, 1750-1850: a profession of artisans*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

¹⁰ ETZION, Judith. “«Música Sabia»: The Reception of Classical Music in Madrid (1830-1860)”. En: *International Journal of Musicology*, VII (1998), pp.185-231.

sinfónica” de la monografía de Carlos Gómez Amat, en el que el autor centra su atención en la práctica musical específica de estos dos géneros en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX, Etzion estudia la recepción más global de la “música sabia” en Madrid (término acuñado en el contexto español para referirse a la *classical music* que veremos mas adelante) concentrando su atención en la primera mitad del siglo XIX y aportando numerosos datos nuevos. En el mismo año de la publicación de Etzion, Celsa Alonso dedicó un capítulo a la música doméstica en el reinado de Fernando VII en su tesis *La canción lírica española en el siglo XIX* (1998)¹¹. En dicha monografía, Alonso se centró en el estudio del repertorio cancionístico en el ámbito doméstico pero no añadió aportaciones novedosas respecto a las de Gómez Amat sobre el repertorio de cámara.

Como hemos señalado, la música durante el reinado de Fernando VII y en concreto la música identitaria de la élite no cortesana o aristocrática, ha recibido muy poca atención por parte de los estudiosos. No existe un trabajo sistemático, a pesar de la importancia que cobra este periodo al ejercer de eslabón entre la práctica musical –incluida la práctica del coleccionismo musical- de la élite aristocrática del Antiguo Régimen y la nueva élite formada por miembros de la clase media alta y de la nobleza, unidos bajo identidades culturales comunes. En contraste, las “élites” en la España del XIX, entendidas estas como conjunto de grupos sociales que dominan la sociedad por su influencia, prestigio, riqueza y poder económico, político y cultural, se han convertido desde hace unas pocas décadas en recurrente objeto de investigación sociológica e histórica. Para nuestro trabajo, han sido fundamentales los estudios de Pedro Carasa, en especial su artículo “De la teoría de las élites a la historia de las élites” (2007), dado que aporta un magnífico resumen de las principales aportaciones sobre la teoría e historia de las élites, además de ofrecer una aplicación específica a un caso decimonónico para las élites en España, en donde analiza, entre otros aspectos, las redes sociales, los espacios de relación, los procesos para la creación del poder¹².

¹¹ ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1998.

¹² CARASA SOTO, Pedro. “De la teoría de las élites a la historia de las élites”. En: CHACÓN JIMÉNEZ, F. y HERNÁNDEZ FRANCO, J., *Espacios sociales y universos familiares. La familia en la historiografía española. XXV aniversario del Seminario Familia y Élite de poder en el Reino de Murcia, siglos XV-XIX*, Murcia: Universidad de Murcia, 2007, pp. 67-106.

Partiendo del hecho de que parte del poder de las élites radica en la superioridad cultural, el estudio sobre la historia cultural en España en la primera mitad del siglo XIX fue clave en el desarrollo de la presente tesis. Imprescindibles fueron los trabajos de Jesús A. Martínez Martín, Jean-Marc Buigues y Gloria Ángeles Franco Rubio sobre valores, modos de vida y prácticas culturales de la nueva élite en el contexto más general en España, y de Ofelia Rey Castelao en el contexto local de Galicia¹³. Desde luego, nuestras principales referencias sobre la historia cultural transnacional aplicados a la historia de la cultura escrita, del libro y de los textos provienen de los historiadores franceses Roger Chartier y Roger-Henri Guerrand. Sobre cuestiones más específicas relacionadas con las prácticas musicales, destacan los trabajos de la musicóloga Ruth A. Solie¹⁴.

En los últimos años, la historiografía musical internacional ha abordado con fuerza los estudios que relacionan élite y *classical music*, principalmente en su formato de cámara instrumental y en diversos contextos geográficos. Señalaremos seguidamente algunas de estas aportaciones, que han sido también referencias esenciales para la elaboración de este trabajo.

Sin duda, varias claves de nuestra tesis han sido tomadas de los estudios del historiador William Weber. Este estudioso ofrece un marco teórico transnacional de las prácticas musicales de la élite apoyándose en el movimiento que él denomina “idealismo

¹³ BUIGUES, Jean-Marc. “Los lectores: oficios, profesiones y estados”. En INFANTES DE MIGUEL, Víctor, François López, Jean François Botrel (Coord.). *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 424-433; FRANCO RUBIO, Gloria A. “El nacimiento de la domesticidad burguesa en el Antiguo Régimen: notas para su estudio”. En: *Revista de Historia Moderna*. N. 30 (2012), pp. 17-31. MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. “La cultura nobiliaria: sociabilidad cultural y lecturas de la nobleza en la España del siglo XIX”. En: *Historia contemporánea*, No. 13-14 (1996), pp. 267-280; MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. “Las transformaciones editoriales y la circulación de libros”. En: MARTÍNEZ, Jesús A. (ed), *Orígenes culturales de la sociedad liberal*, (España siglo XIX), Madrid: Biblioteca nueva editorial Complutense Casa Velázquez, 2003, pp.19-36; MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. *Lecturas y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid: CSIC, 1991. REY CASTELAO, Ofelia. *Libros y lectura en Galicia (XVI-XIX)*. Santiago de Compostela: Junta de Galicia, Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2003.

¹⁴ CHARTIER, Roger. *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1992. GUERRAND, Roger-Henri. “Espacios privados”. En: ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (dir), *Historia de la vida privada, de la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Vol. 4, Madrid: Editorial Taurus, 1989, pp. 318-329. SOLIE, Ruth, A. *Music in other words. Victorian conversation*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.

musical”. En este marco, desarrolla la explicación del gusto de un sector de la élite de la Restauración por la *classical music* en defensa de una cultura musical elevada¹⁵.

En el Reino Unido, los últimos trabajos de Christina Bashford junto con los de Simon McVeigh y Richard Leppert han sido tres de nuestros grandes referentes¹⁶. Bashford se marcó como objetivo establecer qué tipo de tradición de música de cámara doméstica y seria existió en Reino Unido durante el siglo XIX, tema todavía pendiente en el contexto español¹⁷. Cuestionó las teorías tradicionales de la historiográfica británica que mantenían que la música de cámara seria fue insignificante. Basó el problema de la aparente escasez de consumo de música de cámara en la invisibilidad que rodeaba la práctica de esta música en la esfera doméstica, principal foco de recepción, cuestión que Leppert ratificó a través de sus estudios sobre música e imagen. Continuando con el ensayo teórico de Bashford, la invisibilidad se debía a la utilización que habían hecho los estudiosos de fuentes documentales que la autora considera no adecuadas, pero también a problemas culturales arraigados en la práctica privada de la música de cámara de ejecutantes varones de la élite social. Además, definió conceptos complejos y en ocasiones borrosos, tales como intérprete amateur y profesional, práctica musical doméstica, concierto público y privado, fuentes privadas y públicas, recepción y

¹⁵ WEBER, William. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. New York: Cambridge University Press, 2008; WEBER, William. *Music and Middle Class. The social structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, (Music in Nineteenth-Century Britain), Ashgate, 2004 (2ª. ed).

¹⁶ BASHFORD, Christina. “Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain”. En: *Journal of the American musicological Society*, Vol. 63, No. 2 (Summer 2010), pp. 291-360. BASHFORD, Christina. *Public Chamber –Music Concerts in London, 1835-1850: Aspect of History, Repertory and Reception*. Tesis doctoral, Londres: Universidad de Londres, 1996. LEPPERT, Richard. *Music and Image. Domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England*. Cambridge: Cambridge University press, 1998; MCVEIGH, Simon. “‘An Audience for High-Class Music’. Concert Promoters and Entrepreneurs in Late-Nineteenth-Century London”. En: WEBER, William (ed.). *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914. Managers, Charlatans, and Idealists*. Indiana University Press, 2004, pp. 162-182. MCVEIGH, Simon. “Industrial and Consumer Revolutions in Instrumental Music: Markets, Efficiency, Demand”. En: ILLIANO, Roberto y SALA, Luca (eds.), *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, Bologna: Ut Orpheus, 2010, pp. 3-35.

¹⁷ Bashford emplea el término *serious chamber works* para referirse principalmente a géneros que usan las convenciones formales de la sonata, fundamentalmente el cuarteto de cuerda. Sin embargo, en la práctica los límites del género serio de la música de cámara durante una sesión práctica son borrosos, ya que esta música puede confluir en una misma sesión con la práctica de otros géneros musicales. BASHFORD, Christina. “Historiography and Invisible Musics...”, *op. cit.* p. 304.

repertorio¹⁸. De todo ello hemos hecho una traslación al caso de estudio que nos compete.

Los trabajos de Simon McVeigh nos han proporcionado claves sobre la influencia que ejerció la revolución industrial y consumista británica en la música instrumental, relacionando principalmente música instrumental con un producto de lujo propio de la élite social y conectando el incremento de la práctica de esta música en la esfera doméstica con el incremento de un mercado editorial para esa música.

