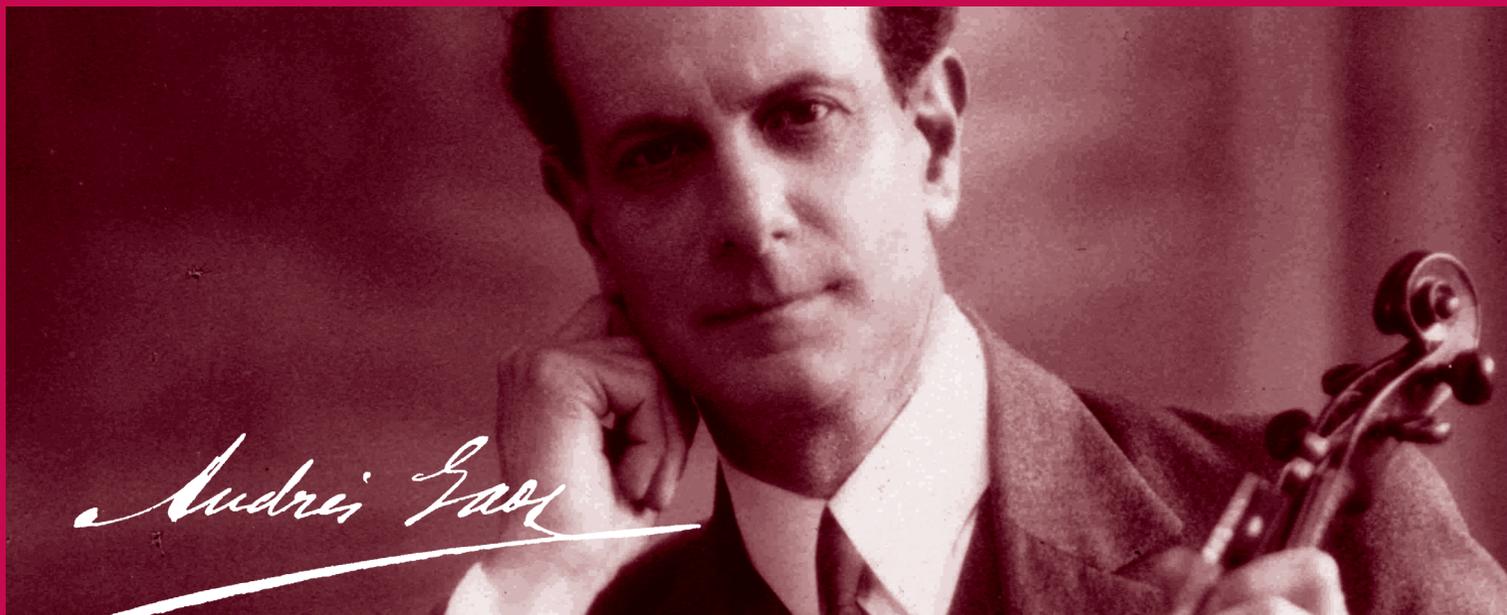


# EL UNIVERSO MUSICAL DE ANDRÉS GAOS (1874-1959)



EDICIÓN A CARGO DE  
Montserrat Capelán  
Javier Garbayo

//**Afundación**  
Obra Social ABANCA

)G(  
Año Gaos 2019

**USC**  
UNIVERSIDADE  
DE SANTIAGO  
DE COMPOSTELA

El universo musical de Andrés Gaos

## EXPOSICIÓN

### Título

*El universo musical de Andrés Gaos (1874-1959)*

### Datos e lugares

Colexio de Fonseca (Santiago): 2 de abril a 31 de mayo de 2019  
Afundación (A Coruña): 10 de octubre a 14 de diciembre de 2019

### Comisarios

Montserrat Capelán  
Javier Garbayo

### Comité científico

Julio Andrade, Mabela Casal, Felisa Diez Lobato, Mercedes Rosón,  
Isaac D. Raimundo, Pablo Sampedro, Joám Trillo, Carlos Villanueva

### Deseño

Manuel Martínez, Signum  
Alberto Rodríguez, Campusnanube

### Deseño e dirección de montaxe

Antonio Vázquez/ Campusnanube  
Eloy Blanco Posada/ USC

### Fotografía

Tono Arias

### Lutier restaurador

José Catoira

### Restauración

Fráxil

### Documentos; obras; obxectos

4 violíns; 2 arcos; obxectos de violín; obxectos persoais; 10 documentos persoais; 14 audios; 2 vídeos; 7 discos; 1 CD; 27 partituras;  
32 programas; 9 afiches e cadros; 18 manuscritos; 24 cartas; 63 fotos; prensa varia; folletos; 1 revista e 4 libros.

### Orixe das pezas

Fondo Andrés Gaos. Biblioteca América-USC  
Biblioteca de Estudos Locais-A Coruña  
Colección Concello da Coruña  
Biblioteca Provincial da Coruña  
Deputación de Pontevedra / Biblioteca Nacional de Portugal  
Biblioteca Nacional de España  
Real Conservatorio de Madrid  
Biblioteca Nacional de Portugal

### Seguros e traslados

AXA Seguros

### Difusión e publicidade

[www.musi.gal/gaos](http://www.musi.gal/gaos)  
Gabinete de Comunicación da USC  
Servizo de Prensa de Afundación  
[www.grupo-organistrum.com](http://www.grupo-organistrum.com)

# EL UNIVERSO MUSICAL DE ANDRÉS GAOS (1874-1959)

EDICIÓN A CARGO DE  
Montserrat Capelán  
Javier Garbayo

//Afundación  
Obra Social ABANCA

)G(  
Año Gaos 2019

USC  
UNIVERSIDADE  
DE SANTIAGO  
DE COMPOSTELA

MMXIX  
SANTIAGO DE COMPOSTELA

El universo musical de Andrés Gaos, (1874-1959) / edición a cargo de Montserrat Capelán, Javier Garbayo. Santiago de Compostela : Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións, 2019

127 p. ; 22 cm.

D.L. C 1726-2019. – ISBN 978-84-17595-34-0

I. Gaos, Andrés, 1874-1959 I. Capelán, Montserrat, ed. lit. II. Garbayo, Javier, ed. lit. III. Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, ed.

