



JAVIER ARES ESPIÑO

CARLOS LÓPEZ
GARCÍA-PICOS
Música a orillas
del Atlántico



Javier Ares Espiño (Ourense, 1979) comenzó sus estudios de piano en el Conservatorio de Betanzos, continuándolos en el Conservatorio Superior de A Coruña bajo la dirección de Natalia Lamas. Realizó cursos de perfeccionamiento pianístico con los profesores Mariana Gurkova, Josep Colom, Guillermo González, Domenico Codispoti y Luca Chiantore, y de música de

cámara con Luis Rego. Posteriormente amplió sus estudios en el Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska, recibiendo clases de los pianistas Alexander Kandelaki y Nino Kereselidze.

Desarrolla una amplia actividad dentro de la música de cámara en diversas formaciones: Ensemble Logos (cuarteto de cuerda y piano), Ensemble Poulenc 2007 (quinteto de viento y piano), Trío Caronium (cuerda y piano), Dúo Scaramouche (2 pianos, 4 manos). Como solista destacan sus actuaciones con la Banda Municipal de A Coruña y con Javier Viceiro-Filgueira como director en 2012, 2014 y 2015. Realizó múltiples recitales en diversas formaciones de dúo, entre ellos destacan los que realizó con los tubistas Gene Pokorny y Rex Martin, con el flautista Hervé Hotier, con el clarinetista Carlos Casadó, o con los trombonistas James Markey, Alberto Urretxo, Iago Ríos, Ko-ichiro Yamamoto y Jacques Mauger. Trabajó en el Conservatorio Superior de Música de Vigo y actualmente es profesor de piano y pianista acompañante en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña. Como investigador, y tras participar en el programa de doctorado «Música na España Contemporánea» (Universidades de Granada, Barcelona, Oviedo y Santiago de Compostela), publica en 2011 *Catálogo de Carlos López García-Picos*, doctorándose en 2014 por la Universidade de Santiago de Compostela con la tesis, dirigida por Carlos Villanueva, *Carlos López García-Picos: Vida y obra*.

En cubierta: Carlos López García-Picos en París, 1964 (cortesía de Teresa López Ares).

En cuarta de cubierta: Carlos López García-Picos, debuxo por Luís Seoane (cortesía de Fundación Luís Seoane).

Carlos López García-Picos
Música a orillas del Atlántico

Javier Ares Espiño

2016
Xunta de Galicia
Concello de Betanzos
Universidade de Santiago de Compostela



DESCATALOGADO



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-ND 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



This work is licensed under a Creative Commons BY NC ND 4.0 international license. Any form of reproduction, distribution, public communication or transformation of this work not included under the Creative Commons BY-NC-ND 4.0 license can only be carried out with the express authorization of the proprietors, save where otherwise provided by the law. You can access the full text of the license at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



I+D+i HAR2015-64024-R
Directores: C. Villanueva / J. Garbayo

Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): ciudades del Eje Atlántico, ref: HAR: 2015-64024-R es un I+D+i financiado mediante una ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad y cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), correspondiente al marco financiero plurianual 2014-2020.

© Xunta de Galicia, 2016
© Concello de Betanzos, 2016
© Universidade de Santiago de Compostela, 2016

Coeditan

Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria
Secretaría Xeral de Cultura
Concello de Betanzos
Universidade de Santiago de Compostela

Edición técnica

Servizo de Publicacións
Universidade de Santiago de Compostela
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
usc.es/publicacions

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/op.2020.984>

A Carlos López

A música pode ser a explicación das estrelas
en baile magnético polas tebras do espanto,
as tebras vestidas de seda e anseios
secretamente aniñados na nosa matéria.

Explicar, como explican as fontes
o torrente que move as entrañas do tempo,
modulando-se en sulcos, en carnes e terras
dun non-ser necesario que nos vive por dentro.

Estamos sen alma. Nada mais admeter
esa perda, como quen denuncia un roubo,
concede-nos o don de ser prosaicos:
Todo ven dunha célula que se deriva
e vai musicalmente cara a unha cadéncia rota.

Despois, todo seguirá, pero será outra cousa.

Luísa Villalta, *Ruído*,

Ed. Espiral Maior, A Coruña, 1995, p. 86.

ÍNDICE

PRÓLOGO, <i>por Carlos Villanueva</i>	11
CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	
1. Prefacio	17
2. Agradecimientos	19
3. Cronobiografía	21
4. Punto de partida	26
5. Índice de fuentes y abreviaturas	29
CAPÍTULO II: COMIENZOS MUSICALES EN BETANZOS (1922-1940)	
1. La tradición musical en Betanzos	33
2. La Banda Municipal de Betanzos	37
3. José López Picos	40
4. Los primeros años de Carlos López García	45
CAPÍTULO III: EL EXILIO EN LA QUINTA PROVINCIA (1940-1957)	
1. Su primera etapa en Argentina	55
2. Las clases de composición de Jacobo Ficher	60
3. El estreno de <i>La Farsa de la Búsqueda</i>	64
4. La colecta de Eduardo Blanco Amor	68
5. El artículo de Luis Seoane y las canciones de García-Picos	70
CAPÍTULO IV: LAS COLECTIVIDADES GALLEGAS EN LA ARGENTINA	
1. Centro Betanzos de Buenos Aires	79
2. El coro “Os Rumorosos”	87
3. El Maestro Maiztegui y el Maestro Corallini	96
4. Centro Gallego de Buenos Aires	99
5. El entierro de Castelao	103
CAPÍTULO V: LA ETAPA DE FORMACIÓN EN PARÍS (1957-1964)	
1. Su llegada a París	115
2. La Schola Cantorum y Pierre Wissmer	123
3. <i>L'Atelier de Composition</i> y el Conservatorio de París	132
4. La Casa de Galicia en París y el coro Alborada	134

CAPÍTULO VI: LA SEGUNDA ETAPA DE BUENOS AIRES (1964-1984)	
1. Sus años de madurez en Buenos Aires	145
2. La Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina	149
3. El Premio de la Unesco: <i>Sindy</i>	155
4. <i>Promenade</i> en Buenos Aires, <i>Interferencias</i> para violonchelo y el estreno de <i>Ra-rá</i>	161
4.1. <i>Promenade</i>	161
4.2. <i>Interferencias</i>	162
4.3. <i>Ra-rá</i>	163
5. Preparando su regreso a Galicia	166
CAPÍTULO VII: RETORNO A GALICIA (1984-2009)	
1. La Galicia ideal	183
1.1. El Conservatorio de Betanzos	185
1.2. Ayudas y subvenciones	189
1.3. La Agrupación musical Carlos Seijo y la Coral Polifónica de Betanzos	190
2. García-Picos y el LIM: <i>Josi-tonadas</i> , <i>Moni-tonadas</i>	192
3. Música en Compostela y el concierto monográfico	197
4. El estreno en Cuba	201
5. Xosé Neira Vilas y la indiferencia hacia los retornados	204
6. El olvido mutuo, el silencio progresivo y los homenajes	210
CAPÍTULO VIII: ASOCIACIÓN GALEGA DE COMPOSITORES (1987-2001)	
1. Antecedentes de la Asociación	233
2. Creación y desarrollo de la Asociación Galega de Compositores	237
3. García-Picos en la AGC	242
4. Las clases particulares	253
5. La Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos	255
CAPÍTULO IX: LA OBRA DE GARCÍA-PICOS	
1. Apuntes generales	275
2. La obra para orquesta	277
2.1. Música sinfónica	278
2.2. Solista con orquesta	282
2.3. Música orquestal	284
2.4. Obras al galleguismo	286
2.5. <i>Sindy</i>	289
3. La obra pianística	294
3.1. Las obras pedagógicas	298
3.2. <i>Visiones cósmicas y un interludio</i>	300
4. La obra camerística	305
4.1. Los cuartetos de cuerda	308
4.2. <i>Promenade</i>	310

5. Apreciaciones estilísticas	316
5.1. Otros compositores	316
5.2. Crítica musical	319
CONCLUSIONES	331
CATÁLOGO DE CARLOS LÓPEZ GARCÍA-PICOS	337
1. Elaboración de las fichas	337
2. Catálogo	340
3. Listados por orden cronológico, alfabético y por géneros	372
3.1. Índice cronológico de obras de Carlos López García-Picos	372
3.2. Índice alfabético de obras de Carlos López García-Picos	374
3.3. Índice por géneros de obras de Carlos López García-Picos	376
BIBLIOGRAFÍA	379
1. Bibliografía y hemerografía, por autor	379
2. Hemerografía sin datos de autor, por fechas	395
3. Programas de mano, por fechas	399
4. Grabaciones	403
4.1. Audio	403
4.2. Video	404
5. Enlaces de Internet	404
ÍNDICE ONOMÁSTICO	405

PRÓLOGO

CARLOS VILLANUEVA*

Universidad de Santiago de Compostela

He de reafirmarme en aquel dicho, ya vulgar y manido, de que a los que dirigimos tesis doctorales los temas nos vienen impuestos: raramente, salvo excepciones, podemos escogerlos; aunque por oficio y por estrategia acabemos haciéndolos nuestros o, en alguna ocasión, muy nuestros, como es el caso de esta apasionante historia de Javier Ares Espiño sobre el compositor Carlos López García-Picos, cuya investigación hemos dirigido “ex limina” y que ahora prologamos.