En cuanto a los estudios sobre edición musical en Francia, fueron referencias obligadas los trabajos de Jean Gribenski, François Lesure y Ánik Devriés, fundamentalmente el diccionario de editores franceses creado por los estudiosos Dévriés y Lesure *Dictionnaire des éditeurs de musique français* (1979-1988), fuente imprescindible para la catalogación del fondo Adalid¹⁹. A ello debemos sumar la fundamental recopilación de trabajos de especialistas de referencia mundial en el ámbito de la edición musical *Music Publishing in Europe, 1600-1900, Concepts and Issues, Bibliography* (2005) en edición de Rudolf Rasch²⁰. En el contexto español hemos tenido en cuenta los trabajos de Carlos José Gosálvez Lara principalmente²¹.

Merecen una mención específica los trabajos sobre la historia local de la ciudad de Coruña y sobre las investigaciones en torno al fondo musical Adalid y sus coleccionistas. El estudio de la burguesía comercial de A Coruña ha tenido un renovado interés en los últimos años. Se han realizado varios trabajos en torno a la historia y perfil socioeconómico y político de este grupo social. Antonio Meijide Pardo ha sido uno de los historiadores más prolíficos en este tema²². En lo que se refiere a los estudios

¹⁸ Muchos de ellos los definió en su tesis doctoral Bashford. Cf. BASHFORD, Christina, *Public Chamber –Music Concerts in London, 1835-1850: Aspect of History, Repertory and Reception*, Tesis doctoral, Londres: Universidad de Londres, 1996.

¹⁹ GRIBENSKI, Jean. *Catalogue des éditions françaises de Mozart, 1764-1825*. Hildesheim: G. Olms, 2006. DEVRIÈS, Anik y LESURE, François. *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, (Archives de l'édition musicale française, 4), 2 vols., Genève: Minkoff, 1979-1988.

²⁰ RASCH, Rudolf (ed). *Music Publishing in Europe 1600-1900. Concepts and Issues, Bibliography*. Musical life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. The Circulation of Music, Vol.I. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005.

²¹ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *El comercio musical en establecimientos tradicionales madrileños*, Cuaderno I, Barrio de las Musas-Plaza Mayor, Madrid: Cámara de Comercio e Industria, 1994. GOSÁLVEZ LARA, C. J. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación, 1995.

²² MEIJIDE PARDO, Antonio. *Temas y personajes de la historia coruñesa contemporánea*. La Coruña:

de historia económica, destacan los trabajos de Luís Alonso Álvarez y Elvira Lindoso Tato²³. En cuanto a la historia política y masonería, sobresalen los trabajos de Xosé Ramón Barreiro Fernández y A. J. V. Valín Fernández respectivamente²⁴. Los trabajos de María Consuelo Mariño Bobillo son los que más se han aproximado a objetivos varios de nuestro estudio al revisar las actividades lúdicas y culturales, económicas y políticas de la burguesía comercial de A Coruña bajo el reinado de Fernando VII²⁵. Ha sido particularmente muy útil la consulta de la publicación de la tesis doctoral (2009) de esta estudiosa en dónde proporciona datos novedosos sobre algunos miembros de las familias Torres y Adalid, tomados de diferentes fuentes públicas de la ciudad, como el Archivo del Colegio Notarial de A Coruña.

La mayor parte de las publicaciones que han estudiado específicamente la vida y obra de los miembros de las sagas Adalid y Torres se ha centrado en aquellos pertenecientes a la que hemos denominado como tercera generación. Estos son los casos de Marcial de Torres Adalid y Marcial del Adalid, pianistas y compositores de prestigio, destacando el caso de Marcial del Adalid. Las referencias tradicionales a Marcial del Adalid y a su primo Marcial de Torres provienen de diferentes estudiosos²⁶. Particularmente importantes para nuestro estudio han sido las aportaciones de la investigadora Margarita Soto Viso quién profundizó en la obra y vida de ambos primos, principalmente de Marcial del Adalid²⁷. Soto Viso recavó importante información a través de trabajos

Diputación de A Coruña, 1997. MEIJIDE PARDO, A. *Correos Marítimos entre Falmouth y La Coruña: 1669-1815*. Discurso de ingreso en el Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses, A Coruña, 1966. MEIJIDE PARDO, A. “El Cuerpo consular en las plazas marítimas de Galicia en el periodo de 1790 a 1840”. En: *Cuadernos de estudios gallegos*, Vol. 20 (1965), pp. 55-89.

²³ ALONSO ÁLVAREZ, Luís. *Comercio colonial y crisis del Antiguo Régimen en Galicia (1778-1818)*. La Coruña: Edit. Xunta de Galicia, 1986; LINDOSO TATO, Elvira. *Los pioneros gallegos: bases del desarrollo empresarial (1820-1913)*. Madrid: LID, 2006.

²⁴ BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón: *Historia contemporánea de Galicia I. De la guerra de la Independencia al Postfranquismo (1805-1983)*. La Coruña, Ediciones Gamma, 1982; BARREIRO FERNÁNDEZ X.R. *O liberalismo coruñés. A segunda xeración*. A Coruña: Real Academia Galega, 1997; VALÍN FERNÁNDEZ, A. J. V.: *La masonería y La Coruña. Introducción a la historia de la masonería gallega*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1984.

²⁵ MARIÑO BOBILLO, M^a Consuelo. *La Coruña bajo el reinado de Fernando VII. La burguesía comercial*. La Coruña: Arenal publicaciones, 2009.

²⁶ DE SANTIAGO, RODRIGO A.: “Algunas consideraciones sobre Marcial del Adalid y el romanticismo de su música para piano”. En: *Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses*, n. 2, (1966), s.n. SALDONI, Baltasar. *Diccionario-Bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*. Edición preparada por Jacinto Torres con índices completos de personas y obras. Madrid: Centro de Documentación Musical, Vol III, 1986.

²⁷ SOTO VISO, Margarita: “Catálogo provisional de Marcial del Adalid, estudio sobre la significación de su obra pianística”. En: *Revista de Musicología*, Vol. II (1979), pp. 327-342. SOTO VISO, M. “La

inéditos que había realizado el intelectual coruñés Adolfo Anta Seoane (1900-1978) sobre la vida y obra de ambas personalidades. Anta obtuvo estos datos de diferentes fuentes, especialmente a través de testimonios de informantes que habían conocido a ambos primos como el compositor gallego José Baldomir (1867-1947), quién fue al parecer amigo y discípulo de Marcial de Torres²⁸.

Dadas las evidentes y complejas redes comerciales y amistosas locales, nacionales e internacionales que tejieron los Torres y los Adalid, tuvimos que recurrir a una más amplia bibliografía sobre historia económica, comercial, política y social, de la que destacamos, entre otros, las publicaciones de Manuel Llorca Jaña, Vicente Llorens y Manuel Moreno Alonso²⁹ En cuanto a las investigaciones sobre el contexto local

Serenade pour instruments á cordes de Marcial del Adalid". En: *RdM*, Xm (1990), pp. 255-277. SOTO VISO, M. "Marcial de Torres Adalid (1816-1890). Estudio biográfico y edición de su trío con piano", En: *Anuario Musical*, Vol. XLV, (1990) pp. 189-234. SOTO VISO, M. "La biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX". En: *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 6 (1993 [1997]), pp. 3488-3509. SOTO VISO, M. "Marcial de Torres Adalid. La recepción del harmonium en el salón lisboeta de los *Krus*". En: *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, (1993) pp. 35-37. SOTO VISO, M. "Adalid Gurrea, Marcial del" y "Torres Adalid, Marcial de", En: CASARES, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Madrid: SGAE, 1999, pp. 60-70.

²⁸ Véanse también las referencias de Baltasar Saldoni (1807-1889) o de la propia Emilia Pardo Bazán, quien fue íntima amiga de Fanny Garrido, mujer de Marcial del Adalid. Cf. SALDONI, Baltasar. *Diccionario-Bibliográfico de Efemérides de músicos...* PARDO BAZÁN, Emilia. "Un compositor español (Marcial del Adalid)". *La Época*, Madrid, (19/01/1882).