929 Gaos, Andrés

78 Gaos, Andrés

© Universidade de Santiago de Compostela, 2019

**Deseño e maquetación**

Tania Sanmartín  
Imprenta Universitaria

**Fotografías**

Tono Arias

**Traducións**

Pablo Sampredo  
Carlos Villanueva  
Montserrat Capelán

**Edición técnica**

Servizo de Publicacións  
Universidade de Santiago de Compostela  
Campus Vida  
15782 Santiago de Compostela  
[usc.es/publicacions](http://usc.es/publicacions)

**Impresión**

Imprenta Universitaria  
Campus Vida  
15782 Santiago de Compostela

**Depósito legal:** C 1726-2019

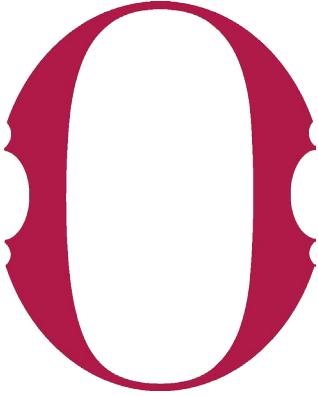
**ISBN:** 978-84-17595-34-0

## AGRADECIMENTOS

María de los Reyes Abad (Universidade de Santiago de Compostela)  
José Tomás Area (Universidade de Santiago de Compostela)  
Lucía Bello (Afundación)  
Manuela Boullosa (Universidade de Santiago de Compostela)  
Sonia Bouzada (Coro del Liceo de Vilagarcía)  
Ricardo Cambre (Técnico Audiovisual)  
María Teresa Cores (Afundación)  
Maria de São José Côrte-Real (INET-Universidade Nova de Lisboa)  
José María Cumbras (Archivo Provincial de Pontevedra)  
Francisco Durán (Universidade de Santiago de Compostela)  
Milagros García (Biblioteca de Estudios Locales de A Coruña)  
Sabela García (Real Filharmonía de Galicia)  
Rubén Gimeno (Director de Orquesta)  
Martín Gómez (Actor)  
Marta Infante (Mezzosoprano)  
Andrés Lacasa (Orquesta Sinfónica de Galicia)  
Dolores Liaño (Biblioteca Provincial de A Coruña)  
María del Carmen Lorenzo (Real Filharmonía de Galicia)  
Juan Monterroso (Universidade Santiago de Compostela)  
Julio Mourenza (Conservatorio Superior de Música de A Coruña)  
David Nespereira (Universidade de Santiago de Compostela)  
Julio Ogas (Universidad de Oviedo)  
Ana María Olivencia (Universidad Nacional de Cuyo)  
Victor Pablo Pérez (Orquesta de la Comunidad Autónoma de Madrid)  
Yago Portela Seijo (Tienda Portela Seijo)  
Roberto Salgueiro (Área de teatro-Universidad de Santiago de Compostela)  
Manuel Sanín, in memoriam (Universidade de Santiago de Compostela)  
Pablo Saraví (Orquesta Filarmónica de Buenos Aires)  
Miquel Serrano (Museu Memorial de l'Exili)  
Silvia Sequeira (Biblioteca Nacional de Portugal)  
João Soeiro de Carvalho (INET-Universidade Nova de Lisboa)  
Alexandra Tarniceru (Soprano)  
Enrique Tasende (Lutier)  
Laura Touriñán (Universidade de Santiago de Compostela)  
Paloma Vela (Afundación)  
José Gregorio Vera (Actor)  
Florian Vlashi (Orquesta Sinfónica de Galicia)

# ÍNDICE

Presentación.....	9
Presentación.....	11
Prólogo.....	13
<b>BIBLIOGRAFÍA Y ANECDOTARIO DE ANDRÉS GAOS BEREÁ</b>	
Andrés Gaos Guillochón.....	17
<b>ANDRÉS GAOS, EL CORUÑÉS ERRANTE</b>	
Julio Andrade Malde.....	31
<b>LA MÚSICA PARA ORQUESTA DE ANDRÉS GAOS</b>	
Joám Trillo.....	45
<b>ANDRÉS GAOS, EL VIOLINISTA PRECOZ A TRAVÉS DE LA PRENSA</b>	
Rosa María Fernández.....	55
<b>REFLEXIONES SOBRE LA RESTAURACIÓN DE DOS VIOLINES DE ANDRÉS GAOS</b>	
José Catoira.....	65
<b>UN SOLISTA PARA CUATRO VIOLINES</b>	
Javier Garbayo.....	69
<b>INFORME DE INTERVENCIÓN EN LA DIGITALIZACIÓN DE SOPORTES DE AUDIO DEL FONDO ANDRÉS GAOS</b>	
Isaac D. Raimundo.....	85
<b>LA BIOGRAFÍA INCONCLUSA DE ANDRÉS GAOS: EL PROYECTO DE UNA VIDA</b>	
Montserrat Capelán.....	91
Bibliografía.....	111
Catálogo de objetos y documentos expuestos.....	115



## UN SOLISTA PARA CUATRO VIOLINES

Javier Garbayo

Universidade de Santiago de Compostela

El viernes 24 de octubre de 1890, el crítico, folclorista y divulgador musical ferrolano Ramón de Arana, más conocido como *Pizzicato*, escribía en las páginas de *El Correo Gallego*, una curiosa crónica que titulaba «Confidencias de un violín». Arana, profundamente impresionado por los conciertos que Pablo de Sarasate había ofrecido en diversas ciudades de Galicia en 1886, dedicaba esta narración al jovencísimo violinista coruñés Andrés Gaos que por entonces estaba haciendo su gira de presentación en la región.

De manera curiosa, en este relato era un violín el que en primera persona tomaba la palabra para contar al público lector su larga historia y centrarse después en describir el torbellino de sensaciones que, como ser con «alma» que era, experimentaba durante un concierto:

Recuerdo un concierto. Mi amo y señor, después de haberme apretado las clavijas, me tomó amorosamente y apoyándose bajo su barba, me miró de un modo indecible. Sentí el calor de su mejilla y algo, como fuego, corrió por todo mi ser. Me desvanecí; lo confieso con rubor. Acariciéme con el arco, pellizcó mis cuerdas: me sentí acometido de una risa nerviosa. Después ¡inhumano! para castigar mi atrevimiento, me hería con el arco, dejándole caer de gran altura, Yo mismo estaba admirado de los sonidos que producía.

Luego, como acometido de loco furor, hizo vibrar hasta el barniz con que me engalano. Yo, trémulo, no acertaba a quejarme, y en la vertiginosa carrera que siguió después sentí estremecerse mi alma. No era una sola cuerda la que hería: dos, tres, cuatro, todas andaban en la danza; y la plateada espira del bordón, tan grave y campanuda, hizo veinte mil cabriolas en aquella memorable noche del concierto.

Cesó el jaleo y aún no había salido de mi asombro y estupor, cuando noté que estaba dando unos sonidos tan finos y aflautados que parecían vocecitas del cielo.

¡Aquello sí que me gustaba!

Duró poco el éxtasis. Volvieron mis apuros, y mi dueño y señor, terminó su faena con unos golpes de arco, tan rabiosos como latigazos, y que parecían precursores de la ruptura de mis tersas y resobadas tripas.

Una tempestad de aplausos; los nombres de Kreutzer, Rode, Baillot, Spohr, Paganini, Sivori, Vieuxtemps, Beriot, Alard y Sarasate fue lo último que oí. Respiré: estaba sano y salvo, aunque no perdonado.