Ese cierto rechazo inicial hacia temas en los que no nos sentimos especialmente cómodos, normalmente suele planteárenos más por razones de envoltura y de contingencias que de contenidos: tratándose éste que Javier Ares emprendió, además, de un tema rico en asuntos contextuales en los que yo he venido trabajando en muchas ocasiones y con distintas variables: música y emigración, exilios, Bal y Gay, Fernández Vide, Cuba, México y Argentina, música gallega e identidad, centros gallegos, etc. García-Picos, desde el primer momento, me ofrecía una trastienda ideal que me permitía aconsejar, recordar y renovar ideas vertidas desde mis primeros trabajos sobre los músicos gallegos en América, centros y sociedades gallegas, teatro gallego, etc. Pero es que el músico de Betanzos estaba / y si sigue estando demasiado presente y vivo, y con unas especiales connotaciones en su retorno gallego: creación de la *Asociación Galega de Compositores*, estrenos de obra con la *Sinfónica de Galicia* y la *Real Filharmonía*, relaciones con músicos vivos y activos, el sentimiento de soledad del retornado a Galicia (como le ocurriera a Bal y a tantos otros)..., historias y acontecimientos de los que yo tenía ideas bien diferentes a las que pude leer en las entrevistas y encuestas de gente aún activa y dicharachera, opiniones que abundan en esta monografía. Quizá mis treinta años trabajando en crítica musical y cierto mercado vedado para mí en A Coruña, con relaciones hostiles, o cuando menos no muy amistosas, bien podrían haberme servido de excusa para haber dejado a un lado, como tutor, este tema en el que buena parte del mismo tenía que ver con todo aquello que no me resultaba atractivo. A nuestra edad, uno, en investigación, debe ir por donde realmente desea transitar.

* [Director del I+D+i: *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico* (REF: HAR2015-64024-R)]

Méritos del autor

Pero aquí entra Javier Ares y, en general, su propia circunstancia de participante en el curso de doctorado “Música na España Contemporánea”, que trajo a Santiago, por vez primera, alumnos procedentes de los conservatorios, compartiendo mesa y mantel con historiadores del Arte y musicólogos. Instrumentistas o compositores con una orientación transversal e interdisciplinar, tan beneficiosa para alumnos y profesorado. Los temas y las tesis que de allí salieron, cuando menos, son hoy referencia y modelos para alumnos de música que deseen tomar el camino complementario de la investigación académica a fin de recorrer el largo trayecto que, espero y deseo, sea un adelanto y acabe derivando en la integración de los conservatorios superiores en la universidad.

Y en esta circunstancia, con resultados muy positivos (“cum laude”) y en temas convencionales que partían de fondos documentales, hemerografía, epistolarios, entrevistas, relatos biográficos y, por supuesto, catálogos de música y análisis de obra, se pusieron a trabajar brillantemente algunos de aquellos doctorandos, que acabarían integrándose en nuestro equipo I+D+i, dando solidez y transversalidad a nuestras propias líneas de investigación. Sirva de ejemplo la biografía sobre Manolo Quiroga, de Carlos Cambeiro, la de Sofía Novoa y otras pianistas viguesas, de Carmen Losada, “La Canción protesta en Galicia”, de Sheila Fernández, o esta estupenda historia, que ahora ayudamos a editar, sobre el betanceiro Carlos López García-Picos.

Javier Ares tenía a su favor, al profundizar en este tema, el haber finalizado su diploma de estudios avanzados (DEA) con la edición del catálogo de la obra de García-Picos, que publicó el Concello de Betanzos, teniendo ya preparada para la ocasión una importante base documental, procedente de fondos familiares, de amigos, públicos y privados, de Galicia, de París o de Buenos Aires... Una pesquisa realmente exhaustiva que le hizo fácil, y hasta razonable, tomar la decisión de prolongar su investigación doctoral hacia las interioridades del personaje.

Por otro lado, los recuerdos de Javier como alumno de piano de García-Picos, sus buenas relaciones institucionales, su gran mano izquierda para preguntar e informarse, la apertura de fondos familiares, sus buenas relaciones personales con los amigos y discípulos coruñeses del biografiado, le fueron abriendo muchas puertas que acabarían haciendo transparente a un personaje, como García-Picos, bastante opaco y enigmático: tanto en su vida como en su obra, al menos hasta este trabajo de Javier Ares.

Resulta obligado hacer mención, aunque sea brevemente, al currículo de Javier, a parte de la referencia a sus valores como investigador, que vendrán al centrarnos en la obra. Nacido en Ourense en 1979, comenzó sus estudios de piano en el Conservatorio de Betanzos, continuando brillantemente en el Conservatorio Superior de A Coruña

bajo la dirección de Natalia Lamas. Realizó cursos de perfeccionamiento pianístico con los profesores Mariana Gurkova, Josep Colom, Guillermo González, Domenico Codispoti y Luca Chiantore, y de música de cámara con Luis Rego. Posteriormente amplió sus estudios en el Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska, recibiendo clases de los pianistas Alexander Kandelaki y Nino Kereselidze.

Otro de los valores de Javier Ares es su interés por desarrollar una musicología aplicada, materializando en catálogos, ediciones, conciertos y grabaciones sus pesquisas de cara a dar a conocer y divulgar el repertorio musical gallego. Así, viene desarrollando una amplia actividad en la música de cámara en diversas formaciones: dentro de los grupos *Ensemble Logos* (cuarteto de cuerda y piano) y *Ensemble Poulenc 2007* (quinteto de viento y piano). Realizó múltiples recitales acompañando instrumentos solistas, o formando con el pianista Jorge Briones el prestigioso *Dúo Scaramouche*, ofreciendo desde el año 2010 varios estrenos de compositores gallegos contemporáneos que fueron grabados por la Radio Gallega. Como solista destaca su participación en relevantes festivales con repertorio clásico, o sus varias actuaciones como solista con la Banda Municipal de A Coruña, con Javier Viceiro-Filgueira como director. El *Dúo Scaramouche* ha sido elegido para estrenar y grabar la obra inédita a cuatro manos de Juan Montes, proyecto patrocinado por la Xunta de Galicia.

Actualmente, tras su paso como docente en el conservatorio de Vigo, es profesor de piano y pianista acompañante en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña.

La historia sobre García-Picos

Sin duda llama la atención en nuestra lectura cómo García-Picos, una persona tan hermética y escasamente trascendental en su discurso musical, arrastra tras de sí una gran riqueza de movimientos, de decisiones o de experiencias. Nos recuerda en su “compleja sencillez” a las reflexiones de Jesús Bal y Gay o de José Fernández Vide, la escasa pompa cuando se refiere a su obra y la sencillez casi artesanal de un discurso que siente connatural a su propia vida: Betanzos, un requinto, una banda popular, fanfarrias, la docencia paterna, la música en la calle y una escasa formación reglada que solo más tarde, y ya en Argentina, iría completando. No damos nombres pero Galicia está llena de casos similares que se quedaron en distintos escalones y que poco a poco vamos recuperando a través de estudios de investigación sobre música urbana: bandas, instrumentistas, docencia, tiendas de música, emigración, retornos, etc.

Sí, Carlos López es un exiliado político en toda regla (por vía paterna) que supo mantener una coherencia política e ideológica con relación al galleguismo o al franquismo. Pero con suma sencillez y sin los grandes discursos teóricos o reflexiones que normalmente acompañan a muchos exiliados en su retorno. Su papel en Argentina

como promesa de la música gallega, acompañando y haciendo tertulia con los grandes ideólogos del galleguismo, con estrenos, premios y reconocimientos en centros e instituciones de prestigio, o su pertenencia a la *Asociación de Jóvenes Compositores* lo sitúan en una plataforma de la que saltó sin grandes ruidos: estudiando con profesores discretos y de calidad, o logrando una beca para estudiar en París.