²⁹ Han sido utilizadas las siguientes referencias: CHECKLAND, S. G. *The Rise of Industrial Society in England, 1815-1885*. New York: St. Martin's Press, 1964. DUO, Gonzalo. "Una saga familiar de banqueros vascos en Burdeos y París durante el siglo XIX. Los Aguirrebengoa, Uribarren y Abaroa y su allegado Aguirre-Solarte en Londres". En: *Revista Internacional de Estudios Vascos*, vol. 42-1 (enero-junio) pp. 103-116. GALLAIS-HAMONNO, Georges (ed). *Le marché financier français au XIXe siècle: Aspects quantitatifs des acteurs et des instruments à la Bourse de Paris*. Vol. 2. Paris: Publications de la Sorbonne, 2007. GARCÍA LÓPEZ, Alfonso: Una historia de la banca española a través de sus documentos. Valladolid: editorial Lex Nova, 1999. GARCÍA LÓPEZ, José Ramón. "El sistema bancario español del siglo XIX: ¿una estructura dual?. Nuevos planteamientos y nuevas propuestas". En: *Revista de Historia económica*, nº 1 (1989), pp. 111-132. GIRÓ MIRANDA, Joaquín. "Apuntes sobre un proyecto de investigación: adaptación y cambio. La industria pañera hacia el capitalismo industrial, 1750-1850". En: *Brocar* n. 20, (1996), pp. 261-276. GÓMEZ URDÁÑEZ, Jose Luís. "Reflexiones sobre la revolución burguesa en España: una aproximación a los orígenes, ideario y práctica del pensamiento liberal". En *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, No. 20 (1996), pp. 327-343. LEMERCIER, Claire. *La Chambre de Commerce de Paris, 1803-1852. Un «corps consultatif» entre représentation et information économiques*. Tesis doctoral, EHESS, 2001. LLORCA JAÑA, Manuel. "Connexions and Networks in Spain of a London Merchant-Banker, 1800-1850". En: *Revista de Historia Económica /Journal of Iberian and Latin American Economic History*. (Junio 2013), pp 1-36. LLORENS, Vicente. *Liberales y románticos. Una emigración política en Inglaterra (1823-1834)*. México: El Colegio de México, 1954 (1ª ed.). MORENO ALONSO, Manuel. *La forja del liberalismo en España: los amigos españoles de Lord Holland, 1793-1840*. Madrid: Congreso de los Diputados, 1997. RAMIREZ ALEDÓN, Germán. "Algunas consideraciones sobre los exiliados liberales en la España del siglo XIX (1814-1834)". En: *Anuario de Estudios sobre los exilios culturales españoles*, (2003) pp. 28-58. RUEDA HERNANZ, Germán. "Caracterización y clasificación histórica de las ciudades españolas". En: *Proyecto de Investigación. Tipos y características históricas, artísticas y geográficas de las ciudades y pueblos en la España del siglo XIX*. Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Investigación. Plan

gallego o coruñés cabe citar nuevamente las aportaciones de Xosé Ramón Barreiro, Antonio Meijide, Luís Alfonso Álvarez, Elvira Lindoso Tato, Alfredo Vigo Trasancos y María Consuelo Mariño Bobillo. Sin embargo, a pesar del valor de todos estos estudios, hasta la fecha sólo contamos con visiones parciales sobre las familias Adalid y Torres y sus integrantes, por lo que en esta Tesis nos propusimos realizar un estudio sistemático y más amplio sobre la historia de esta familia.

En lo relativo a estudios sobre la historia de la vida musical en la ciudad de Coruña del XIX hemos tenido en cuenta y muy especialmente las aportaciones de Xoán Manuel Carreira, Áurea Rey, Ismael Velo Pensado y Jesús Ángel Sánchez García³⁰.

Nacional I+D+i 2004-2007, (último acceso 1/10/2014) <http://www.urbes.unican.es/index.html>. YUN, Bartolomé y COMÍN, Francisco: “Las crisis de la deuda pública en España (siglos XVI-XIX)”. En: *X Congreso Internacional de la Asociación Española de Historia Económica. Las crisis económicas en España en perspectiva histórica (1000-2010)*, Sevilla, 2011, pp. 1-28.

³⁰ CARREIRA, Xoán M. “Coruña, A”. En: CASARES, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4, Madrid: SGAE, 1999, pp. 108-113; REY MAJADO, Áurea. *A Coruña y la música: El primer orfeón coruñés (1878-1882)*- La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, 2000; VELO PENSADO, Ismael. *Archivo de la Colegiata. Clasificación e Inventario Guía*, La Coruña, 2009; SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel. *La arquitectura teatral en Galicia*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997.

3. FUENTES, METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Debido a la naturaleza de este trabajo, en su elaboración han tenido un peso sustancial las fuentes documentales. La documentación consultada ha sido muy extensa, siendo la mayoría inédita, y ha exigido una larga dedicación en su búsqueda, transcripción y análisis. Las fuentes, además, han determinado en gran medida la orientación de esta tesis. La labor central se ha llevado a cabo en la Biblioteca y Archivo de la Real Academia Galega (A Coruña) y en el Pazo de Vilasuso (Carral, A Coruña), lugares en los que se conservan respectivamente la biblioteca musical Adalid junto con otros documentos y bienes de la familia y el archivo documental y musical de la rama Torres.

La información de los Adalid en la Real Academia Gallega (RAG) está organizada en dos secciones: la biblioteca (BRAG) en dónde se recoge la mayor parte de la colección de partituras y el archivo en el cuál se conservan algunas de las partituras junto con parte de la biblioteca de libros familiar, retratos y algún legajo documental. Para llegar a encuadrar la documentación en estas dos secciones sencillas, tuvimos que solventar varios problemas. El primero y fundamental recayó en el hecho de que las referencias a toda esta documentación no estaban informatizadas y seguían un sistema de fichas complejo y, en muchos casos, obsoleto. Además, los libros en los que se recogen encuadradas las partituras estaban desordenados. Por otro lado, los libros de la colección bibliófila familiar se mezclaron y perdieron entre el resto de libros de la biblioteca de la RAG al no otorgarles una signatura moderna en el momento de la donación del fondo a la institución: solo consta, como veremos, un índice de los títulos de obras con signatura antigua.

Como ya hemos comentado, en una buena parte de la bibliografía histórica y de las publicaciones musicológicas sobre los miembros de las familias Adalid y Torres advertimos que las referencias a la genealogía, a la historia familiar y a su relación con la música eran incompletas e incluso en muchos casos confusas y contradictorias, debido principalmente a la falta de fuentes primarias. Dicha falta nos llevó a la decisión de buscar y contactar con los descendientes directos de la rama Torres y actuales propietarios del Pazo de Vilasuso y del archivo familiar privado, los hermanos Sangro y Liniers. El estudio e inventario del fondo musical hecho por Soto-Viso nos puso sobre

las pistas, pero este trabajo nada decía sobre el legado de fuentes documentales de la familia Torres que también albergaba el archivo. Dicho hallazgo determinó definitivamente la orientación de la tesis, dado que nos permitió ampliar el foco de estudio hacia las relaciones existentes entre música, pensamiento ideológico y político, redes comerciales y estatus socio-económico de las familias Adalid y Torres. Es decir, nos llevó a la decisión de no quedarnos únicamente en un estudio catalográfico y documental del fondo musical de los Adalid, sino a utilizar las perspectivas y bases metodológicas de la historia cultural y de la historia de la élites, herramientas de análisis cualitativo de la historia del poder cultural, simbólico, de representación mental y de liderazgo social en el pasado, muy apropiado para su aplicación en la sociedad decimonónica. Nos ayudó a entender que la música coleccionada y practicada por esa élite era un aspecto más de ese poder.

El archivo del Pazo de Vilasuso Hermanos Sangro Liniers (APV) acoge un extenso, poco organizado y complejo archivo documental y musical. Las fuentes se dividen en biblioteca musical por un lado y en documentación personal y privada de la familia por otro. La documentación personal está dividida en archivadores pero en su interior los documentos no tienen orden ni existe un inventario o catálogo de ellos que facilite su búsqueda e identificación. Las fuentes más interesantes proceden de los legajos que contienen informaciones de carácter: económico como libros de cuentas, nóminas, recibos y libramientos; administrativo como documentación sobre el linaje de la familia; jurídico como testamentos, capitulaciones matrimoniales, otros papeles notariales y por último personal como correspondencia, fuente de gran relevancia para nuestro estudio. La biblioteca musical, por su parte, es la única que está inventariada.

Justamente, una de las mayores dificultades a la hora de elaborar esta tesis, ha sido trabajar con una numerosa y dispersa documentación, por lo que la recopilación del material fue un proceso costoso y complicado. Muchas de las fuentes primarias sobre los Adalid y Torres las hallamos a través del vaciado y búsqueda en fuentes hemerográficas de la época y que aportamos en el apéndice I de esta tesis. Por otro lado, la complejidad del reparto de bienes de las herencias de los Torres hizo que otra parte importante de la documentación fundamental para esta investigación, algunas de las partituras del fondo Torres y otras fuentes como instrumentos y cuadros se hallen

dispersas por todo el territorio nacional, entre los hogares de los numerosos descendientes, o internacional, principalmente en Londres como veremos³¹.