Para concluir, a modo de coda, era el propio instrumento quien auguraba un gran futuro artístico a su dueño y jovencísimo intérprete:

Y aquí me tenéis, amados compañeros míos, metido en una caja que parece un ataúd, y en el cuarto 17 de la Fonda Suiza, esperando que mi despótico dueño, Andrés Gaos Berea, le dé la gana de pegarme otra zurra como la de anoche en el Circo.

Y que me esperan muchas y muy grandes, es indudable.

*Por la confidencia.*

*Pizzicato.*

Más allá del uso exagerado de recursos narrativos no faltos del fino toque irónico que solía caracterizar las columnas de *Pizzicato*, Arana abordaba en este párrafo un trasfondo interesante, como lo es el de la estrecha unión que el intérprete de violín establece con su instrumento y para ello le daba forma casi de una relación sentimental llena de pasión y temperamento. Un argumento tan general como este, podría también aplicarse a la relación que todo músico establece con su instrumento, pero hemos de considerar que, a lo largo del siglo XIX, el piano y el violín se habían convertido gradualmente en los dos instrumentos solistas por excelencia. Su presencia llenaba las salas de conciertos y el público, siguiendo la estela iniciada por Paganini y por Liszt, veía en sus ejecutantes, auténticos héroes de vida novelesca, que, entre las numerosas proezas técnicas que llevaban adelante en sus interpretaciones virtuosas, daban vida a fabulosas melodías expresadas siguiendo los dictados de la inspiración.

En su esencia y ante una buena ejecución, todos los instrumentos musicales tienden a convertirse en prolongación del cuerpo y de la mente del artista que los maneja. Como simples objetos sonoros que son, a él prestan su voz, aspirando todos ellos a cantar la música con la naturalidad propia de un ser humano. Así, los grandes solistas suelen acompañar sus creaciones con acompasados movimientos que recuerdan una danza estática, donde, cuando el tamaño lo permite, el instrumento

es una pieza más integrada realmente en la coreografía que centra la atención del público. Quizá entre todos los componentes de nuestra orquesta sinfónica, son los instrumentos de la familia de arco los que mejor se adaptan a esta circunstancia dada la gran versatilidad a la que se prestan en su manejo. El violinista o el viola, acaricia su violín; el violoncelista abraza su violoncelo y los movimientos del artista —del violinista en este caso concreto— se proyectan en diferentes y numerosos planos que acompañan y visualizan la música, ayudándonos a seguir su discurso.

Si todo gran violinista establece esta estrecha relación con su violín, ésta se ve acentuada en muchos casos por el hecho de poseer instrumentos de valor histórico que incluso llegan a tener nombre y personalidad propios. Pero a veces el valor de un instrumento antiguo determinado no es el aspecto primordial considerado por el concertista y muchos músicos centran su búsqueda constante en hallar aquél modelo cuyas prestaciones sonoras se adapten mejor a su repertorio o a su ideal sonoro, aspecto este íntimamente relacionado con su escuela interpretativa, con el repertorio o con la visión agógica que tienen de la música en un momento determinado. Por ello es normal que el violinista cambie de instrumento varias veces a lo largo de su vida o incluso que combine varios, buscando ese ideal referido, determinado por diferentes causas.

Estos y otros elementos, como no podría ser de otra manera, influyeron en la carrera como solista internacional de Andrés Gaos, siendo varios los violines que manejó a lo largo de ella. A pesar de la riqueza general de datos que brinda el Fondo Andrés Gaos de la Biblioteca América de la USC, no son muchos los que hallamos en referencia a sus instrumentos y los que manejamos a menudo se muestran imprecisos e incluso difíciles de verificar en su totalidad. Estos hechos no permiten que nos movamos en la propuesta de abordar un análisis preciso y detallado de este interesante aspecto, pero entre intuiciones, hipótesis de trabajos y también la realidad verificable en el análisis de los cuatro instrumentos exhibidos en la exposición y que en su día pertenecieron a este violinista excepcional, sí podemos trazar algunas líneas interesantes que sirvan para comprender el interés de este músico por buscar un ideal sonoro, algo que se hace muy evidente en determinados momentos de su trayectoria.

Sabemos a ciencia cierta que, a lo largo de su carrera como concertista, Andrés Gaos llegó a utilizar por lo menos cinco violines diferentes. Desconocemos el tipo de

instrumento que Gaos debió usar tanto durante los años de formación en Madrid y Bruselas como en los primeros tiempos de su actividad pública, instrumentos de los que solo tenemos testimonios gráficos en sus fotografías de juventud, donde parecen distinguirse dos o tres violines diferentes. Pero el tipo de sonido de esta etapa, que tanto marcaría su personalidad, sin duda estuvo marcado por el universo musical francés. Así se revela por ejemplo en la influencia ejercida sobre él por César Frank o Eugene Ysaÿe, patentes en su *Sonata para violín y piano*, op. 37 y en su *Romanza* o en la estima que como intérprete tuvo siempre por la *Sinfonía española*, op. 21, de Edouard Laló, obra que tantas veces interpretaría con gran éxito en público. También por el sonido delicado y evocador propio de los impresionistas, cuya música admiraba y conocía de primera mano y por los compositores rusos, sus armonías y orquestaciones llenas de color.

Si bien, desconocemos algún dato certero sobre el tipo de violín utilizado por Gaos en estos sus primeros años, el instrumento más antiguo recogido en la muestra y recientemente restaurado por el lutier José Catoira, se revela como un violín alemán, de autor desconocido, construido en el entorno de Mittenwald y fechable hacia finales del siglo XVIII. Reproduce con claridad los modelos de la familia Klotz, siendo un instrumento en el que destacan las pronunciadas bóvedas de sus dos tapas, cuya labor singulariza y resalta sus *ff* u oídos al darles relieve



Violín de finales del s. XVIII (círculo de Mittenwald) perteneciente a Andrés Gaos. Parte delantera. Fondo Andrés Gaos, B. América-USC



Violín de finales del s. XVIII (círculo de Mittenwald) perteneciente a Andrés Gaos. Parte trasera. Fondo Andrés Gaos, B. América-USC



Violín de finales del s. XVIII (círculo de Mittenwald) perteneciente a Andrés Gaos. Voluta. Fondo Andrés Gaos, B. América-USC

en el contexto de la tapa superior. Un cuidadoso fileteado, situado muy al extremo de sus puntas, recorre y delimita toda la silueta del violín, verificando su personalidad germánica.

La apertura del instrumento para su rehabilitación y su observación detenida permite conjeturar que fue intervenido seguramente por un artesano francés en un momento impreciso de finales del siglo XIX. De hecho, la voluta y el mango, realizados en preciosa madera de gran calidad sobre una misma pieza, revelan la mano de un buen constructor, hábil en la talla, como puede observarse en la perfección aurea de la espiral y sobre todo en la cuidadosa tarea de lograr la perfecta fusión estética de un mango y su voluta nuevos, con la morfología de un instrumento un siglo anterior. La respetuosa labor de restauración realizada por José Catoira, ha puesto de relieve también el barniz original, de tonos rojizos oscuros en la tapa superior y aros del instrumento y tendente al dorado en la tapa posterior, construida en dos piezas de madera de fino arce.