Pero García Picos nunca dejó de romperse las suelas de los zapatos yendo y viniendo por Buenos Aires, cobrando, hasta su jubilación, recibos a los socios del Centro Gallego; o alternando las clases de contrapunto y composición de Jacobo Ficher con la dirección del coro del Centro Betanzos, *Os Rumorosos*, sin recibir por ello ni un solo peso como compensación, y siempre con estrecheces económicas. Es esta ambivalencia vivida en lo cotidiano la que forja el carácter de Carlos: obsesión por lo que le gusta, su círculo de amistades, cierto desinterés por “colocarse bien en la vida” (usando las categorías de la burguesía platense y gallego-argentina); y el oficio de la música, que acabaría completando en París con las mejores cabezas de la música francesa (algo habitual en los compositores Americanos, esa obligada visita a París, sin dejar de buscar allí el Centro Gallego o la dirección del coro *Alborada*. Galicia siempre próxima).

García-Picos nunca enmarcó su obra en orientaciones estéticas predeterminadas por movimientos o escuelas: escribió lo que quiso, cuando quiso y sin analizarlo especialmente, o sin la coherencia que exigiría un estudio académico: quizá por ello su obra resulta difícil de clasificar, de analizar y hasta de comprender en su improbable y tortuosa evolución. Él la llamó expresionista (que podemos traducir por libertad en el sentido de buscar su propia definición) y rara vez volvió a ella para explicarla. Y menos para usar la partitura como elemento docente, según cuentan sus discípulos coruñeses.

Ciertamente, en Galicia, el retorno del emigrado, en general, viene acompañado de una decepción: algo que hemos leído y escuchado a Neira Vilas, a Bal y Gay, y a tantos otros. Carlos era un “sin papeles” (sin títulos de música, me refiero), y un filorevolucionario al que, sin duda, gustaba poco la situación musical y cultural de la Galicia de la transición que halló en su retorno de 1984. Pero tampoco lo diría en voz muy alta; se limitó a actuar, a componer, a relacionarse, sin dejar de ser él mismo.

La docencia en Betanzos en una buena escuela de música, con la que soñaba, no fue viable; tampoco se le invitó a un *doctorado honoris causa* que bien se había merecido. Se limitó a fundar en A Coruña la *Asociación Galega de Compositores*, en una línea más amistosa que académica, organizando “a la argentina” las orientaciones y deseos de jóvenes compositores que se iban alejando por aquellos años del círculo del Conservatorio; buscando más el consejo amistoso, la opinión amable, y, sobre todo, con la ilusión por parte de todos de constituirse en un colectivo de apoyo, de búsqueda de oportunidades: una sociedad de presión para requerir estrenos, apoyos, y con paz y armonía entre sus miembros.

Y componiendo, componiendo mucho y en formatos diferentes, en estilos diferentes..., siendo él mismo. Estrenó bastantes obras, sinfónicas y de cámara y hasta compuso dos últimas joyas dedicadas a la revolución cubana, concretamente a Fidel Castro y a Ernesto Che Guevara.

A la biografía que traza Javier Ares acompaña un muy completo catálogo, que corrige y amplía su anterior propuesta; una bibliografía muy actualizada; y un fondo documental, tomado de los ricos archivos de Javier Etcheverría o de Teresa López (la hija de Carlos), que ha permitido al autor profundizar en aspectos y entresijos de la vida de García-Picos antes desconocidos: gracias a recortes de prensa, programas de mano, grabaciones, entrevistas, encuestas y un completo epistolario y notas inéditas fundamentales para conocer y entender mejor la obra del compositor de Betanzos.

Como decíamos más arriba, existiendo testigos y protagonistas activos siempre habrá en este relato muchas cosas opinables, subjetivas y hasta contradictorias, máxime habiéndolo vivido (ellos y nosotros) en primera persona. De todos modos, la obra de Javier Ares es respetuosa con la documentación, con el biografiado y, por supuesto, con las opiniones externas, que no siempre coinciden necesariamente con sus propias hipótesis.

Santiago de Compostela, 26 de febrero de 2016



García-Picos en París, ca. 1964, APT.

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

1. Prefacio

El objetivo principal que nos planteamos en este libro es arrojar luz sobre la biografía y la obra musical de este compositor. Dos aspectos que consideramos íntimamente entrelazados en la mayor parte de los casos, pero aún más en la agitada peripecia vital de García-Picos. De ahí el esquema formal escogido para nuestra monografía, que responde exactamente y de una forma sencilla a la intención que se pretende alcanzar en este texto. Su biografía nos permitirá entender mejor sus etapas de silencio compositivo, la evolución en su lenguaje, las fases de sucesiones de estrenos y las circunstancias y personajes que lo rodearon propiciando mutuas influencias que explican muchos de los acontecimientos que relatamos. Su trayectoria vital nos lleva a trazar un eje entre Galicia, Argentina y Francia, alrededor del cual se teje un periplo que está muy relacionado con el problema de la dispersión de las fuentes de información; una dificultad a la que nos hemos enfrentado durante todo el proceso de esta investigación, tal y como observaremos en el apartado correspondiente.

La idea de realizar una monografía sobre este tema está íntimamente relacionada con el punto de partida, basándonos en la escasa información existente sobre el compositor Carlos López García-Picos¹ en textos de investigación musical. Este proyecto se materializó inicialmente en un trabajo de investigación centrado en el catálogo de Carlos López García-Picos, que se presentó en septiembre de 2010 en el Departamento de Historia da Arte de la Universidade de Santiago de Compostela, y que posteriormente fue publicado por el Concello de Betanzos².

La decisión de abordar un trabajo de investigación con carácter monográfico sobre este compositor responde a una doble motivación, aunque en realidad podríamos afirmar que ambas causas confluyen en una misma línea perteneciente al ámbito personal. En primer lugar, partíamos de un conocimiento previo de gran parte de los materiales, que expondremos en el punto de partida, y también de un tenue contacto con la obra pianística que este compositor había realizado. Y, por otra parte, de un contacto directo con Carlos López García-Picos tras su regreso a Galicia y su establecimiento definitivo en Betanzos, siendo el compositor brigantino el responsable de los primeros pasos pianísticos del que escribe estas líneas.

La circunnavegación transatlántica que realizó García-Picos durante una gran parte de su vida, y que es un factor común a muchos gallegos de su generación y de otras, trae aparejado el fenómeno de la transculturación, en el que se produce un enriquecedor intercambio mutuo continuo, como si de una máquina perpetuum mobile se tratase. Tales derroteros nos acercan tangencialmente, cuando no directamente, a afrontar temas

cercanos a la sociología de la música, por ejemplo en sus actividades en el Centro Gallego y en el Centro Betanzos de Buenos Aires, y constatar que en la ciudad porteña en esa época hay una casi total inexistencia de fenómenos artísticos musicales equivalentes a los que se dan en las artes plásticas o en la literatura con las grandes figuras que conforman el galleguismo de mediados del siglo XX en la quinta provincia de Galicia.

García-Picos supone una de las contadas excepciones que encontramos en ese vacío de la creación musical que parecía existir hasta hace bien poco en el relato de las corrientes migratorias bonaerenses. Pretendemos no caer en métodos positivistas, como en ocasiones realizaba intencionadamente Carpentier, en los que se oscurece o blanquea los datos para crear nuestra propia historia, por ello no podemos dejar de mencionar en relación con Argentina a una figura principal como el violinista y compositor gallego Andrés Gaos. Sin embargo, Gaos, de una generación anterior, presenta características muy diferenciadas al compositor brigantino, por lo que no descarta el carácter aislado que representa García-Picos dentro de la colectividad gallega en el país sudamericano.

A pesar de que contó con el efusivo y constante apoyo de grandes personalidades del galleguismo desde sus primeros pasos compositivos, García-Picos encontró su espacio de desarrollo artístico dentro de una entidad de ámbito nacional, como lo era la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina. Lo que nos lleva de nuevo a enfrentar el tema tangencial, aunque ya casi coprotagonista, del asociacionismo musical, que supone una parte esencial de su trayectoria si lo sumamos al papel que desempeñó tras su regreso a Galicia en la creación de la Asociación Galega de Compositores y su participación en la gestación de otra entidad de ámbito nacional, como lo fue la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos.

Al tratar su postura sobre el nacionalismo musical volveremos a acercarnos a la sociología de la música. No tanto por la cuestión obvia del empleo o no de material procedente del folklore, que en su caso podría tener un carácter transcultural, sino desde una perspectiva más amplia relacionada con la integración de la música de vanguardia en las actividades culturales generales de un determinado grupo social, evidenciando una postura opuesta al concepto orteguiano de música para unos pocos, que se manifestó, en el caso de García-Picos, en una enérgica y constante lucha por acercar nuevos lenguajes compositivos al público general. Unas ideas que lo aproximan a otros músicos de vanguardia como Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay, y su creencia en una utopía de la redención de la sociedad a través de la acción política y cultural.

Por supuesto, el análisis musical ocupa un lugar primordial en el trabajo de investigación sobre García-Picos, pero lo abordaremos desde una perspectiva epistemológica, estética y cultural, que integre las composiciones en sus momentos temporales concretos, lo que nos permitirá trazar con claridad los bruscos giros lingüísticos que experimentó su música durante su azarosa vida.