Hemos trabajado además en otros archivos, en algunos de los cuales se encuentra documentación de la familia y fuentes relacionadas con cuestiones musicales locales. El edificio del Real Consulado de Comercio de A Coruña –también llamado Real Consulado del Mar—, acoge dos instituciones con archivos: una de ellas es la Biblioteca del Real Consulado la cual contiene en sus libros de actas históricas datos de la familia relacionados con sus actividades comerciales o con las actividades institucionales del consulado; otra parte del edificio lo ocupa la Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, que conserva la biblioteca privada de Adolfo Anta Seoane, musicógrafo coruñés que se preocupó por recopilar documentos sobre la vida y obra de Marcial de Torres Adalid y de Marcial del Adalid. El Archivo Municipal de A Coruña ha sido fundamental no sólo para documentar diferentes cuestiones de la familia a lo largo de varias generaciones sino también para estudiar la actividad musical de la ciudad, fundamentalmente de los teatros coruñeses. Caso parecido fue la consulta de las fuentes del Archivo Colegiata Santa María del Campo de Coruña en el que nos documentamos sobre la actividad musical de la institución en la ciudad y su relación con la familia Adalid. El Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, en dónde se recogen los fondos de las parroquias de San Jorge y San Nicolás de A Coruña, nos ha proporcionado documentación sobre bautizos, bodas y funerales relativos a ambas sagas familiares.

De forma complementaria hemos consultado otros archivos y bibliotecas española, tales como la Biblioteca Nacional de España, el Archivo General de Simancas, el Archivo Histórico Nacional, el Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas, el Archivo Reino de Galicia.

Durante el curso de la investigación, muchas de las fuentes halladas nos dirigieron a la ciudad de Londres en la que, para recabar información, realizamos una estancia gracias a una beca concedida por el Instituto de Estudios Riojanos. Una vez allí, consultamos los archivos nacionales y locales como The National Archives y London Metropolitan

³¹ Pudimos acceder a estos archivos familiares y privados gracias a la intervención de Iñigo Sangro Liniers. Queda aquí nuevamente constancia de mi agradecimiento.

Archives, pero fundamentalmente nuestro trabajo se centró en la British Library y en la específica de la Universidad de Londres.

Por supuesto, y fundamentalmente para cuestiones relacionadas con la catalogación del fondo Adalid, hicimos continuas consultas a través de correo mail a los bibliotecarios de la Bibliothèque Nationale de France. Finalmente, el trabajo de búsqueda de fuentes a través de Internet, en bibliotecas, hemerotecas o archivos que tuvieran dispuesto este acceso fue también fundamental. Continuando con cuestiones de la catalogación de las partituras, concretamente para la datación de las mismas, fue imprescindible la consulta de fuentes hemerográficas de la época como exponemos en el índice de abreviaturas y en la bibliografía general –véase también el punto 1 del apéndice III-.

Para facilitar el análisis y estudio de las partituras, hemos realizado una base de datos que recoge información detallada sobre los autores, títulos de las obras, fechas de edición, en algunos casos fechas en las que se produjo la distribución, géneros, editores, distribuidores, números de plancha, etc, lo cual nos ha facilitado enormemente el trabajo. Con toda esta información hemos podido clasificar cada obra y desarrollar el catálogo.

Esta tesis doctoral consta de dos volúmenes. El primer volumen contiene el estudio propiamente dicho y el segundo contiene los apéndices. El primero está articulado en dos partes. En la primera parte presentamos todas aquellas cuestiones biográficas de las familias Torres y Adalid en relación con el contexto histórico local, nacional e internacional de la Restauración (ca. 1815-1848). La segunda parte está dedicada al estudio de las colecciones musicales de los Torres y los Adalid. De acuerdo con los objetivos planteados, nos centramos únicamente en el estudio de la primera serie del fondo musical Adalid en el que justificamos la presencia dominante de un determinado tipo de repertorio musical a través de un análisis cuantitativo de las obras y de un estudio en profundidad de obras y compositores con mayor representación en el fondo.

El segundo volumen de esta tesis se divide en tres bloques de apéndices. Muchos de ellos proceden de la amplia consulta documental antes mencionada. Los apéndices recogen gran parte de esta nueva información para evitar recargar el estudio previo de datos que haría excesivamente farragosa su lectura y, que en los apéndices, aparece de forma sintética. Por lo tanto, una parte sustancial de esta tesis la constituyen los

Introducción

apéndices, complemento imprescindible del primer volumen: 1) Apéndice documentario, 2) Apéndice iconográfico y 3) Catálogo musical.

4. CONCEPTUALIZACIÓN

Dada la problemática surgida en torno a la aplicación en la España decimonónica de ciertos conceptos, hoy ya usuales en contextos foráneos, hemos creído conveniente un apartado donde explicar y delimitar la aplicación de los mismos en nuestra investigación.

La introducción de la noción de “élites”, más compleja que las categorías definidas por criterios jurídicos como la nobleza (estamentales) o económicos como la burguesía, ha implementado su uso entre los estudiosos en los últimos años dado que permite renovar la reflexión histórica³². Así ha sucedido en los estudios sobre la Europa del XIX, siglo en el que las actividades económicas, los compromisos políticos y los consumos culturales de los miembros de la élite eran semejantes, poseyeran título nobiliario o no. La cultura burguesa era más bien híbrida, diluida en el conjunto de las élites y en buena medida impregnada por la cultura de la nobleza. Era una amalgama de viejos y nuevos elementos, fruto de la intensa mezclanza matrimonial, del proceso de ennoblecimiento y de la sociabilidad compartida³³. De acuerdo con estas afirmaciones, en el presente trabajo emplearemos el término de élite comercial y financiera para definir el grupo social al que pertenecían los individuos de nuestro estudio y huiremos, en la medida de lo posible, del término burguesía. Los miembros de las familias Adalid y Torres formaron parte de esta élite, tanto local y nacional, como internacional, dado que detentaban importantes parcelas de poder económico, social y político.

A raíz de la configuración de esta nueva élite, en la que confluían miembros tanto de grupos aristocráticos como de las clases medias, surgieron nuevos tipos de mecenazgo. El mecenazgo musical es un fenómeno social e históricamente vinculado con la aristocracia. Las funciones de ese mecenazgo clásico consistían en encargar composiciones musicales, tener músicos al propio servicio, producir interpretaciones de piezas musicales, coleccionar manuscritos, libretos de ópera, instrumentos musicales,

³² El concepto de burguesía queda estrechado al aplicarlo en la sociedad liberal del XIX por varias razones. Por un lado, no existe un paradigma de burgués válido en toda la Europa del XIX. Por otro, el término como tal, nunca ha sido empleado por ningún grupo para autodefinirse. Realmente es una etiqueta ideológica utilizada para denunciar un grupo de poder.

³³ Cf. CARASA SOTO, Pedro. “De la teoría de las élites a la historia de las élites”....

etc³⁴. De acuerdo con las investigaciones aparecidas en los últimos años sobre los nuevos tipos de mecenazgo y coleccionismo artístico, en general, y musical en particular, surgidos en el siglo XIX, la élite decimonónica continuó utilizando las manifestaciones artísticas como un medio más para subrayar la distinción y prestigio social del mecenas y encontrar el reconocimiento colectivo, dado que formaban parte de su estilo de vida. En el siglo XIX, a diferencia de épocas precedentes, el mecenazgo comenzó a vincularse fundamentalmente con prácticas y consumos privados y con el surgimiento de nuevos espacios de sociabilidad en la esfera pública.

Según Deborah Rohr, en el contexto musical británico los coetáneos decimonónicos utilizaban el término “mecenazgo” para referirse a todas aquellas fuentes que posibilitaban el soporte financiero de música y músicos³⁵. De acuerdo con esta definición, y siguiendo algunas de las clasificaciones hechas por Rohr sobre tipos de mecenazgo, hemos podido determinar que las actividades de mecenazgo musical que ejercieron las familias Adalid y Torres se incluyen dentro de un ámbito de aplicación principalmente privado. Como se verá a lo largo de esta investigación, este era ejercido a través de la contratación de clases privadas de profesores de prestigio, pero, principalmente a través del coleccionismo de partituras y de la práctica musical de algunas de las obras coleccionadas con conciertos organizados en una esfera doméstica en los cuales, en ocasiones, podían invitar a profesionales. También se preocuparon por el aspecto público y colectivo, financiando y ejerciendo de patronos junto a otros miembros de la oligarquía comercial de la ciudad de A Coruña en conciertos musicales organizados en instituciones de la ciudad de Coruña, como por ejemplo en la Real Colegiata. Otro modo de mecenazgo público lo ejercían mediante la compra de entradas para acudir como audiencia a conciertos públicos en contextos locales, nacionales o internacionales.

No debemos perder de vista el objetivo de esta inversión cultural y social, dado que estas prácticas coleccionistas y performativas deben ser asumidas dentro de parámetros socio-económicos. De acuerdo con los estudios sobre la teoría e historia de las élites del historiador Pedro Carasa y en base al análisis que hace de la historiografía actual, las

³⁴ Entiéndase el mecenazgo clásico al tipo de mecenazgo ejercido por la aristocracia del Antiguo Régimen.

³⁵ ROHR, DEBORAH. *The careers of British musicians...* op. cit. p. 40.