Como corresponde a un violín que ha sido muy utilizado, el desgaste del barniz se hace patente en la zona en que el intérprete apoya el instrumento sobre el hombro de manera directa, sin el auxilio de almohadillas muy posteriores. También es de destacar en el mismo sentido, el oscurecimiento de la parte central de la tapa superior por acumulación de resina, en la zona donde va colocado el puente, un hecho muy frecuente en los violines profesionales hacia el final del siglo XIX, pues se consideraba estético el juego de contraste que ello produce con el resto de la superficie, más satinada.

Debido a lo cuidadoso que Gaos era con sus violines y a la meticulosidad que tuvo guardando y conservando diferentes materiales que nos han llegado almacenados en los cajones laterales de las fundas de sus propios violines y en una caja de puros reutilizada para guardar afinadores, cuerdas, cordales, clavijas, mentoneras, afinadores y otras herramientas, podemos afirmar que en algún momento, seguramente hacia finales del XIX o principios del XX, Gaos todavía utilizaba cuerdas de tripa, o por lo menos que lo hacía parcialmente, por ser muy apropiadas para este tipo de instrumentos. Conservamos así, diferentes etiquetas procedentes de este tipo de cuerdas y diversas *galgas* de diferentes tamaños, utilizadas para calibrar la afinación adecuada de la cuerda según su grosor.



Etiquetas de cuerdas de tripa pertenecientes a Andrés Gaos. Fondo Andrés Gaos, B. América-USC



Galgas pertenecientes a Andrés Gaos. Fondo Andrés Gaos, B. América-USC

Con el conjunto de hechos descritos, no podemos dejar de plantearnos que posiblemente nos hallemos ante un instrumento utilizado por Gaos en sus primeros años pero que después permaneció en silencio y «olvidado» hasta su rehabilitación actual. Andrés Gaos Guillochón tuvo siempre conocimiento de su existencia, por lo que debía ser un violín al que su padre tenía especial cariño. De hecho, defendía que se trataba en realidad del mítico violín Amati que, siendo propiedad de la primera mujer de su padre, América Montenegro, Gaos tocó durante algún tiempo. Este hecho fue además comentado de manera más reciente en la prensa coruñesa presentándolo casi como una evidencia, lo que llevó a establecer sobre el violín que nos ocupa un cierto aire de leyenda no exento de una clara visión romántica de los hechos.

Por noticias tomadas de la prensa argentina con ocasión del fallecimiento de América Montenegro el 2 de enero de 1949 (Diarios *La Prensa* y *La Nación*), sabemos que esta violinista italo-venezolana era poseedora de un valioso violín salido del taller de Amati, regalado por el Zar Nicolás II, tras haberla escuchado tocar en un concierto ante la corte en San Petersburgo. A esta referencia histórica hemos de unir una serie de testimonios de corte incierto de sus descendientes, recogidos por Gaos Guillochón durante el proceso de reconstrucción de la biografía de su padre. Durante largo tiempo, el menor de los hijos del violinista coruñés dedicó encomiables esfuerzos a recoger el testimonio directo de los hijos habidos del matrimonio Gaos-Montenegro y de otras personas que los habían tratado, anotándolos en fichas manuscritas a modo de notas.

En algunas de estas «entrevistas» a diferentes informantes, como es el caso de las notas tomadas durante una conversación con su hermanastra, Lila, hallamos referencias al valioso violín Amati de América Montenegro, así como a que este instrumento entró en el litigio por el divorcio de los dos artistas, tras su separación en 1916. Pero las referencias son tan imprecisas que por momentos se refieren indistintamente a este instrumento como de Amati o de Stradivari, llegando a afirmarse incluso que el matrimonio poseía los dos modelos y que mientras América Montenegro recuperó su valioso violín cremonés, a Gaos le correspondió un Stradivarius, lo que es más que improbable.

Otro testimonio que refiere a Gaos tocando con el Amati es el de Luisa Guillochón, alumna del violinista en el Conservatorio Williams de Buenos Aires, con quien se casaría en 1919. En 1971, Luisa refirió a su hijo Andrés, lo acostumbrado que estaba

su padre a la suavidad y dulzura de ese instrumento mítico, así como la preocupación que el violinista tenía ante la pérdida de sonido que estaba experimentando. Relata también como en su última gira por España como violinista (1928) tocaba ya con un violín nuevo, de Alcide Gavatelli, instrumento que conservamos y que analizaremos seguidamente.

Resulta nuevamente complicado casar unos datos con otros dada la imprecisión constante que muestran y la poca posibilidad de verificación científica de su inmensa mayoría. En vista de ello, nuestra hipótesis de trabajo es que Luisa Guillochón, en sus palabras estaba realmente recordando hechos vividos antes de 1919 (fecha de su boda con Gaos), es decir en la etapa comprendida entre sus años como alumna de violín y esa segunda gira de conciertos por España. Se produciría así un tiempo en el que desconoceríamos con seguridad que violín utilizó Gaos, si bien hemos de señalar que en su Gavatelli figura manuscrita, la fecha de “192\_”, faltándole a la etiqueta la última cifra. Sin embargo este hermoso instrumento es algo posterior ya que en su etiqueta figura el taller de este afamado violero ya en la calle Lavallo, donde se instalaría en 1923. No pretendemos con todo lo dicho, demostrar los años exactos en que Gaos pudo utilizar en sus giras el violín Amati de su primera mujer, pero sí plantear algo que parece evidente como es que, tras la ruptura con América Montenegro, el valioso violín cremonés se mantuvo en su poder algún tiempo hasta que volvió a manos de su legítima propietaria.

En su obra *Liutería italiana en Argentina* (Eric Blot Edizioni, Cremona, 2002), Pablo Saraví indica como a partir de 1870, la *Ley Avellaneda* promulgada en aquella floreciente república, favoreció la inmigración al país, desarrollando un importante aparato propagandístico destinado a atraer gente para que se instalase allí ante las múltiples posibilidades para establecer negocios.

En Italia, la progresiva industrialización del norte había provocado una creciente dificultad para colocar en el mercado los productos artesanales, obligando a los talleres tradicionales a cerrar sus puertas por no resultar competitivos. Argentina era entonces un país próspero que ofrecía un mercado creciente y posibilidades reales de trabajo, por lo que, tras 1890, llegaron a la nación oleadas masivas de artesanos europeos muy cualificados y de muy diversos campos que iban desde la panadería y repostería hasta las labores artísticas, pasando por la propia lutería.

En general, los principales artesanos vinieron en un primer momento del Piamonte, Véneto, Emilia Romana, Liguria y sobre todo de Lombardía, especialmente de Milán y de Cremona. Posteriormente lo harían de Roma, Nápoles y Sicilia. Todas estas ciudades habían sido durante siglos importantes centros productores y mercados de actividad artesanal. Particularmente las del norte, lo eran también en la construcción de los mejores violines de toda la historia, recogiendo la tradición de los Amati, Stradivari, Guarneri, Bergonzi o Guadagnini, por citar algunos de los nombres más destacados.