Por último, creo necesario añadir, como final de esta introducción, que durante el proceso de elaboración de esta monografía se produjo una curiosa situación: a medida



Carlos López García con 62 años, AMB.

que se acrecentaba mi conocimiento de la importancia de la figura de Carlos sus creaciones musicales iban cayendo en el olvido. Cuando yo conocí a Carlos López García-Picos, con apenas 9 años, no era consciente de su relevante papel en la composición musical argentina y gallega; él fue mi primer profesor de piano, un hombre muy amable y paciente, que utilizaba como método de iniciación musical la interpretación al piano a cuatro manos. Su trabajo altruista a favor de la colectividad gallega al otro lado del atlántico y la línea de continuidad que mantuvo en su forma de actuar tras su regreso a Galicia son una clara muestra del carácter generoso y desinteresado que Carlos siempre mostró. Y, en cierto modo, ello propicia que exista una deuda contraída que debe subsanarse mediante la revalorización de su aportación: estudios sobre su obra, ediciones de sus partituras, grabaciones de su

música y presencia normalizada en los programas de actividades musicales. Este libro pretende ser un sólido cimiento para este amplio objetivo, además de un cariñoso homenaje para García-Picos, que nos dejó en el transcurso de la etapa de investigación que ha generado esta monografía.

2. Agradecimientos

Son muchas las personas e instituciones que han colaborado de una u otra forma durante los años en los que se desarrolló el proceso de creación de este trabajo de investigación. Por lo tanto, se ha ido acumulando en la libreta de contabilidad personal del autor de este trabajo una larga lista en la columna del “debe” a medida que la lista del “haber” documental se incrementaba y el proyecto tomaba forma. La obligación moral contraída a raíz de las continuas ayudas y apoyos, sin las que no habría sido posible presentar esta monografía, hace inevitable dedicar cierto espacio del mismo a mostrar mi gratitud a todos ellos y citar durante las siguientes líneas a algunos de los mismos.

En primer lugar, a Teresa López, hija del compositor, que siempre estuvo disponible para colaborar durante estos meses, a pesar de la distancia geográfica y de las circunstancias. También debo agradecer la amabilidad y completa disponibilidad

para las reiteradas consultas que necesité hacerle a Javier Etcheverría, depositario de una buena parte de los originales de las composiciones de García-Picos.

La entrevista fue una herramienta eficaz en el proceso de búsqueda de materiales, constituyendo también un documento en sí mismas por el valor de los datos presentados y por la relación de los interlocutores con el compositor brigantino en distintas etapas de su vida. Esta es la lista de familiares, amigos, compañeros compositores e intérpretes a los que entrevistamos: Consuelo López García, Vanesa Fafián Álvarez, Antonio Fafián Casal, Carlos López González, Manuel López Castro, Marcelino Álvarez López, Paulino Pereiro, José Luis Temes, Jesús Villa Rojo, Juan Fuentes Vasco, Jorge Berdullas del Río, Andrés Beade Dopico, Fina López García, Paco Casal Espiñeira, Ricardo López García, Manuel Rey, Manuel Freire, Susana Ares Carballo, Víctor Pablo Pérez, Andrés Gaos Guillochon, Julio Andrade Malde, Daniel López Cachaza, Xoán M. Carreira, Isaac Díaz Pardo, Juan Durán Alonso, Margarita Viso Soto, Xesús Alonso Montero, Juan Vara, Albert Nieto y Rogelio Groba Groba.

En otro orden de agradecimientos, debo citar en Galicia a José Monterroso Devesa, Carlos Guigirey, Fernando Crespo, Juan Pérez Berná, Teresa García, Cristina Pujales, César Wonenburger, Javier Pérez Buján, Manrique Fernández, Maximino Zumalave, Joam Trillo, Javier Vizoso, Zita Tanasescu, y Xosé Neira Vilas; sin olvidar a los compañeros de aventuras académicas Asterio Leiva, Sergio Noche, María del Carmen Lorenzo y Jorge Briones. En Betanzos a Alfredo Erias, Jose María Veiga Ferreira, María Faraldo Botana, Francisco Díaz Pereira, Lito Vázquez, Manuel Rodríguez, Xesús Torres Regueiro, Juan Ferrer, Raúl Galán y Florián Vlashi. En Buenos Aires a Bernardo Illari, Juan C. Abelleira, José Ignacio López y Miguel Ficher; en París a Carole Mougeolle, Sophie Levy, Christophe Dardenne, Sylvie Nicolas; y en Washington a Sam Perryman.

Pasando al apartado de las diversas instituciones a las que hemos consultado y reconsultado hasta obligarlos a mostrar grandes dosis de paciencia, sin que ello mermase su diligencia, debemos mostrar nuestra gratitud a La Schola Cantorum, Conservatorio de París, Fundación Pierre Wissmer, Library of Congress, Centro Gallego de Buenos Aires, Instituto Argentino de la Cultura Gallega, Embajada de Francia en Argentina, SADAIC, SGAE, Fundación Juan March, Arquivo da Emigración Galega e Arquivo Sonoro do Consello da Cultura Galega, Arquivo Municipal de Betanzos, Concello de Betanzos, Biblioteca Castela de Betanzos, Biblioteca do Conservatorio Profesional de Música da Coruña, Biblioteca do Conservatorio Superior de Música da Coruña, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, La Voz de Galicia, Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta Real Filharmonía de Galicia, Curso de Música en Compostela, Real Academia Galega, Fundación Luis Seoane, Fundación Xosé Neira Vilas y Fundación Laxeiro.

También debo agradecer las útiles indicaciones y la colaboración en la búsqueda de materiales de diversos investigadores relacionados con la Universidade de Santiago de Compostela como Luis Costa, Rosa María Fernández García, Xosé Manuel Núñez

Seixas, Pilar Cagiao, Ruy Farías y Juan Manuel Monterroso. Incluyendo en este grupo, aunque con un papel protagonista, al que ha sido director de esta monografía, Carlos Villanueva, que con sus consejos y comentarios me ha orientado durante todo el proceso de realización de este trabajo de investigación.

Deseo expresar mi agradecimiento a distintas personas e instituciones que han hecho posible esta publicación: Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia, Concello de Betanzos, Universidade de Santiago de Compostela, Román Rodríguez González, Anxo M. Lorenzo Suárez, Ramón García Vázquez, María Barral Varela y Juan Luis Blanco Valdés. Al Equipo I+D+i, HAR2015-64024-R, que también colabora en la presente edición, y a Manuel Martínez Álvarez (Signum Diseño), responsable del diseño de este libro.

Por último, a mi familia, por su apoyo incondicional durante estos años y por su ejemplo de trabajo y constancia; a mi madre y al recuerdo de mi padre. A mi hermano, responsable directo de que conociese a García-Picos y de que asistiese a sus clases de piano. A Paula, que siempre estuvo ahí para apoyarme, por su comprensión y su ayuda en la redacción del trabajo, y a Leo, recién llegado durante la elaboración de esta monografía.

3. Cronobiografía

1922

El 19 de octubre nace en Betanzos Carlos López García, hijo de Manuela García Velón y de José Antonio López Picos. Fue su padre, miembro de la Banda Municipal de Betanzos, quien lo inició en los estudios musicales y con el que integraba una murga con la que recorría la comarca betanceira. Posteriormente ingresa en la Academia de la Banda Municipal de Betanzos y prosigue sus estudios con el director de la misma, Víctor Pariente Herrejón.

1936

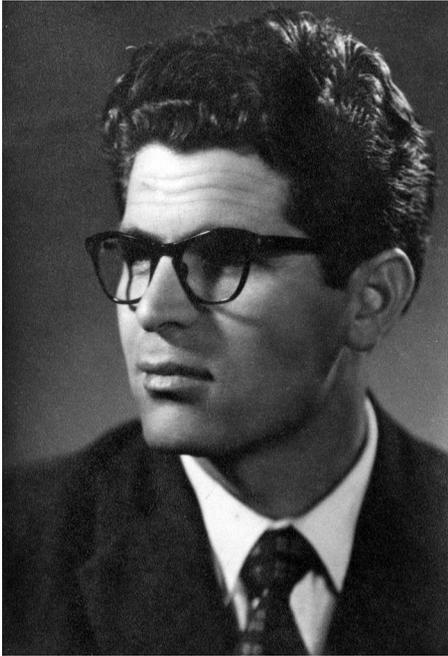
Tras el inicio de la Guerra Civil española, su padre abandona la plaza en la Banda de Betanzos y se ve obligado a exiliarse en Buenos Aires. Ese mismo año García-Picos ingresa en la Banda Municipal de Betanzos y ocupa una plaza que se hallaba vacante.