élites se definen por la relación de sus miembros en las redes de relación, de comunicación social y producción cultural, por lo que la estratificación social se produce más en el ámbito de las relaciones personales que en las productivas³⁶. El autor diferencia entre instrumentos horizontales en forma de redes que contribuyen a la cohesión de las élites, y verticales en forma de clientelismo que ayudan a la construcción y ejercicio de su poder³⁷. En el caso de los Adalid y los Torres, habría que considerar como redes horizontales las estrategias matrimoniales y la propia familia junto con las interdependencias sociales, empresariales o profesionales que había entre ellos y otros miembros de la élite y con los que superaron otros niveles de tipo ideológico, familiar, partidista, etc. Otros elementos importantes en la construcción de redes horizontales son los círculos amistosos, las relaciones de vecindad o de clanes socio-familiares, de asistencia a círculos, tertulias, asociaciones o fiestas. En cuanto a los instrumentos verticales de clientelismo y patronazgo, lo forman todo tipo de favores privados y profesionales³⁸.

Los Adalid y los Torres, al poseer un “*capital relacional*” mayor y mejor que el resto de la sociedad y una mejor ubicación en los centros de producción y difusión de elementos culturales, adquirieron un gran protagonismo en la sociedad y una mayor capacidad de conseguir poder en ella. Por lo tanto, en este trabajo pondremos especial interés en la sociabilidad de las élites como el medio que consigue tejer vínculos y redes sociales, a través de la pertenencia a círculos y espacios de sociabilidad. En estos espacios era en dónde se creaba y se ampliaba el “*capital relacional*” tras invertir en recursos materiales (bienes y servicios) e inmateriales (favores, honor, poder simbólico), en nuestro caso de estudio principalmente ambos de tipo cultural, en el que la música coleccionada y practicada jugaba un papel fundamental³⁹.

³⁶ Cf. CARASA SOTO, Pedro. “De la teoría de las élites a la historia de las élites...”.

³⁷ El capital relacional se suele definir como el conjunto de todas las relaciones —de mercado, de poder y de cooperación— que se establecen entre empresas, instituciones y personas, y que surgen de un gran sentido de pertenencia y de una capacidad de cooperación muy desarrollada que es habitual entre personas e instituciones que comparten la misma cultura.

³⁸ De esta forma, se construye un equipo de poder y una clientela que obedece.

³⁹ Como hemos comentado en un punto anterior de esta introducción el uso del término élite junto con el empleo de la historia de las élites como instrumento de análisis cualitativo del poder cultural, simbólico, de representación mental y de liderazgo social, nos ayudará a entender la música coleccionada y practicada por esa élite como un aspecto más de ese poder.

La definición del tipo de música más representativa de la colección Adalid, la música coleccionada y practicada por la élite nacional e internacional, ha sido una de las partes más complicadas en la presente investigación. A continuación veremos cada uno de los posibles términos y la problemática que conllevan al ser aplicados en el contexto histórico, social y cultural en el que se confeccionó dicha biblioteca musical, es decir en Coruña a finales de la década de 1820. Nos referimos a los conceptos de “música clásica”, “clásico”, música seria”, etc.

Tras la ruptura con el Antiguo Régimen, entre ca. 1815 y 1830, se forjó la etapa llamada por los historiadores como Restauración. Europa de la Restauración o Restauración europea es una denominación historiográfica para el periodo de la historia política de Europa que abarca desde la derrota del Imperio Napoleónico (1814 y 1815) hasta la revolución de 1848. La Restauración de la Europa continental se caracterizaba por preponderar las potencias de la Santa Alianza (Imperio de Austria, Reino de Prusia e Imperio ruso) y el denominado sistema Metternich de relaciones internacionales o Europa de los Congresos (desde el Congreso de Viena en 1814-15, hasta el Congreso de Verona en 1822); mientras que el Reino Unido se convertía en la potencia dominante en el mundo económico y en las rutas oceánicas, gracias a su ventaja decisiva en la revolución industrial y el dominio de los mares.

Marcado por la crisis del Antiguo Régimen y el triple proceso revolucionario de la revolución liberal, revolución industrial y la revolución burguesa, el periodo de la Restauración significó el esfuerzo de las monarquías europeas para legitimarse en la tradición y la alianza entre Trono y Altar, combatiendo los principios revolucionarios.

En este contexto surgió lo que William Weber denomina *Musical Idealism* (en adelante idealismo musical o música idealista). Vinculado con el idealismo filosófico, el idealismo musical describe la transformación de la música y la cultura musical del siglo XIX en términos más sociales e ideológicos que filosóficos: “Mientras que el enfoque filosófico se ha centrado en el idealismo alemán desde Kant hasta los pensadores posthegelianos, el análisis social de la vida musical ha enfatizado las agendas ideológicas presentes en la prensa pública”⁴⁰. Los músicos que se consideraban serios,

⁴⁰ WEBER, William. *The Great Transformation of Musical Taste... op. cit.* pp. 92-93. De acuerdo con Weber estos valores idealistas eran más periodísticos que filosóficos en su origen aunque poco a poco

los periodistas y los amateurs intentaron reformar la cultura musical sentando las bases para el mundo de la música clásica o música idealista vinculada a valores o ideales musicales “superiores”. Los periodistas y comentaristas utilizaron un vocabulario propio para defender aquellos valores, principalmente después de 1830 cuando estos se habían convertido en un vehículo para reformar el gusto más mayoritario que había en la época hacia la música comercial.

Pero ¿que se entendía por música clásica o por música comercial en la aquel momento histórico?. De acuerdo con William Weber, en torno a 1820 el término “música clásica” —*classical music*— todavía estaba empezando a tomar forma como etiqueta. Denotaba música de varios periodos sin apenas distinguir entre estilos compositivos clásicos o románticos y se utilizaba desde un sentido amplio que englobaba al término “clásico” —*classic*— este último utilizado por los comentaristas musicales para referirse, de forma habitual, a géneros instrumentales como la música de cámara —cuarteto en esencia—, sinfonías o música sacra y que evitaban emplearlo para reseñar oberturas y extractos operísticos. Hacia 1830, el término música clásica se convirtió en usual en muchas partes de Europa y se diferenciaba, en un sentido amplio, de la cada vez más creciente y predominante música comercial, basada en el gusto por la ópera y el concierto virtuoso. Los comentaristas utilizaron palabras como “clásica”, “seria” o “música de clase alta” frente a términos como “música de moda”, “de miscelánea”, “ligera” o “de salón” para referirse a la música comercial. Hacia 1840 el vocabulario del idealismo musical empezó a utilizarse entre músicos, quienes ya entendían de una forma más explícita que en 1800 que había una dicotomía clara entre música ligera y seria. Desde aquel momento se empezó a emplear de forma más convencional “música clásica” o cualquiera de los términos anteriormente vistos, para referirse a un área de la vida de conciertos orquestales y de cuartetos, separada de la ópera y de los conciertos de virtuosos, aunque no estaba muy definido el significado de esta división⁴¹.

El grupo social que apoyó y sentó las bases del movimiento idealista desde sus inicios fue la creciente clase media, pero, de acuerdo con Weber, es necesario analizar esta cuestión desde diferentes perspectivas. El liderazgo de la clase media fue incuestionable

fueron estableciendo vínculos entre críticas y pensamiento estético formal. Véase, además, del mismo autor, *Music and Middle Class...*

⁴¹ WEBER, William. *The Great Transformation of Musical Taste...*, *op. cit.* pp. 99-101 y 122-123. Véase también la nota al pie 17 de la presente tesis.

para los conciertos y para los periódicos que generaban el movimiento, pero esta clase social estaba dividida. Las familias de clase media alta, dedicadas en su mayoría al comercio o a ejercer una profesión de prestigio, eran las que solían disfrutar de una situación económica y de valores sociales diferentes al de otras familias, lo que a su vez repercutió en una mayor división de gustos. Además, la nueva dicotomía del gusto musical, entre música seria y ligera, unió a miembros procedentes de diferentes sectores de la clase media y de la nobleza bajo identidades culturales comunes que cortaban fronteras entre clases⁴². Durante las décadas de 1830 y 1840, la división que había dentro de las distintas clases sociales, contribuyó a la integración gradual de la clase media alta y la aristocracia en una unificada “clase alta” o élite social, que pudo tener un desarrollo diferente en cada país⁴³. Sin embargo, según Weber, también hay que considerar la posibilidad de que un oyente de esta élite estuviera fraccionado de una forma interna puesto que podría responder a gustos diversos.

De esta forma, una parte de la élite social minoritaria europea durante el periodo de la Restauración (1815-1848) consideraba como repertorios más representativos de sus valores elitistas, a los empleados en los conciertos de música de cámara instrumental (cuartetos, quintetos, dúos, tríos, sextetos, septetos...) y orquestal, en los que se promocionaban autores fundamentalmente clásicos, pero también modernos (coetáneos al acto de interpretación de su música) que emulaban la música de aquellos clásicos⁴⁴. Cada uno de los principales centros de producción musicales europeos estudiados por Weber, París, Londres, Viena y Leipzig, generó un idealismo propio que funcionaba de forma complementaria al que había sido producido en los otros centros, nutriéndose entre sí.