De esta manera, fueron numerosas las familias y los talleres de importantes violeros italianos que, estando precedidos ya de una carrera exitosa, se trasladaron al nuevo mundo para establecerse allí de manera definitiva. En los barcos y para cruzar el Atlántico cargaron sus talleres con las plantillas, los bancos, las herramientas, las tradiciones y recetas de barnices, las propias maderas y en algunos casos también hasta con los aprendices. Señala Savarí, cómo de esta manera y de estos centros, llegaron al nuevo país, lutieres tan importantes como lo fueron Dante Baldoni, Giovanni Capalbo, Luigi Carzoglio, Alfredo del Lungo, Luigi Rovatti o Alcide Gavatelli entre muchos otros y por citar sólo algunos de los más destacados.

Por otro lado y de manera paralela, el colectivo de italianos instalados en el país comenzó a ejercer una clara influencia en los gustos y en la actividad musical de sus villas y ciudades en plena expansión demográfica, siendo protagonistas de innumerables acontecimientos musicales y teatrales y desarrollando además una importante labor pedagógica en sus conservatorios.

Entre los constructores de instrumentos de arco venidos de Italia, Alcide Gavatelli ocupa un lugar de importancia. Nacido en Bérgamo el año 1874, se formó en el taller de Giovanni Antoniazzi, con quien aprendió el oficio de lutier y adquirió el sesgo clásico que después imprimió a sus instrumentos, donde se evidencia la pervivencia de los modelos italianos, heredados directamente de Stradivari y actualizados a lo largo del XIX por dinastías como en el caso de los Degani. Emigró a Argentina en 1918 y se instaló en Buenos Aires desde donde produjo un centenar y medio de instrumentos entre violines, violas, violonchelos y contrabajos, además de dedicarse también a la restauración y reparación de instrumentos antiguos. Falleció en la Capital Federal en 1950.

El precioso violín Gavatelli presentado en la exposición se encuentra actualmente expuesto en el Pazo Municipal de A Coruña, pues fue donado al Concello por Andrés Gaos Guillochón en el año 1995. En su interior figura la etiqueta:

“ALCIDE GAVATELLI  
LAVALLE, 143 – Buenos Aires

Anno 192\_”



Violín Alcide Gavatelli perteneciente a Andrés Gaos, Buenos Aires, c. 1923-1925. Parte delantera. Colección Ayuntamiento de A Coruña



Violín Alcide Gavatelli perteneciente a Andrés Gaos, Buenos Aires, c. 1923-1925. Parte trasera. Colección Ayuntamiento de A Coruña



Violín Alcide Gavatelli perteneciente a Andrés Gaos. Buenos Aires, c. 1923-1925. Voluta. Colección Ayuntamiento A Coruña

No figura en ella por tanto el último número correspondiente al año concreto de su construcción. Más que por olvido, el papel parece realmente cortado, desconociendo la causa concreta de ello. En todo caso, la ubicación del taller de Gavatelli que figura en la etiqueta, nos permite, de entrada, saber que el instrumento es de 1923 o algo posterior ya que es en ese año cuando el violero trasladó su taller inicial en la calle Talcahuano a Lavalle. Si además, tenemos en cuenta que en la serie de fotografías artísticas del Studio J. Grimaldi que el artista se hace tomar ya en Pau y que datan del año 1926, el instrumento con el que se hace retratar es claramente este violín, podemos concluir limitando más la fecha de construcción de este hermoso ejemplar de la lutería italiana en la Argentina, entre los años 1923 y 1925, fecha del traslado de la familia Gaos-Guillochón a esta localidad del sudoeste francés.

Este precioso instrumento es una muestra magnífica de la mejor lutería italo-argentina del siglo xx, pudiéndose reconocer en él todas las características que individualizan a su creador. Así, es notable la elegancia y compostura de las formas que confluyen en su silueta elegante y en los juegos producidos por sus volúmenes. Destaca el ribeteado doble, de líneas muy oscuras, intenso, ancho y algo separado de sus bordes, muy bien labrados al estilo veneciano de Degani. Las *ff* son muy particulares, poco pronunciadas al abrirse en bóvedas más bien bajas, efecto que resulta muy suave a la vista. También es muy notable al trabajo extraordinario de la voluta,

delicadamente tallada con una proporción perfecta en su espiral, individualizada en ese singular cordón que recorre los 2/3 superiores de sus bordes, otorgándole al instrumento una fuerte personalidad.

La calidad de la madera utilizada en su construcción se hace evidente en las dos tapas, pero de manera especial en la espalda, realizada en una sola pieza de madera arce de veteado intenso. Como es habitual en muchos de sus instrumentos, bajo el talón o *nocetta*, figura impresa a fuego la inscripción *A. Gavatelli*. Otro elemento que nos habla de lo delicado de este trabajo en su conjunto es visible en el botón del cordal, donde se introdujo una incrustación de madreperla, a modo de «ojo de París».

Todos estos elementos conjugan a la perfección, quedando unificados y a la vez resaltados por una fina capa de barniz al alcohol, transparente y de un delicado color ámbar, que no estorba a la veta.

Un tercer violín presente en la muestra, también perteneciente a Gaos y que era desconocido hasta su llegada a Santiago de Compostela como parte del Fondo Andrés Gaos, es el firmado «Federico Loechner, Buenos Aires, 1929». Se trata de un instrumento algo posterior al Gavatelli, que muestra una utilización más personal de los modelos cremoneses, con un cierto aire a Bergonzi. El violín está ejecutado en madera de mucha calidad, con *sottofondo* dorado teñido y se caracteriza por una evidente robustez, fruto de tener unos contornos más gruesos que el caso anterior.



Violín Federico Loechner perteneciente a Andrés Gaos, Buenos Aires, 1929. Parte delantera. Fondo Andrés Gaos, B. América-USC



Violín Federico Loechner perteneciente a Andrés Gaos, Buenos Aires, 1929. Parte trasera. Fondo Andrés Gaos, B. América-USC



Violín Federico Loechner perteneciente a Andrés Gaos, Buenos Aires, 1929. Voluta. Fondo Andrés Gaos, B. América-USC

Este hecho al lado de poseer una gran voluta, menos delicada en su trabajo que la del Gavatelli, le ofrece también una apariencia de trabajo poco cuidado, si bien es solo algo ficticio, en referencia a la propia personalidad del instrumento y al modo de trabajar de su autor. En tal sentido esta serie de características, al lado del color, el tipo de barniz utilizado y el trabajo de las tapas —especialmente el de la tapa trasera— muestran en su conjunto influencia de los modelos de Luigi Carzoglio, lutier genovés, emigrado a Argentina en 1898 y uno de los más importantes de su momento.