1939

Tras abandonar su plaza en la banda, el 18 de diciembre, García-Picos comienza a preparar la documentación para su viaje a Argentina, donde ya residían su padre y su hermana mayor, Carmen.

1940

El 2 de marzo, a bordo del barco “Highland Chieftain”, llega a Buenos Aires acompañado de su hermana Fina, dos años mayor que él. En los años siguientes viajaron



Carlos López en París, ca. 1959, AMB.

sus hermanos Rodrigo y Ricardo, y así sucesivamente hasta reunirse toda la familia López García en Buenos Aires. En este año inicia la que él mismo definió como “segunda etapa de su vida”.

1944

Entra a formar parte del coro Os Rumorosos del Centro Betanzos de Buenos Aires, que entonces dirigía José Corallini. Posteriormente, García-Picos fue nombrado director adjunto y con el tiempo acabó sucediendo a Corallini en el cargo de director del coro.

1945

Asiste a clases con el profesor catalán Lorenzo Serrallach, con el que estudia armonía y contrapunto. Ese mismo año también inicia las clases de composición con el maestro ruso Jacobo Ficher con el que continuó su formación hasta el año 1954.

1947

El coro Os Rumorosos obtiene el primer premio en un certamen coral organizado por la Federación de Sociedades Gallegas.

1949

De esta fecha procede la primera referencia de Carlos López García ocupando el cargo como director del coro Os Rumorosos del Centro Betanzos de Buenos Aires, tal y como figura en el cuadro de autoridades de las primeras páginas de la revista *Betanzos* del año 1949.

1950

El 9 de enero, en el entierro de Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao en el cementerio de la Chacarita, Carlos López García dirige un grupo de coros que juntos interpretaron el *Himno Gallego*.

1954

Contrae matrimonio con Susana Carmen Ares Carballo, que también es de procedencia gallega. Se casan en el mes de marzo aprovechando las vacaciones de García-Picos en su trabajo como cobrador del Centro Gallego de Buenos Aires. En estas fechas también realiza sus primeras composiciones musicales.

1956

El 22 de mayo nace su hija, Teresa Beatriz López Ares.

El 30 de septiembre se estrena como reducción pianística *La farsa de la búsqueda* en el Teatro Rivera Indarte de Córdoba dentro de un programa titulado *Renate Schotelius y conjunto de danza contemporánea*. El día 6 de octubre se estrena esta misma obra en su versión para orquesta en el Teatro Colón de Buenos Aires. La compañía de Renate Schotelius se encarga de nuevo de la coreografía y Mauricio Kagel actúa como director al frente de la Orquesta de Cámara del Teatro Colón. El ballet *La farsa de la búsqueda* lo compuso en colaboración con su compañero de estudios Emilio Terraza, y el éxito de este estreno les valió la obtención de una beca de la Embajada Cultural de Francia en Buenos Aires.

1957

El 6 de junio la Embajada Cultural de Francia en Buenos Aires le concede una beca para estudiar en la “Academia de París” [*sic*] durante el curso 1957-58.

Su implicación en las actividades culturales de la colectividad gallega en Buenos Aires le facilitó el contacto con destacadas personalidades del galleguismo que vivieron en aquellos años en Argentina. Ello se constata, por ejemplo, a través del artículo que Luis Seoane le dedica en la revista *Galicia Emigrante*, o por la colecta que Eduardo Blanco Amor realiza para ayudarlo a sufragar los gastos necesarios para realizar su viaje de estudios a París. El 29 de agosto llega a París, y allí recibe clases de composición de Tony Aubin y Darius Milhaud en el Conservatorio Nacional de París y, simultáneamente, estudia orquestación con Pierre Wissmer y dirección de orquesta con Leon Barzin en la Schola Cantorum. También participa en L'Atelier de Composition de la Schola Cantorum, en el que compositores como Olivier Messiaen, Henry Dutilleux, Florent Schmitt o André Jolivet, entre otros, hablaban de sus obras para un grupo de unos 15 alumnos.

1959

Estuvo matriculado en las clases de composición de Pierre Wissmer en la Schola Cantorum durante los cursos 1957-58 y 1958-59, tras los cuales regresa a Argentina el 20 de diciembre de 1959.

1963

Durante el verano realiza un nuevo viaje a Francia, aunque en esta ocasión su visado no es como estudiante sino como “trabajador extranjero”.

1964

Tras una estancia en la capital francesa de un año aproximadamente, el 9 de mayo vuelve a Argentina, donde se integra en la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, en la que ocupó varios cargos directivos, y también reorganiza el coro Os Rumorosos y reactiva la actividad musical del Centro Betanzos.

1965

El 17 de noviembre de 1965, García-Picos contrae matrimonio con su segunda esposa, Nélica Álvarez Pérez.

1966

El 7 de noviembre de 1966 el coro Os Rumorosos dirigido por García-Picos obtiene el primer premio en el “Concurso de Coros Gallegos en Buenos Aires”.

Se realiza un concierto monográfico dedicado a obras de cámara para diferentes grupos de viento de García-Picos en el Salón Teatro Castela del Centro Gallego de Buenos Aires, que es interpretado por miembros de la Orquesta Estable del Teatro Colón.

1971

El Centro Lucense edita un disco del coro Os Rumorosos, con Carlos López García como director.

1976

El 8 de agosto la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, con Mario Benzecry como director, realiza el estreno absoluto de *Sindy*, dentro de la Temporada Oficial del Teatro Colón. Esta composición fue premiada por la Tribuna Nacional de Compositores 1979 (TRINAC) y elegida para representar a Argentina en diversos festivales y congresos de carácter internacional.

1978

Se estrena su obra para violonchelo *Interferencias*, en la que actúa como intérprete Roberto De Vittorio, dentro de un concierto organizado por la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina.

1979

Durante uno de los viajes que realizaba el compositor para visitar a su familia y amigos en Galicia, la Coral Polifónica de Betanzos y un grupo de amigos le rindieron un homenaje en su ciudad natal.

1981

La Orquesta Filarmónica de Buenos Aires dirigida por Claudio Zorini estrena *Ra-rá* en el Teatro Colón, obra sinfónica que responde a recuerdos de la Guerra Civil que el compositor plasmó en música.

1984

El 11 de mayo se produce el regreso definitivo de García-Picos a Galicia.

1986

El Laboratorio de Interpretación Musical (LIM) realiza el estreno absoluto de la obra *Josi-Tonadas*. El concierto tuvo lugar el 16 de diciembre en el Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, dentro de un programa que llevaba por título “Formas de concepción de la partitura”.

1986

En el Pazo de Mariñán tiene lugar el concierto titulado “8 compositores galegos”, que supuso un punto de encuentro decisivo para la posterior creación de la Asociación Galega de Compositores. El intérprete fue el pianista francés Jean Pierre Dupuy y en la organización de este concierto jugaron un papel decisivo Miguel Anxo Fernán Vello, la Agrupación Cultural “O Facho” y la Deputación de A Coruña.

1987

Tras entrar en contacto con varios jóvenes compositores gallegos, con los que compartía diversas inquietudes y expectativas, se funda la Asociación Galega de Compositores (AGC), de la que fue presidente durante los primeros años de andadura. Durante estos años, en los que se establece definitivamente en su localidad natal de Betanzos, desarrolla su etapa más fructífera desde el punto de vista compositivo.

1992

Participa, en calidad de presidente de la Asociación Galega de Compositores (AGC) y también como miembro de la Junta Directiva de la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos (CEACS), en el Congreso Iberoamericano de Compositores que se celebró entre los días 14 y 20 de octubre de 1992 en el Palau de la música de Valencia, organizado por la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA).

1994

Colabora con el Curso Música en Compostela realizando una obra por encargo que se incluyó en la serie de publicaciones *Cuadernos de Música en Compostela*. La obra del compositor brigantino era *Tocata ecolóxica*, y acompañaba a las composiciones de Antón García Abril y Xavier de Paz tituladas *Sonata del Pórtico* y *In the shades unseen*, respectivamente.

1995

El pianista Ángel Huidobro, que había estrenado *Tocata ecolóxica* en el Curso Música en Compostela en 1994, realiza en 1995 un concierto monográfico en Betanzos donde interpreta 6 obras de García-Picos, 3 de ellas como estreno absoluto.

La Orquesta Sinfónica de Galicia, con Jerzy Makzimyk como director, estrena *Elegía para un soldado*, para orquesta de cuerdas y timbales. Esta sería la primera de varias colaboraciones entre la orquesta gallega y el compositor brigantino.

1996

El Ayuntamiento de Betanzos le concede la distinción “Garelo 96” en el apartado de cultura. Y, ese mismo año, García-Picos también obtiene el “Premio da Crítica de Galicia 1996” en la especialidad de música, otorgado por la Fundación Premios da Crítica Galicia.