⁴² *Ibid.* Weber recurre a estudios de Pierre Bourdieu para explicar como una clase social puede llegar a ser dividida –según el término usado “fractionalized”– en grupos que se apegan a valores y gustos opuestos. En el caso a estudio entre sectores de la alta clase media y de la aristocracia seguidores de la música ligera, opuestos a los sectores de la alta clase media y de la aristocracia seguidores de la música seria. BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A social critique of judgement of taste*, Richard Nice (trans.), Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1984, pp. 260-267.

⁴³ WEBER, William. *The Great Transformation of Musical Taste* ...pp. 90-91.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 96-98, 125 y 176-177. No sólo incluía música clásica que giraba principalmente en torno a la trinidad de Haydn, Mozart y Beethoven sino que también eran comunes otros grandes y respetables compositores. Muchos de ellos eran coetáneos a Beethoven o vivían en el momento de la llegada de las obras al fondo, caso de Andreas y Bernhard Romberg, Johann Nepomuk Hummel, Louis Spohr o George Onslow.

En el contexto español previo a la década de 1860, el término música clásica no distingue entre el significado amplio del término y el periodo estilístico clásico. En el caso madrileño estudiado por Judith Etzion, música clásica contiene dos significados contradictorios por lo que su empleo se ve relegado a épocas posteriores a 1860. El primer significado se produce dentro del contexto específico de la historia musical española, en el que “clásico” era usado para identificar una lista de compositores españoles del llamado Siglo de Oro. El segundo significado proviene del uso que hacen de él dos sectores diferentes del público. Cuando la música clásica era empleada bajo la óptica de los *aficionados* estos la denominaban como “música sabia”, término de connotaciones despectivas que denotaba una música vieja, pasada de moda, erudita, incomprensible, sin sentido, aburrida, instrumental pura y demasiado extranjera. En cambio los críticos musicales destacados le inferían connotaciones superlativas, actuando como sinónimo de *Escuela Alemana* (como a Haydn, Mozart, Beethoven y a sus continuadores como Weber, Mendelssonhn, Spohr, Hummel, Schubert, Cramer y Moscheles entre otros) y como música que constituía la antítesis al repertorio operístico de moda, trabajos de virtuosos y música de salón⁴⁵.

De acuerdo con Etzion, el sector de los *aficionados* pertenecía fundamentalmente a la aristocracia y a la alta burguesía, cuya experiencia musical era mucho más limitada que la de sus homólogos europeos de importantes centros musicales como París, Londres Viena o Leipzig. Por lo tanto, mientras que hacia 1830 en la mayor parte de centros europeos discernían entre una élite minoritaria amante de la música clásica — *intelligentsia*— y otra más numerosa, proclive al gusto por la ópera y los conciertos de virtuosos, en Madrid, aparentemente, la tradición clásica no parecía existir, aunque existía, como ella demostró, en la esfera principalmente privada.

Por otro lado, los críticos musicales, abrazando la visión elitista europea, eran de alguna manera extranjeros y/o extraños. Muchos de ellos habían estado exiliados o se habían ido a estudiar fuera. Cuando regresaron a España sintieron una profunda desaprobación por lo que ellos consideraban una situación musical y de gustos musicales inferiores en comparación con lo foráneo y quisieron contribuir a mejorar esta situación.

⁴⁵ Cf. ETZION, Judith. “«Música Sabia»: ...”, pp. 186-189.

Hacia la década de 1860, comenzaron los conciertos clásicos y gracias tanto a los esfuerzos de los músicos por introducir este repertorio tan poco familiar, como a la promoción de los críticos por hacer de él emblema de progreso y del gusto musical de una parte selecta de la élite social madrileña, se consiguió hacer de esta música un producto más viable para los *aficionados* por lo que, consecuentemente, no tardó en desaparecer el término de “música sabia”, por lo menos en la esfera pública⁴⁶.

Conforme al planteamiento teórico de Weber sobre la música idealista, revisado por el autor en el año 2008, y de acuerdo con el planteamiento del significado del término “música clásica” que Etzion analizó en el contexto del Madrid de la primera mitad del siglo XIX, creemos viable aceptar el uso del concepto música idealista para denominar al conjunto de música que se erige como la más representativa del fondo Adalid. Una música principalmente de cámara instrumental (cuartetos, quintetos, dúos, tríos, sextetos, septetos...) y orquestal de autores clásicos y modernos que imitaban a aquellos clásicos y que contrastan con el más reducido espacio que dedica el fondo al repertorio operístico y a los trabajos de virtuosos. Además, la familia Adalid, encargada de la confección de la biblioteca de partituras, pertenecía a la élite social comercial coruñesa. Por su condición de comerciantes tenían grandes contactos con las principales plazas musicales europeas y, por lo tanto con la élite minoritaria y amante de la *música clásica* con la que probablemente se identificaban.

Por todo esto emplearemos en el presente trabajo diferentes términos con los que calificar al repertorio principal del fondo: música clásica bajo el sentido amplio del término y en el contexto temporal de la década de 1820; como música sabia, que pese a su connotación despectiva resulta más fiel su significado que el contradictorio término clásico utilizado en el contexto español de la época; o como música idealista ya que el repertorio y el perfil de los coleccionistas son propios de este movimiento. En ocasiones utilizaremos los términos de “seria” y “ligera” para diferenciar la clásica de la comercial pero siempre conscientes de que esta terminología se empezó a aplicar de una forma más habitual y consciente en torno a la década de 1840.

Una vez que se ha definido el tipo de música que fue admirado y luego seleccionado y comprado a editoriales extranjeras por esta familia de comerciantes coruñeses, debemos

⁴⁶ Para estudiar esta visión de clase social y gustos musicales en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX, Etzion se apoya en estudios de Weber y Bourdieu.

tener en cuenta cuál fue el ámbito de recepción de ese tipo de música en la ciudad de Coruña. En este punto tenemos que volver a actuar con prudencia por lo que a continuación pasamos a definir aquellos términos relacionados con repertorio y su ámbito de recepción público, privado o doméstico.

La historiografía musical ha prestado más atención al ámbito de recepción musical en la esfera pública frente a las esferas privadas y/o domésticas que han quedado más descuidadas en su estudio por su carácter abstracto e indeterminado⁴⁷. Debemos tener en cuenta que no todo lo doméstico es privado pero, sin embargo, todo lo privado es doméstico. Lo doméstico en ocasiones puede tener una dimensión pública al existir una sociabilidad doméstica proyectada al exterior y marcada por la publicidad como sucede con los salones, tertulias, gabinetes de lectura y Sociedades Patrióticas por ejemplo⁴⁸. Por otro lado, el término privado es más restrictivo que el doméstico ya que está implícito en este. Incluso, como veremos a continuación, en ocasiones surgen problemas para distinguir entre público o privado.

De acuerdo con las ideas de Ruth A. Solie aplicamos en nuestro estudio el término de “esfera privada” en relación a la vida social doméstica caracterizada por la informalidad e intimidad, no cerrada exclusivamente a la unidad familiar y que podía abrirse a un círculo de amistades cercano⁴⁹. La “esfera pública” se emplea en alusión a aquella que abarcaba un mayor y más formal mundo social en el que las ideas circulaban y eran discutidas colectivamente generando opiniones. En términos de cultura musical, significa la formación de ideas ampliamente aceptadas sobre la música, particularmente a través de los conciertos públicos. Estos últimos consistían en interpretaciones abiertas a un público que adquiría una entrada y que eran anunciadas y discutidas críticamente en la prensa. Pero no debemos olvidar que un “concierto público”, en el siglo XIX, no designaba un evento abierto a todas las personas, sino que se limitaba a un grupo selecto, y, sin embargo, un “concierto privado” podía ser anunciado en la prensa y no ser discutido críticamente en ella.

⁴⁷ No obstante todos estos términos siguen siendo objeto de debate e investigación en la actualidad.

⁴⁸ Cf. FRANCO RUBIO, Gloria A. “El nacimiento de la domesticidad burguesa ...”.

⁴⁹ Cf. SOLIE, Ruth, A. *Music in other words...*

En relación con ambas esferas, también debemos concretar el significado de otros términos, tales como “práctica musical” e “interpretación”. De acuerdo con Bashford emplearemos “práctica musical” para designar la interpretación musical en una esfera privada, en el hogar, organizada de una forma informal para el placer propio de los participantes del acto musical, y que generaba una especial experiencia artística y social⁵⁰. Esta práctica también puede ser llamada bajo el término de “doméstica” si tiene una dimensión pública, como vimos. En cambio, emplearemos el término de “interpretación” para referirnos a eventos que contaban intencionadamente con una audiencia y una organización de tipo formal.

Por último, y para concluir con esa relación entre privado y público, también debemos distinguir entre aquellas tipologías de fuentes que debemos emplear –y que de hecho utilizamos- para el estudio de la práctica musical en la esfera privada. Estas son, por un lado, “fuentes privadas”, es decir aquellos documentos creados en este dominio y los cuales nunca intentaron ir más allá de él, y por otro “fuentes públicas”, documentos que fueron creados con la intención de ser diseminados en una amplia audiencia. Para investigar sobre las prácticas musicales e interpretativas usadas por los miembros de las familias Adalid y Torres, nos hemos servido de fuentes documentales de ambos tipos, que usualmente son difíciles de encontrar y consultar por su carácter disperso y por el poco habitual formato y lugar en el que se encuentran recogidas. Pueden ser documentos públicos como revistas y periódicos no musicales o privados como cartas y diarios no publicados, catálogos de subastas, retratos, actas notariales, etc.