Sobre Federico Loechner (Löchner), sabemos que fue un lutier de origen alemán que desde 1925 hasta 1928 trabajó en Buenos Aires como ayudante de Guillermo Hoffenreuter, un importante constructor y restaurador de instrumentos antiguos establecido en Buenos Aires. Con Hoffenreuter, Loechner adquirió cierta notoriedad como restaurador en el mercado del violín, lo que le llevaría posteriormente a instalarse en la ciudad de Mendoza, como reparador de los instrumentos de arco de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, de la que fue además violinista primero entre los años 1948 y 1957. En esta institución dirigió el Taller Escuela de Luthería, desde donde abordó un interesante proyecto destinado a la construcción de instrumentos de arco con maderas procedentes de las montañas del sur de la Argentina lo suficientemente antiguas y de calidad como para que los instrumentos que se realizasen con ellas pudiesen competir con los procedentes de Europa y a la vez sustentar una industria de lutería nacional floreciente.

Por último, nos referiremos en este trabajo a la pieza más singular de este cuarteto de violines exhibido en la capilla del compostelano Pazo de Fonseca: el conocido como violín Moor-Gaos, actualmente custodiado por el Concello de A Coruña y procedente de la misma donación que el Gavatelli. Se trata de un instrumento que, ya desde el principio, llama la atención por ser de mayor tamaño y anchura que un violín normal. No posee etiqueta identificativa aunque fue realizado bajo patente, por la casa Laberthe-Humbert de Mirecourt, bajo planos de Emanuel Moor (1861-1931), en 1928. Sus dimensiones se encuentran a medio camino entre las estandarizadas de un violín al uso y las de una viola, por lo que, al variar la longitud de las cuerdas, necesariamente y para él, se construyó también un arco especial de vara más gruesa y más corta que en el de un violín o que el de una viola y con una cierta apariencia en su corpulencia de arco pequeño de violonchelo.

Como adelantamos, el instrumento fue diseñado por el compositor e inventor húngaro Emanuel Moor que crearía también un violoncelo y una viola especiales, diferentes en sus formas a los tradicionales. Son pocos los instrumentos que Moor produjo a lo largo de su vida, pero algunos pueden observarse en diferentes museos a lo largo del mundo, llamando siempre la atención por los cambios que proponen respecto a las formas de los modelos clásicos, con el fin de obtener un mejor rendimiento sonoro.

La caja del violín Moor-Gaos es drástica respecto a las esquinas características del trazado de un violín; al suprimirse estas se brinda al instrumento una apariencia casi «trapezoidal». Por ello y sin llegar a perderse



Violín Moor-Gaos perteneciente a Andrés Gaos, Mirecourt, 1928. Parte delantera. Colección Ayuntamiento de A Coruña



Violín Moor-Gaos perteneciente a Andrés Gaos, Mirecourt, 1928. Parte trasera. Colección Ayuntamiento de A Coruña



Violín Moor-Gaos perteneciente a Andrés Gaos. Mirecourt, 1928. Voluta. Colección Ayuntamiento A Coruña

totalmente la idea de silueta formada por dos círculos embutidos a modo de ocho, recuerda en cierto modo el aspecto de una fidula medieval. La tapa superior muestra una gran bóveda de luz variable que contrasta con su espalda, prácticamente plana. Llamen la atención en ella las dos *ff*, de carácter flameante. La discordancia entre lo abovedado de la tapa delantera y lo plano de la trasera, hace que los aros laterales no sean regulares como sucede en un violín tradicional, describiendo un característico movimiento sinuoso en su perfil, algo que lo hace notablemente curioso pues se trata de un violín muy estrecho en su centro, pero extremadamente elevado en la parte baja, donde se coloca la mentonera y en la parte cercana al talón del mango. Por último, la gran voluta está elegantemente tallada, pero nuevamente, es muy singular: su espiral es totalmente hueca como vacía está también toda su espalda, facilitando así la inserción de las cuerdas en las clavijas.

Gaos, curioso siempre por las innovaciones, estableció relación con Moor en París, en 1927, a raíz de la preparación de la gira de conciertos que hizo por toda España con el pianista Maurice Dumesnil, donde se presentaba en nuestro país otra de sus invenciones: el piano Pleyel-Moor de doble teclado.

Gaos Guillochón recoge en una anécdota la buena sintonía que desde el primer momento existió entre el húngaro y el gallego, de manera que el violinista pronto se dejó seducir por el modelo de violín experimental que por entonces Moor estaba preparando. Así se ve en la correspondencia conservada entre los dos artistas, de manera

que Andrés Gaos fue el violinista elegido para tocarlo en su presentación que tuvo lugar en la sala Chopin de París los días 7, 21 y 28 de febrero y 21 de marzo de 1929, según consta en los programas que conservamos. Estas sesiones públicas consistieron realmente en *Quatre auditions du piano a doublé clavier Pleyel-Moor et d'un violón, d'un alto & d'un violoncelle construits par la maison Laberthe-Humbert d'après un nouveau prince découvert par Emmanuel Moor*.

Los conciertos inicialmente serían acompañados al piano por la mujer de Moor, Winifred, actuando al violín Gaos y al violonchelo André-Levy. La larga sesión del 7 de febrero estuvo dedicada al violín, tocándose en primer lugar la *Sonata para piano y violín, op. 12* de Beethoven, el *Preludio y Fuga en re m*, de J. S. Bach, solo al piano; una serie de piezas breves y adaptaciones nuevamente con violín, de Wagner, Pugnani-Kreisler, J. S. Bach, Brahms y Tor Abuin, para finalizar con la *Sonata para piano y violín* de César Frank, tan querida por Gaos.

El 21 de febrero tuvo lugar la presentación del violonchelo nuevo, incluyendo un programa mixto de música para solista y música de cámara. Se inició con la *Sonata en sol menor* de Haendel para violonchelo, el *Preludio, coral y fuga* de J. S. Bach para el piano y la célebre *Elegía* de Fauré, una *Pieza en forma de Habanera* de Ravel y la *Serenata española* de Glazunov, nuevamente con la intervención solista del violonchelo. La última parte estaba dedicada a la música de cámara, contando con la intervención de Gaos al violín Moor, para interpretar el *Trío del Archiduque* de Beethoven.

El acontecimiento obtuvo gran éxito, señalándose que:

Este gran violinista, es uno de los artistas que más éxito tienen actualmente en Europa.

Solista de los conciertos Lamoureux de París, en donde obtuvo grandes triunfos, ha sido también «partenaire» del Maestro Saint-Saëns, el cual lo eligió como intérprete de sus obras en diversas torunées. El genial inventor y compositor húngaro Mr. Moor acaba de entregar a Gaos su nuevo violín, para que él sea quien lo haga oír y apreciar en todas partes. El éxito colosal que Gaos acaba de obtener en París con la presentación de este nuevo y extraordinario instrumento, confirma una vez más los méritos de este gran artista.