2001

El 20 de enero García-Picos deja el cargo de Presidente de la Asociación Galega de Compositores, siendo designado, en esa misma Asamblea General, socio de honor.

2006

Debido a su avanzada edad, García-Picos no puede asistir al homenaje que el Centro Betanzos de Buenos Aires le tributa “en reconocimiento a su labor como director y compositor que lo consagra como uno de los grandes de Argentina y de España”.

2009

Fallece el 23 de diciembre en Oleiros (A Coruña), dejando un catálogo formado por 141 obras, donde encontramos un amplio número de obras sinfónicas, cuartetos, obras pianísticas, para violoncello, y para diversas formaciones camerísticas.

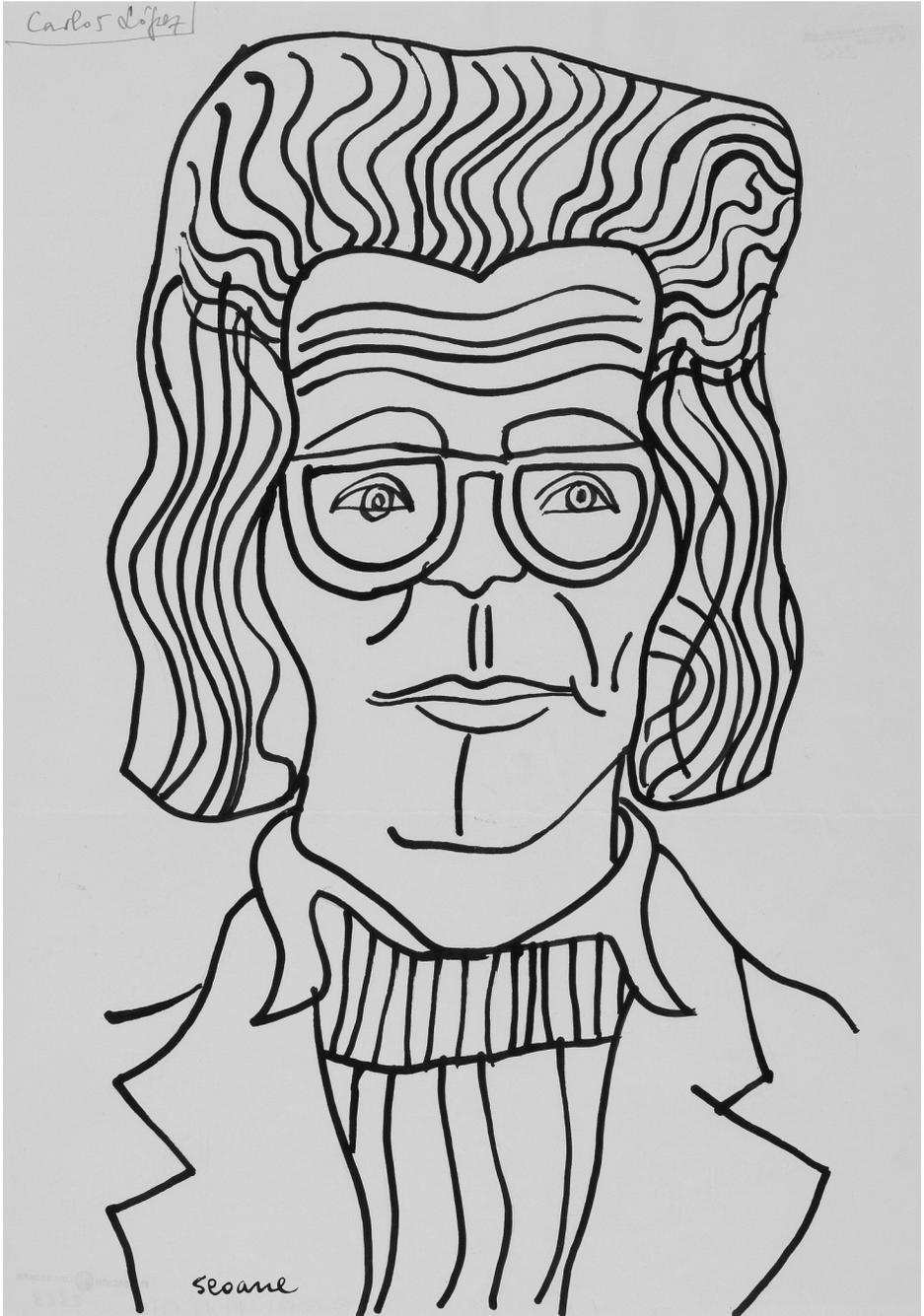
El 27 de diciembre de 2009 tuvo lugar su entierro, en el que la Banda Municipal de Betanzos interpretó el *Himno Gallego* y a continuación sus cenizas fueron esparcidas en la ría de Betanzos siguiendo sus últimas voluntades.

4. Punto de partida

Existen varios documentos publicados referidos al compositor Carlos López García-Picos, los cuales, a pesar de su limitada extensión, aportan algunas informaciones sobre su biografía y sobre otros aspectos de su obra compositiva. Dichos materiales podemos dividirlos, dependiendo de su autoría, entre los publicados por el propio García-Picos y los publicados por terceras personas. Entre los primeros encontramos un artículo publicado en el *Anuario Brigantino*, titulado “Problemática de los compositores gallegos actuales”, en el que García-Picos reflexiona sobre este tema enfocándolo desde varias perspectivas diferentes y relacionándolo con la actualidad musical de aquellos años. Además de este artículo, García-Picos incluyó en la edición de su obra *Tocata ecolóxica*, publicada en 1994, una biografía que precede al facsímil de esta obra pianística y de la que podemos extraer varios datos, en primera persona, de la vida del compositor³.

Pasando ya a las publicaciones realizadas por terceras personas encontramos, en primer lugar, los artículos de X. M. Carreira, entre los que destaca el artículo “Carlos López García-Picos” del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, en el que se incluyen varias fotos del compositor, siendo de especial interés una de ellas en la que aparece acompañando al compositor Igor Stravinsky⁴.

Entrando en el capítulo de las referencias en enciclopedias, encontramos las voces realizadas por Marcelino Álvarez López. En entrevista a Marcelino Álvarez nos confirmaba que la información que aporta fue proporcionada por el propio compositor, basándose en los documentos que conservaba⁵.



Dibujo de Carlos López García-Picos realizado por Seoane.



Presentación del libro *Catálogo de Carlos López García-Picos*. De izquierda a derecha: Javier Ares Espiño, Alfredo Erias Martínez (director del Museo das Mariñas), Teresa López Ares (hija del compositor), Ramón García Vazquez (Alcalde de Betanzos), María Faraldo Botana (Vicepresidenta de la Diputación Provincial de A Coruña) y Francisco Díaz Pereira (Concejal de Cultura de Betanzos). Sala Azul del Edificio Liceo, Betanzos, 17 de junio de 2011. Fotografía depositada en el AMB.

En 2009 se publicó un artículo en la revista *Galegos Hoxe*⁶, escrito por Bell Llové. La información que incluye fue facilitada por la hija del compositor, Teresa López, que a partir de esas fechas se encargó de organizar y conservar el legado de su padre.

La primera alusión al compositor y que abre la lista de referencias en publicaciones a Carlos López García-Picos, fue publicada en 1957 en la revista *Galicia Emigrante* y el dato de su autoría nos lo proporciona Neira Vilas en un artículo publicado en *Faro de Vigo*⁷, donde afirma que fue Luis Seoane quien le dedicó una semblanza en esta revista bonaerense. Seoane volvería a dedicarle otro artículo años más tarde en el periódico *La Voz de Galicia*, dentro de su sección “Figuración”, en el que además de una breve biografía incluía una caricatura del compositor brigantino⁸.

La única publicación de carácter académico donde encontramos información referida a García-Picos es la tesis doctoral *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): Entorno cultural y estrategias compositivas* de Carlos Villar Taboada. En su capítulo 5 dedica un apartado a García-Picos, concretamente el apartado 5.2, titulado “López García-Picos y la disonancia”⁹.

En el año 2011 se publicó el *Catálogo de Carlos López García-Picos*. El libro es una reelaboración de un Trabajo de Investigación Tutelado (TIT) realizado durante el curso 2009-2010 en la Universidad de Santiago de Compostela dentro del pro-

grama de doctorado “Música na España Contemporánea”, bajo la dirección del doctor Carlos Villanueva Abelairas¹⁰.