⁵⁰ Utilizamos los términos *domestic music making* y *musicking* de acuerdo con el uso que Bashford hace de ellos. *Domestic music making* se utiliza para expresar la interpretación de la música de cámara en privado evitando emplear el término *domestic performance* reservado para eventos intencionadamente con audiencia. *Musicking* significa tomar parte en una *performance* musical, ya sea tocando, bailando, escuchando, ensayando o practicando, o aportando material para la performance. BASHFORD, Christina, “Historiography and Invisible Musics...”, *op. cit.* pp. 303-304.

CONCLUSIÓN

Conclusión

La investigación realizada ha superado los límites de un estudio de carácter documental y catalográfico al que, como aludíamos en la introducción, parecía estar abocada en un principio. Nuestras aportaciones han ido mucho más allá, partiendo, no obstante y en primer lugar, ofrecemos una descripción detallada de la totalidad de las partituras que forman parte del fondo Adalid. Hemos establecido que la música de la primera serie de partituras de esta biblioteca fue comprada mayoritariamente durante la década de 1820 en las principales capitales musicales europeas, en París y Londres particularmente, siendo las editoriales francesas de Janet et Cotelle, Richault, Pacini y Carli las más destacadas. Los coleccionistas principales, Juan Antonio y Francisco del Adalid, organizaron y encuadernaron las obras en la biblioteca musical entre los años de 1826 y 1827. Además, hemos podido concretar que la sección de música de cámara instrumental y sería —siendo autores como Ludwig van Beethoven, Luigi Boccherini o Franz Joseph Haydn como más representativos de esta sección— configura el grueso del fondo. Hemos mostrado, por lo tanto, que contiene en su mayoría obras que responden al concepto de “música sabia”, clásica o idealista. Las partituras, con el apoyo de los documentos de carácter privado descubiertos y analizados en el curso de esta investigación, constituyen una de las fuentes más contundentes capaces de probar la existencia, en el contexto español de la Restauración, de lo que William Weber llama *Musical Idealism*. Hasta ahora, no se había estudiado de forma pormenorizada un caso tan claro de recepción contemporánea en España del repertorio que se asocia con esta tendencia, habitualmente fechada en la segunda mitad del siglo XIX.

En segundo lugar, tras una exhaustiva búsqueda de fuentes primarias, gran parte de ellas inéditas hasta ahora, y secundarias hemos reconstruido la historia de la familia Adalid-Torres, explicando y contextualizando sus estrategias sociales y económicas. Hemos demostrado cómo los Adalid y los Torres se constituyeron como parte de la élite de su época, imitando las costumbres y valores de la antigua élite, la aristocracia, y participando en las esferas del poder económico, político-ideológico, cultural y social, local, nacional e internacional, estableciendo una unión sin fisuras entre los de su mismo grupo social.

En tercer lugar, a través de las fuentes primarias y secundarias a nuestro alcance, ha quedado claramente demostrado el vínculo entre el fondo y las prácticas musicales internacionales. En relación con este punto, hemos aportado una síntesis del estado del

Conclusión

mercado editorial en una época prácticamente no estudiada hasta ahora, la década de 1820, así como de las tendencias principales compositivas y de los compositores más celebrados de aquel momento a través del contenido del archivo. Hemos focalizado nuestro estudio en realizar una síntesis del repertorio instrumental común en la época, vinculado al género concreto de la música de cámara instrumental.

En este sentido, hemos establecido la relación entre la música hallada en la colección y el repertorio interpretado en los conciertos de música de cámara de las principales ciudades musicales europeas, fundamentalmente en los programas de conciertos de Pierre Baillot, que se destacaron en su época por su carácter homogéneo y exclusivo. No hay más que echar un vistazo a las obras de cámara del fondo, y cito por orden de relevancia numérica, de los ya nombrados Boccherini, Haydn y Beethoven pero también de Franz Krommer, Friedrich Ernest Fesca, Andreas y Bernhard Romberg, Giovanni Battista Viotti, George Onslow, Wolfgang Amadeus Mozart y el propio Baillot, entre otros.

Destacaremos, como ejemplo ilustrativo de las piezas contenidas en el fondo, la colección de quintetos de Boccherini, el producto del idealismo musical *made in Paris* más consistente de la biblioteca Adalid. Además, tomando como base nuestro catálogo de la colección, hemos demostrado contundentemente, y contrariando el olvido prodigado por la historiografía española, que el compositor no fue olvidado en España en los años previos a 1860, y, más especialmente, en momentos tan tempranos como los años 20. Caso también a destacar es el de Beethoven, ya que la recepción de su música en España, en nuestro caso en la esfera privada, de una forma tan consistente y tan temprana y en paralelo a un momento en el que sus creaciones empezaban a ser apreciadas en París, no se había visto hasta el momento. El caso de Mozart es peculiar, dado que siendo un compositor canonizado internacionalmente, no está muy representado numéricamente en el fondo. Sin embargo, las obras halladas confirman el cambio de sentido de difusión y recepción exitosa de su obra, también llegado a la España de la época, a través de transcripciones para conjunto de cámara, particularmente los cuartetos, ya fuese de su música instrumental o vocal. Finalmente, no está demás subrayar la presencia en el fondo de compositores menos canónicos que Mozart, Beethoven o Haydn, pero que conformaban la base de la música de cámara seria de la Restauración, y que fueron recibidos en A Coruña coetáneamente a su

Conclusión

producción como los mencionados Onslow, Krommer, Romberg y Fesca, además de Luis Spohr, Josef Mayseder, Antoine Reicha y Léopold Aimon, entre otros.

Hemos demostrado igualmente cómo Londres se convirtió en un centro importante para los negocios internacionales de los coleccionistas y, luego, también para la adquisición de cualquier tipo de obra camerística de relevancia en los años de 1820 y que hubiera sido editada en otras ciudades de Europa, predominando la procedencia germano-centroeuropea. En lo que se refiere a la presencia en el fondo Adalid de ediciones de la firma Ewer and Co., aportamos nueva y relevante documentación a propósito de esta casa editorial, hasta ahora apenas estudiada. Con ella, hemos probado que una parte del fondo Adalid fue comprada directamente en Londres entre 1825 y 1827, siendo dicha compra condicionada por los contactos comerciales y amistosos de la familia en la capital británica y principalmente a raíz de la estancia de Juan Antonio del Adalid. Londres fue, por lo tanto, una alternativa a París para la adquisición especializada, tanto de obras de piano con cámara de Spohr, Hummel, Moscheles, Weber, etc., como de la producción de sextetos y septetos de Mozart y Beethoven.

En este punto, cabe destacar nuestra contribución a los estudios sobre edición y circulación de textos en el siglo XIX, analizando el eficaz alcance de algunas firmas editoriales centroeuropeas en el mercado internacional de los años 20. Gracias, tanto al trabajo de las firmas editoriales parisinas, londinenses y germanas, como de los compositores y los intérpretes, los textos musicales de la biblioteca Adalid fueron difundidos a través de una compleja red de distribución que llegó hasta Coruña. Esta expansión e internacionalización fomentó un gusto musical más unificado en toda Europa, que, como hemos mostrado, llegó también a la España durante el período de la Restauración. Nuestros coleccionadores consiguieron casi de forma inmediata a su publicación y, en muchos de los casos, en primeras ediciones, las obras entonces publicadas. Unido a esta cuestión, hemos demostrado que algunas de las colecciones venidas de las poderosas editoriales parisinas de Janet et Cotelle, Richault y Pacini, son, en su mayoría, colecciones con tiradas limitadas, de producción muy cuidada, y sólo asequibles al bolsillo de unos pocos.

Conclusión

En cuarto lugar, a través del estudio de las menos abundantes piezas orquestales y operísticas, hemos señalado y analizado la existencia en el fondo de un grupo de música etiquetada en la época como ligera. Junto con la música seria de la colección, hemos probado que, en su conjunto, el fondo responde a lo que entendían en la práctica interpretativa de la época por música de cámara.

En lo que se refiere a la sección de ópera, el fondo es un reflejo de las tendencias operísticas de moda del París de la década de 1820, con Gioachino Rossini como máximo exponente, seguido por la obra de Giovanni Pacini, Ferdinando Paër y Simon Mayr. La interpretación de cuartetos o de cualquier forma de arreglo para conjunto instrumental de Rossini jugó un papel de primera importancia en la difusión de sus óperas. De hecho, gracias a estos datos, podemos concluir que la obra de Rossini fue recibida en Coruña coetáneamente al momento de su éxito internacional, lo cual no ocurrió en la esfera pública hasta la década de 1830.