La crítica parisina acogió con entusiasmo el nuevo violín presentado, destacando que superaba en sus cualidades sonoras a los mejores violines antiguos italianos y así se recoge en diversos documentos procedentes del Fondo Andrés Gaos de la Biblioteca América de la USC cuyo texto reproducimos:

La sala Chopin era pequeña para contener la enorme afluencia de público deseosos de oír y apreciar el nuevo violín inventado por Moor: La prueba fue concluyente: este instrumento deja muy atrás a todos los violines antiguos y modernos conocidos. La belleza y la amplitud de la sonoridad, sobre todo en la cuerda <sol > son realmente maravillosas. Andrés Gaos, que fue intérprete del programa nos demostró que en él van unidos el gran virtuoso y el gran artista, lo que es bastante raro en los tiempos que corren (*Le Journal*, 12/II/1929).

El gran violinista español Andrés Gaos ha dado el jueves pasado un concierto en la sala Chopin para presentar su nuevo violín invención de M. Emanuel Moor. El instrumento posee una grande y bella sonoridad (la 4ª cuerda es colosal) dando la impresión de oír un Stradivarius en el cual la fuerza y el vigor se hubieran duplicado. M. Gaos tocó como un gran maestro obteniendo un enorme y merecido éxito (*L'Echo de Paris*, 12/II/1929).

El Jueves pasado gran público en la sala Chopin debido á la presentación del nuevo violín Moor. La expectativa del público se convirtió en verdadero entusiasmo al oír este instrumento que en las manos prodigiosas de Andrés Gaos alcanzó un vigor y un relieve admirables. El violín y el artista fueron objeto de frenéticas ovaciones (*L'intransigeant*, 13/II/1929).

El genial inventor M. Moor presentó en la Sala Chopin, su nuevo violín. Es un instrumento magnífico e incomparablemente superior a todos los antiguos y modernos. Andrés Gaos, solista de los conciertos Lamoureux, cuya interpretación amplia y emotiva es simplemente admirable, conquistó por completo al público que lo aclamó y ovacionó grandemente (*La Liberté*, 13/II/1929).

Con un lleno (gente se quedó sin poder entrar) se realizó en la sala Chopin el anunciado concierto para oír a Gaos, que presentaba por primera vez al público parisien, un nuevo violín inventado por M. Emmanuel Moor. El sonido claro y la potencia de este instrumento son igualmente notables y lo consideramos muy superior a los antiguos Stradivarius. Andrés Gaos el gran virtuoso, entusiasmó al público, consiguiendo un éxito triunfal (*Le Figaro*, 13/II/1929).

Proclamamos nuestro entusiasmo y nuestra admiración por el violín Moor, que sin perder un ápice las cualidades que poseen los antiguos, adquiere una nota bien caracterizada: el volumen del sonido. El aspecto de este nuevo instrumento difiere sensiblemente del violín actual: más simple de líneas, ofrece a la vista una nueva y agradable estética (*La Semaine Musicale*, 1/II/1929).

Conservamos además algunos testimonios directos de cómo sonaba este instrumento en manos del artista coruñés. Uno de ellos es el de la pianista viguesa Sofía Novoa que asistió a su presentación en París, donde se encontraba completando

su formación en *L'Ecole Normale de Musique* y que en una carta dirigida a su familia el 8 de febrero de 1929, refiere la experiencia en los siguientes términos:

Ayer fui al concierto de Gaos. Te mando el programa, que fue modificado por estar con la gripe la Sra. de Moore [sic]. Fue en la Sala Chopin de la casa Pleyel y estaba llena (es pequeña y además no había que pagar). Gaos gana una enormidad con el violín Moore, pero sin embargo no pierde del todo un sonido desagradable que tiene sobre todo en ciertas cuerdas. Como músico encuentro que está muy bien, aunque con más intuición que ciencia. Le aplaudieron, pero sin que tocara nada de propina. Volverá a tocar, (...) con el violonchelo, también modificado por Moore y el piano.

Otro testimonio interesante es el aportado por Luisa Guillochón en una conversación con su hijo, Andrés, tal y como es recogida por Andrade Malde en Andrés Gaos. El gallego *errante*:

Respecto al sonido del violín Moor, nunca fue chillón sino más grave que el de los otros instrumentos de la misma índole. En esa caja de resonancia más grande, más alta, la cantidad de sonido era más notable que su finura, sobre todo para papá que estaba acostumbrado a oír el Amati. Solo que el Amati, a pesar de la suavidad y la dulzura de su timbre, iba perdiendo con los años cada vez más «cantidad» de sonido y esto preocupaba mucho a papá, al extremo que la última tournée de conciertos que dio por España, la hizo con el Gvatelli. Él explicaba que el tiempo de Amati (que fue el maestro de Stradivarius) las salas de concierto eran muy chiquitas y esos violines se oían bien. Pero cuando se comenzaron a construir las inmensas salas de hoy todo cambió, y Moor que seguramente lo comprendió igual, construyó ese violín. El aria de Bach (4ª cuerda exclusivamente) tocada en el violín Moor es notablemente admirable, porque la 4ª cuerda es justamente la que más luce en dicho violín.

Respecto a la impresión de chillón que pudo darles, se debe probablemente a que cuando un violín no se toca durante muchos meses (en este caso muchos años) su sonido tiene tendencia a «avinagrarse» -los términos de papá- y hay que «sobarlo» varias horas por día durante unos meses, para que pierda ese vicio de sonido que adquirió. Esta corrección es ayudada a veces cambiando el alma de sitio, sólo que como se hace a tientas, se corre el riesgo de empeorarlo la 1ª vez. Luego se corrige.