Por último, en noviembre de 2013 vio la luz en Buenos Aires el libro *Carlos López García Picos “O Chapa”: Recuerdos y apuntes para transitar su biografía*, cuya autora es Graciela Silvia Pistocchi Pereira. El contenido de esta libro está centrado en la etapa vital del compositor en Buenos Aires hasta su regreso a Galicia, tal y como se indica en las primeras líneas del mismo: “las páginas que siguen no llegan a ser una biografía, son solo apuntes para escribirla. Su final fue marcado por Carlos López García y su determinación de volver a la tierra que lo vio nacer”¹¹. Las herramientas utilizadas para construir el relato literario son entrevistas realizadas a amigos, relatos de la propia autora sobre su contacto con el compositor y abundantes referencias a una entrevista realizada por Xesús Torres Regueiro a García-Picos en el año 2001¹².

5. Índice de fuentes y abreviaturas

Archivos consultados y abreviaturas:

AMB = Archivo Municipal de Betanzos

AEG = Archivo da Emigración Galega – Consello da Cultura Galega

ASG = Archivo Sonoro de Galicia – Consello da Cultura Galega

CM = Catálogo de la Fundación Juan March

CS = Catálogo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)

APJ = Archivo personal de Javier Etcheverría

APT = Archivo personal de Teresa López

Otros archivos consultados:

Ambassade de France en Argentine.

Archivo de la Orquesta Real Filharmonía de Galicia, RFG.

Archivo de la Orquesta Sinfónica de Galicia, OSG.

Association Musicale Pierre Wissmer.

Centre d’Accueil et de Recherche des Archives Nationales, CARAN.

Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, CNSMDP.

Fundación Laxeiro.

Fundación Luis Seoane.

Fundación Xosé Neira Vilas.

Instituto Argentino de la Cultura Gallega, Centro Gallego de Buenos Aires.

La Schola Cantorum de París.

Library of Congress, Washington, D.C.

Sociedad Argentina de Autores y Compositores, SADAIC.

Sociedad General Autores y Editores, SGAE.

Bibliotecas consultadas:

Biblioteca del Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC / Xunta de Galicia).

Biblioteca do Conservatorio Profesional de Música da Coruña.

Biblioteca do Conservatorio Superior de Música da Coruña.

Biblioteca Facultade de Xeografía e Historia da Universidade de Santiago de Compostela.

Biblioteca Municipal de Estudos Locais, A Coruña.

Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña.

Biblioteca Pública Municipal Alfonso Castelao de Betanzos.

Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela.

Fuentes hemerográficas y revistas

A Nosa Terra, A Coruña, 1985-1986.

A Xanela, Betanzos, 2010-2011.

ABC, Madrid, 1991.

Anuario Brigantino, Betanzos, 1948-2013.

Betanzos, Buenos Aires, 1931-1981.

Betanzos e a súa comarca, Betanzos, 2006-2011.

Centro Social Betanzos, Buenos Aires, 1933-1992.

Diario de Galicia, Vigo, 1988.

Ecos dos celtas, París, 1960.

El Ideal Gallego, A Coruña, 1979-2013.

El Norte de Galicia, Ferrol, 1981.

El Mendo, Betanzos, 1890-1891.

El País, Bilbao, 1987, 2012.

El Pueblo, Betanzos, 1900.

Faro de Vigo, Vigo, 1985-2013

Galicia, Buenos Aires, 1950-2008.

Galicia en Francia, París, 1964.

Galicia Emigrante, Buenos Aires, 1957.

Galicia Hoxe, Santiago, 2009.

La Defensa, Betanzos, 1907.

La Nación, Buenos Aires, 1981.

La Opinión, A Coruña, 2006.

La Prensa, Buenos Aires, 1981

La Voz de Galicia, A Coruña, 1972-2013.

Las Mariñas, Buenos Aires, 1911.

Nueva Era, Betanzos, 1912-1913.

Revista OSG, A Coruña, 2001.

Ritmo, Madrid, 1986.

O Correo Galego/El Correo Gallego, Santiago, 1989-2013.

Xornal de Betanzos, Betanzos, 2010.

Índice de abreviaturas

Cap. = Capítulo.

Dir. = Director.

Ed. = Ediciones.

Fund. = Fundación.

p./pp.= página/páginas.

pág./págs.= página/páginas.

Reed. = Reedición.

s.a. = Sin indicación de autor.

s.f. = Sin indicación de fecha.

Vid. = Ver.

Vol. = Volumen.

Notas

¹ A partir del año 1988, el compositor brigantino comienza a firmar sus obras con las iniciales “CLGP”, en referencia a “Carlos López García-Picos”. El tercer apellido, que anexa mediante un guión, procede del segundo de su padre, José López Picos. Más adelante explicaremos detalladamente esta circunstancia y sus motivos. A lo largo del texto alternaremos el uso de ambos nombres: Carlos López García y Carlos López García-Picos.

² Javier Ares Espiño, *Catálogo de Carlos López García-Picos*, Concello de Betanzos, Betanzos, 2011.

³ Carlos López García-Picos, “Problemática de los compositores gallegos actuales”, *Anuario Brigantino 1990*, nº 13, Betanzos, 1991, pp. 283-287; Carlos López García-Picos, “Autobiografía” en las notas a la partitura de *Tocata ecolóxica* para piano de Carlos López García-Picos”, *Cuadernos de “Música en Compostela”* nº VIII, Santiago de Compostela, 1994, p. 34.

⁴ X. M. Carreira, “Interferencias sobre Carlos López-García [sic]”, *Anuario Brigantino 1988*, nº 11, Betanzos, 1989, pp. 191-222; X. M. Carreira, “Notas en la partitura *Interferencias* para violoncello, de Carlos López García”, *Editorial Mater Musica*, Zaragoza, 1985; X. M. Carreira, “Carlos López García-Picos”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Emilio Casares (ed.) Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 6, 2002, pp. 1.018-1.020.

⁵ Marcelino Álvarez López, “Carlos López García”, *Gran enciclopedia gallega*, Tomo XIX, ed. Silverio Cañada, Santiago, 1974, p. 249; Marcelino Álvarez López, “Carlos López García-Picos”, *Gran enciclopedia gallega*, Silverio Cañada, Tomo XXVI, ed. El Progreso-Diario de Pontevedra, Lugo, 2003, pp. 170-171; VV. AA., “Carlos López García-Picos”, *Enciclopedia galega universal*, Tomo VIII, Ir Indo edicions, Vigo, 2002, p. 249. Entrevista realizada el 18 de febrero de 2010.

⁶ Bell Llové, “Carlos López García-Picos, una vida dedicada a la música y a la causa gallega”, *Revista Galegos* nº 6, Santiago, 2009.

⁷ Xosé Neira Vilas, “A paixón musical de Carlos López García”, *Faro de Vigo*, 10-10-1993.

⁸ Luis Seoane, “Carlos López. Figuraciós”, *La Voz de Galicia*, 19-11-1972.

⁹ Carlos Villar-Taboada, “Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): Entorno cultural y estrategias compositivas”, *Revista de Musicología*, vol. 30, nº 1, 2007, pp. 233-239; a lo largo de nuestra investigación no fue posible el acceso para realizar la consulta de esta tesis doctoral, por lo que utilizamos como referencia el resumen publicado en esta revista.

¹⁰ Javier Ares Espiño, *Catálogo de Carlos López García-Picos*, Concello de Betanzos, Betanzos, 2011.

¹¹ Graciela Silvia Pistocchi Pereira, *Carlos López García Picos “O Chapa”: Recuerdos y apuntes para transitar su biografía*, Centro Betanzos Ediciones, Buenos Aires, 2013, p. 15. Especialmente interesante es una de las grabaciones que contiene el CD anexo de esta publicación: “Ensayos dirigidos por CLG e Isidro Maiztegui del Coro Centro Galego-1979”.

¹² Xesús Torres Regueiro, “Conversas co compositor Carlos López García. Os anos da Madalena (1922-1940)”, *A Xanela nº 30*, Betanzos, 2010, pp. 19-23; y Xesús Torres Regueiro, “Conversas co compositor Carlos López García. Os anos de Buenos Aires (1940-1984)”, *A Xanela nº 31*, Betanzos, 2011, pp. 25-29

CAPÍTULO II: COMIENZOS MUSICALES EN BETANZOS (1922-1940)

1. La tradición musical en Betanzos

Betanzos tenía una población de poco más de 9.000 habitantes en 1920, lo que comparativamente nos sitúa ante una población bastante pequeña. En ese mismo año A Coruña, situada a una distancia aproximada de 23 km, tenía una población cercana a los 64.000 habitantes. La evolución de la población en Betanzos no presenta un crecimiento significativo a lo largo de los años, partiendo de los 5.840 habitantes del censo de 1842 llegará hasta los 11.383 en 1981¹³. Sin embargo, presenta una actividad musical bastante relevante ya desde tempranas fechas.