En quinto lugar, esta tesis ha mostrado claramente la existencia de un vínculo establecido por la familia Adalid entre sus estrategias de promoción social y prácticas musicales objetivadas en la colección. Las marcas halladas en algunas de las partituras que denotan de una forma más evidente la práctica musical, fueron hechas en su mayoría para concertar los repartos de las partes instrumentales o vocales de las obras o para establecer un posible orden de ejecución. A pesar del hecho de que hay una cantidad ingente de piezas que quedaron sin marcar, todas fueron cuidadosamente organizadas por los Adalid en volúmenes encuadernados por partes instrumentales y en sets de juegos contenedores de música y géneros que respondían a cánones homogéneos y que se dividían, en líneas generales, en música de cámara instrumental —mezclando seria y ligera—, música orquestal y ópera. Afirmamos, por lo tanto, que el fondo fue concebido con un fin eminentemente práctico, insistimos, acorde con las prácticas camerísticas usadas en la esfera privada de la época. Basándonos en estos datos y en el predominio del repertorio camerístico, podemos concluir que el tipo de instrumento musical más usual en la práctica de Juan Antonio del Adalid y, sobre todo, de su hermano Francisco fue el de cuerda frotada, quedando en primer lugar el estudio del violín seguido por el de la viola y el violonchelo. En este sentido, también ha quedado probado que el mecenazgo ejercido por la familia Adalid se basaba principalmente en el coleccionismo, preferentemente musical de partituras y de libros, pero también en la

Conclusión

contratación de profesores de prestigio (local o internacional), que se encargaron de la instrucción de los diferentes miembros de la familia.

Las rúbricas de Francisco sobre las portadas de la parte del violín y viola de obras de Beethoven y Rossini son una prueba, no sólo de su interés por dejar constancia de la propiedad de esas piezas frente al resto de obras como símbolo del aprecio y admiración por la composición de esos creadores, sino también de su ejecución. Desde el año de 1834, muchos estudiosos calificaron al primer tercio del siglo XIX como la época de Beethoven y Rossini. Eran dos estandartes del París moderno, símbolos de poder y progreso. La predilección en el fondo Adalid por la obra de Rossini y Beethoven, producida coetáneamente al momento de recepción en la colección, no es por lo tanto un hecho fortuito. Ambos autores juegan un papel emblemático principalmente a través del cuarteto, formato asociado internacionalmente a la práctica musical de la alta sociedad.

Por un lado, los Adalid, conocedores de esta circunstancia, invirtieron en la obra de estos compositores en la década de 1820, momento en el que su poder y su “capital relacional” empezaban a crecer. Fueron años en los que la representación del poder y de sus ideales, a través de la exhibición de la música y en cualquiera de sus formatos, partitura, práctica o retrato, caso especial de *La Cenerentola*, se convirtió en un acto necesario e imprescindible para ellos, puesto que contribuyó a acrecentarlo. Por otro lado, tocar la música de un admirado en la época como era Beethoven era una de las aspiraciones de muchos de los aficionados. Desde luego, estas obras tenían unas limitaciones técnicas claras para los intérpretes *amateurs*, pero no parece que esto condicionara su práctica. Los ejecutantes podían elegir movimientos más simples o bien tocar los difíciles de forma más lenta. O incluso, a veces, podían permitirse tener a un músico profesional tocando la parte del primer violín en sus sesiones, lo que les abría las puertas para hacer los cuartetos más duros del repertorio camerístico. Por lo tanto, las marcas manuscritas sobre las obras de compositores de éxito y contemporáneos al momento de edición y compra de las partituras muestran el interés específico que los Adalid tenían sobre estas piezas y les involucran como ejecutantes y líderes, tanto en el reparto de roles, como en la organización de la práctica musical de su entorno. De esta forma, podemos afirmar que las señales son indicios útiles para apoyar la efectiva sonoridad de estas partituras.

Conclusión

Conociendo el elevado grado de complejidad técnica de muchas de las composiciones, y de acuerdo con los patrones foráneos de comportamiento en la práctica musical de este repertorio, los intérpretes varones adultos de la familia Adalid, también de la rama de los Torres, evitaron la interpretación musical pública y de carácter formal en la que jugarse el prestigio y el honor personal. Por consiguiente, en sexto lugar, hemos mostrado que focalizaron su práctica musical en la esfera privada, íntima, informal y doméstica de los salones de sus casas y palacios, sin un público crítico, abriéndose sólo a un círculo reducido de familiares, amigos y músicos profesionales residentes en la ciudad. Este era un tipo de práctica que se centraba en el acto de la participación musical informal y en la experiencia social que este generaba y que, por lo tanto, implicaba que la impresión de cualquier marca sobre las caras y lujosas partituras se convirtiera en un acto innecesario y baldío.

Todo este entramado cultural justifica la necesidad sonora de las obras del fondo musical —pese a su invisibilidad ante el gran público— pero no prueba su sonoridad. Por ello, hemos planteado la posibilidad de que la biblioteca musical fuese al mismo tiempo sonora e insonora, similar a una biblioteca de libros en la que se difundían discursos, circulaban ideas, se leía privada o colectivamente y era exhibida físicamente como un objeto. Gran parte de la música del fondo pudo ser tocada sin la necesidad de plasmar sobre sus folios marca alguna, como se ha podido demostrar gracias a la única prueba concluyente que tenemos sobre su interpretación pública en la Colegiata de Coruña. Paralelamente, era una música exhibida físicamente en los salones de sus palacios como un objeto caro y lujoso, como símbolo del elevado estatus social de sus dueños. De acuerdo con estos fines, también fue exhibida a cargo de músicos profesionales en *performances* abiertas y públicas y bajo patrocinio del gremio de comerciantes, del que los Adalid eran y pretendían ser, con este tipo de actos, miembros destacados.

Recapitulando, no cabe duda de que la rica actividad editorial y concertística de París y Londres contribuyó al proceso de canonización de un repertorio centrado en la música de cámara puramente instrumental “clásica” —*classic music*— o que aspiraba a serlo y que funcionaba como emblema de progreso y poder de un grupo social determinado, en este caso de la élite en España. Tanto en Londres como en París, ciertos sectores de la clase alta eran fieles consumidores de esa tipología musical. Las editoriales respondieron

Conclusión

mediante la importación de obras desde otros países en el caso londinense y mediante un incremento de la producción especializada en el parisino. Los miembros de la familia Adalid —y más tarde de los Torres— poseedores de un “*capital* relacional” superior al resto de la sociedad coruñesa de su tiempo y desde sus puestos de poder, conocían cuáles eran las convenciones sociales y prácticas musicales internacionales correspondientes a su clase y sabían que la música de cámara era una vía principal de socialización por lo que, a raíz de sus contactos comerciales y amistosos en Londres y París, invirtieron en la compra de partituras para su colección. Al mismo tiempo, concluimos que en una especie de sinergia, a través de la exposición simbólica y/o práctica de su colección de partituras, principalmente de cámara, consiguieron tejer vínculos —comerciales o amistosos— y redes sociales nacionales e internacionales con círculos y espacios de sociabilidad de la élite transnacional. Como también hemos evidenciado, la oferta musical pública de A Coruña de aquella época no servía para representar sus aspiraciones sociales y culturales, lo que, probablemente, también actuó de revulsivo para la adquisición de una música adecuada.

En conclusión, esta tesis doctoral es el primer estudio realizado sobre el contexto español del siglo XIX, y en particular del período de la Restauración, que trata de una forma exhaustiva el papel que desempeña el idealismo musical, principalmente a través de la música de cámara, para definir grupos sociales y mejorar sus relaciones familiares, amistosas y profesionales, económicas y de negocios a nivel local, nacional o internacional. Coruña, las familias Adalid y Torres y sus colecciones musicales nos han permitido ofrecer lo que podría ser considerado como un modelo útil y adecuado para el estudio de bibliotecas musicales similares. Aunque por el momento no han aparecido en España otros fondos musicales similares y contemporáneos a los creados por estas dos ramas familiares, podríamos aventurar que existieron círculos de la élite social española de la primera mitad del siglo XIX que siguieron patrones culturales similares en lo concerniente a este tipo de coleccionismo y práctica musical. Nos referimos a fondos musicales físicos, esto es, a fondos musicales que existan en la actualidad físicamente, que no hayan desaparecido y de los que se conserve algo más que un inventario. Desde luego, no perdemos de vista el hecho de que queda mucho por explorar, dado que la evidencia de esta tradición musical de carácter privado fue propensa a ser invisible y las fuentes para su estudio, como bien hemos mostrado en esta tesis, suelen estar dispersas. Confiamos que el presente trabajo sirva como revulsivo para animar a otros

Conclusión

investigadores a continuar en esta línea de investigación y aportar nuevas luces sobre el coleccionismo y prácticas musicales exclusivas y exclusivistas en otros centros urbanos españoles de la primera mitad del siglo XIX, en coherencia con los numerosos estudios que se están dando al respecto en otros ámbitos geográficos con respecto a otros centros urbanos europeos.