## BIBLIOGRAFÍA

- «Artesanías musicales en la Universidad Nacional de Cuyo», *Revista de Estudios Musicales*, 1949, pp. 227- 228.
- «Biografía del niño Andrés Gaos Berea», *Galicia moderna*, 20/12/1885, Habana, pp. 1-3.
- «Conferencias y conciertos realizados en la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo», *Revista de Estudios Musicales*, 1-2/12/1949. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, pp. 227-228.
- ANDRADE MALDE, Julio (2010): *Andrés Gaos, el gallego errante*. A Coruña: Editorial Vereda.
- ANDRADE MALDE, Julio (1987): «Las canciones con texto en francés de Andrés Gaos». *Nassarre*. Revista Aragonesa de Musicología, pp. 9-58.
- ANDRADE MALDE, Julio: «Que ochenta años no es nada». *La opinión*. A Coruña, 8-11-2009.
- CARTELLE ÁLVAREZ, Ramiro (1981): «Gaos Berea, Andrés», *Gran Enciclopedia Gallega*, n. 15, pp. 137-147. Gijón, Silverio Cañada, editor.
- ESPIÑEIRA, Francisco: «Garcés colocó ayer los violines de Gaos en una vitrina de María Pita». *La Voz de Galicia*. A Coruña, 14-9-2006.
- FERNÁNDEZ, Rosa (2005): *Andrés Gaos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- GAOS BEREA, Andrés (2019): *Aires galegos e Novos aires galegos para piano*. Joám Trillo (ed.), Javier Garbayo (intro.). Santiago de Compostela, AGADIC, Dos Acordes, Xunta de Galicia.
- GAOS BEREA, Andrés (2018): *Cancións para voz e piano de Andrés Gaos*. Joám Trillo (ed.), Montserrat Capelán (intro.). Santiago de Compostela: Editorial Sacaúntos.
- GAOS BEREA, Andrés (1993): *Fantasia para violino e orquestra*. Joám Trillo (rev.), Andrés Gaos Guillochón (prólogo). Santiago de Compostela: IGAEM.
- GAOS BEREA, Andrés (2010): *Granada. Na Alhambra á tardiña. Poema sinfónico para orquestra*. Andrés Gaos Guillochón, Joám Trillo (rev.). Santiago de Compostela, AGADIC, Dos Acordes, Xunta de Galicia.
- GAOS BEREA, Andrés (2011): *Hispánicas, piano*. Andrés Gaos Guillochón, Joám Trillo (rev.). Santiago de Compostela: Dos acordes, AGADIC, Xunta de Galicia.

- GAOS BEREÁ, Andrés (1998): *Miniaturas para piano*. Andrés Gaos Guillochón, Joám Trillo (rev.). Santiago de Compostela, Madrid: IGAEM, Editorial Alpuerto.
- GAOS BEREÁ, Andrés (2009): *Obras para violín e piano*. Andrés Gaos Guillochón, Joám Trillo (rev.). Santiago de Compostela: AGADIC, Dos Acordes, Xunta de Galicia.
- GAOS BEREÁ, Andrés (2007): *Sinfonía nº 1: reducción para piano*. Joám Trillo (rev.). Santiago de Compostela, AGADIC, Dos Acordes, Xunta de Galicia.
- GAOS BEREÁ, Andrés (2019): *Sinfonía nº 2. En las montañas de Galicia*. Joám Trillo (ed.) Carlos Villanueva (introducción). Santiago de Compostela: AGADIC, Dos Acordes, Xunta de Galicia.
- GAOS BEREÁ, Andrés (2007): *Sonata para violín e piano*. Andrés Gaos Guillochón, Joám Trillo (rev.). Santiago de Compostela: Dos Acordes, IGAEM.
- GAOS BEREÁ, Andrés (1998): *Suite (ao xeito antigo). Miniaturas para instrumentos de Cordas*. Andrés Gaos Guillochón, Joám Trillo (rev.). Santiago de Compostela, Madrid: IGAEM, Editorial Alpuerto.
- GAOS GUILLOCHÓN, Andrés (2009): «Apuntes sobre Andrés Gaos (1874-1959). Sus composiciones gallegas». En Rodrigo Romaní (coord.), *A música galega na emigración IV Encontro O Son da Memoria*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 173-187.
- GAOS GUILLOCHÓN, Andrés (2012): «Rosa de abril». En Julián Pérez (coord.): *Andrés Gaos Berea, un achegamento á súa figura e á súa música (1874-1959)*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, pp. 164-167.
- GAOS GUILLOCHÓN, Andrés: *Síntesis biográfica del compositor Andrés Gaos Berea*. Artículo en Internet.
- GARBAYO, Javier (2017): «Documentación sobre Andrés Gaos Berea y Emmanuel Moor». *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, 16. Universidade de Santiago de Compostela, pp. 383-411.
- GARCÍA BARROS, Jorge (1970): *Medio siglo de vida coruñesa (1834-1886)*. La Coruña: Grafinsa.
- GONZÁLEZ CATOYRA, Alfonso (1994): *Cronología coruñesa: 1901-1993*. La Coruña: Gráfico Galaico.
- LÓPEZ CALO, José; VILLANUEVA, Carlos; ANDRADE MALDE, Julio (1999): *Notas de programas para el Ciclo de Música Gallega*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- LOSADA GALLEGO, Carmen (2015): *Mujeres pianistas en Vigo del salón aristocrático a la edad de plata (1857-1936): Softa Nova*. Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela.
- MANSILLA, Silvina Luz (2006): «El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e Instituciones».

- En Alberto David Leiva (coord.): *Los días de Marcelo T. de Alvear*. San Isidro-Provincia de Buenos Aires: Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, pp. 313-344.
- MOLINARI, Víctor Luis (1955): «Don Andrés Gaos, una gloria gallega». *Galicia emigrante*. Buenos Aires, pp. 4-5, 35.
- MORES, Robert (2013): «Acoustical Measurements on Experimental violins in the Hanefforth Collection». En Rof Bader, ed., *Sound- Perception- Performance*. Nueva York: Springer International Publishing, pp. 271-298.
- OTERO, Higinio (1970): *Música y músicos de Mendoza. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Julián (ed.) (2012): *Andrés Gaos Berea: un achegamento á súa figura e á súa música (1874-1959)*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións.
- PIRANI, Max (1959): *Emanuel Moor*. Londres: Macmillan.
- RODRÍGUEZ, Ana: «El amigo más raro de Gaos». *La opinión*. A Coruña, 8-11-2009.
- SANTIAGO MAJO, Rodrigo de (1966): «Andrés Gaos violinista y compositor coruñés». A Coruña: Instituto José Cornide de Estudios coruñeses.
- SAVARÍ, Pablo (2002): *Liuteria Italiana en la Argentina*. Cremona: Eric Blot Edizioni.

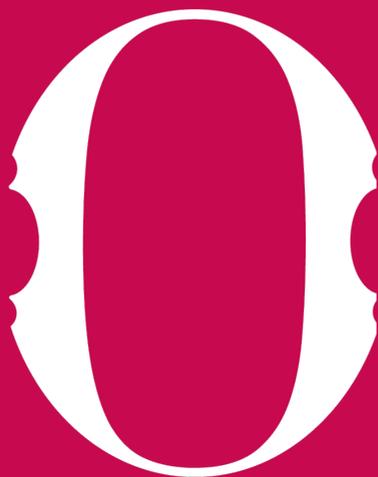


Este libro, *El universo musical de Andrés Gaos (1874-1959)*, que edita a Universidade de Santiago de Compostela en conmemoración dos 60 anos do pasamento de Andrés Gaos, saíu do prelo nos obradoiros da Imprenta Universitaria nos primeiros días do outono do *Ano Gaos 2019*

El universo  
musical

# Andrés GAOS

(1874 / 1959)



Fuente documental de música en los archivos de la Casa de Galicia (1875-1959), estudio del Dr. Adriano (1942-2015-66074-2), e un proyecto de I+D+i financiado polo MINECO, mediante unha axuda con fondos FEDER da Unión Europea.



UNIÓN EUROPEA  
Fondo Europeo de  
Desarrollo Regional (FEDER)  
Una manera de hacer Europa