Para trazar un esbozo de la tradición musical betanceira que nos sitúe en los años cercanos al del nacimiento de García-Picos, contamos con algunos trabajos realizados por diversos autores donde se estudian y organizan algunos de los documentos y materiales conservados. A este grupo de artículos pertenecen los dedicados a la Banda Municipal de Betanzos realizados por Julio Cuns Lousa¹⁴, el artículo “Noticias de profesores músicos en Betanzos”, de X. M. Carreira¹⁵, o la publicación *Rondallas Brigantinas*, de Marcelino Álvarez López¹⁶, citando a los más directamente relacionados con al asunto a tratar. La base documental para la elaboración de estos trabajos se encuentra en gran medida en la documentación conservada en el Archivo Municipal de Betanzos.

Al igual que en muchos otros núcleos de población gallegos, en Betanzos se creó durante el siglo XIX una banda de música y una academia asociada a ella donde se formaban algunos de los futuros miembros, otros eran contratados directamente. La Banda de Betanzos y su Academia serán durante toda su existencia el centro gravitacional alrededor del que orbitan, a mayor o menor distancia, todas las agrupaciones que durante esta etapa surgen en la localidad. Es por ello que algunos de los nombres que citaremos posteriormente en el listado de directores de la banda, como Joaquín Marty o Jorge Yáñez, por ejemplo, se repetirán luego en otras formaciones musicales que desarrollan su actividad en Betanzos. Especialmente importantes fueron los miembros de la familia Martí¹⁷, dos de cuyos miembros fueron directores de la Banda de Betanzos y otros formaron parte de ella tocando distintos instrumentos.

Además de la Banda Municipal de Música, otras formaciones instrumentales y corales aparecen a finales del siglo XIX. Destacan entre ellas, por la cantidad de información conservada y por la trascendencia a nivel local, la Orquesta Martí y el Orfeón Eslava número 3 de Betanzos. Los primeros datos que tenemos de ambas en la prensa local proceden del mismo año, 1890. En julio de ese mismo año tiene lugar en el Teatro Alfonsetti una actuación del Orfeón Eslava y de la orquesta dirigida por Joaquín Martí:



Esta fotografía fue tomada en el patio posterior de las escuelas del Asilo de Betanzos, en el año 1930, en el agasajo al Ministro Julio Wais Sanmartín. Figuran en ella, siempre de izquierda a derecha: última fila en la que solo hay tres: 1. Ángel Fariñas Acea; 2. Víctor Velasco Vieites; 3. José Faraldo Deive. De pie, en la fila central: 1. José Vázquez Medín; 2. Antonio Sánchez Deive; 3. José Miño Fariñas; 4. Hipólito Sánchez Deive; 5. Antonio Fuentes Belón; 6. José Taibo García; 7. Vicente Fernández Cortés; 8. César Fernández Morilla; 9. Andrés Dovel Mondragón; 10. Enrique Jordán Mascaró; 11. José López Picos; 12. Antonio Fuentes Ríos (conserje); 13. Jesús Parga Fariñas; 14. Serafín Gómez Brea. Sentados: 1. Manuel Ponte Castro; 2. Lorenzo-Marcelino Rey Rey; 3. Germán Castro Naveira; 4. Víctor Pariente Herrejón (director); 5. Antonio Amado Caamaño; 6. José López Purriños; 7. Vicente Illobre Otero. Informaron: José García Calviño, Hipólito Sánchez Deive, José López, Serafín Gómez Brea y Carlos López García. Información extraída de Julio Cuns Lousa, "La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XIX", *Anuario Brigantino* 1984, nº 7, Betanzos, 1985, pp. 137-152. Fotografía depositada en el AMB.

La orquesta del señor Martí dejó oír sus gratos acordes y de todos los labios salieron palabras de elogio para el director y para los demás músicos. Estos, y don Joaquín, pueden estar orgullosos. En poco tiempo han hecho mucho; sobre todo los violinistas Manuel Deibe y Ramón Gondell, que no recibieron más que doce lecciones.¹⁸

Podemos observar que esas 12 lecciones forman un exiguo bagaje para la formación de cualquier intérprete musical, lo que evidencia el entusiasmo que alrededor de la actividad musical se estaba desarrollando en Betanzos. Durante la velada musical se repitieron algunas de las obras como respuesta a la efusiva acogida por parte del público. La actuación constó de un intermedio después de la actuación de la orquesta de Joaquín Martí, tras lo cual intervino el Orfeón Eslava, dirigido por Jorge Yáñez y presidido

por Ramón Sanjurjo. La masa coral incluía en su programa las siguientes obras: *Al pie de la reja*, la mazurka *Esto es amor* y la danza *A otras tierras*. Sobre las obras interpretadas por la orquesta solo se refiere la habanera *Concha*, la polka *Rosario* y el vals-polka *Adela*. La actuación de ambas agrupaciones se intercalaba y como conclusión de la velada se realizó un espectáculo de sombras chinas organizado por Claudino Pita.

Unos meses después tenemos noticia de una invitación realizada por el Orfeón Coruñés número 4, que dirige Pascual Veiga, al Eslava número 3 para participar en un certamen organizado por el primero de ellos¹⁹. La invitación es aceptada y el acontecimiento ocupa la primera plana de un posterior número de la misma publicación, *El Mendo*²⁰, información que está firmada por José Alguero Penedo. El Orfeón Eslava número 3, que participa fuera de concurso, cosecha una buena acogida en A Coruña y un entusiasta recibimiento a su regreso a Betanzos. Utilizando las palabras del informante: “ganó el primer lauro de su carrera artística”. Entre las noticias recogidas posteriormente en la prensa coruñesa destaca la de *La Voz de Galicia*:

Ocupó luego el proscenio el «Orfeón Eslava», de Betanzos, que cooperó á dar mas brillantex á la velada, aunque sin optar á premio, interpretando muy bien una linda muiñeira y un bonito wals del distinguido profesor don Jorge Yáñez. Siendo ambos coros sumamente aplaudidos por la concurrencia, qué aclamó con bravos entusiastas al «Orfeón Eslava».

En el certamen participan las bandas de Reus, Tuy y Villagarcía, y los orfeones Coruñés número 4, La Oliva, La Unión Orensana y el Eslava número 3. Algunos de los cuales participaban en concurso:

Procedióse luego á la adjudicación de premios, que dió el resultado siguiente: primer premio de orfeones á la «Unión Orensana» y segundo á «La Oliva» de Vigo»; primer premio de bandas, á la de Villagarcía, segundo á la de Tuy.²¹

Utilizando como fuente la misma publicación que en las anteriores noticias encontramos un poema de Galo Salinas Rodríguez²² dedicado a una velada musical en la que participaban varias agrupaciones musicales de Betanzos titulado “O ORFEÓN ESLAVA; Orquesta, Múseca, Rondalla e señores que contribuíron o éxito d’esta velada; ODA”. Reproducimos a continuación las estrofas finales de esta oda:

[...] Facede-o por min, vos, orfeonistas.
Qu’a-y-alm’agradecid’antuseasmada
A o coro d’o que xa sodes artistas
Rindind’as gráceas dá n’ista velada.
Rondalla, Orquesta, e ti popular banda
Que quixeches tamén me dar albricia,
Seu aplaoso vos manda

O mais amante fillo d'a Galicia;
Qu' o fin de sepoltar o *Centralismo*,
As filas vai d'o *gran Rexionalismo*.
Poetas d'a rexión, vas ademiro
Y-en vosos pátreos cantos eu m'ispiro.
E á vos, Señores todos, qu' aunegados
Vosa cooperación quisésemi dar
O corazón e-a y-alma, emoceonados
Nón poiden si non graceas trebutar,
E vos dicir que d'hoxe os meus amores
S'en alg'es tendes, voso son, Señores.

Galo Salinas e Rodríguez
Outubre de 1890.²³

Aparecen en Betanzos a lo largo de los siguientes años, entre 1890 y 1911, el Orfeón infantil del Orfeón Eslava número 3 y diversas rondallas: Rondalla 1895, La Unión Musical y Colectividad Obrera. También surgen otras agrupaciones de diversos instrumentos como la Orquesta del Círculo Musical, Lira Brigantina y Orquesta Betanzos. En varios casos los músicos eran “compartidos” con la Banda de Betanzos, por ejemplo, Joaquín Marty Roca actuó como director de la Orquesta Círculo musical y La Lira Brigantina estuvo dirigida a partir de 1911 por Joaquín Martí Amor (hijo del anterior). La Orquesta Betanzos, definida como una orquesta de cámara y dirigida por Antonio Segura, también director de la banda, presentaba la siguiente formación: “Juan Ponte y Blanco (piano), Agustín Ponte Gracia (violín), Manuel Sanjurjo (violonchelo), Francisco Vales Villamarín (violonchelo), Rogelio Borondo Díaz (flauta) y Vicente López Mancera (bandurria), y diez o doce instrumentos más, cuyos nombres se desconocen”.²⁴

Por otra parte, se crearon centros de formación musical, además de la ya existente Academia de la Banda de Betanzos. Encontramos información, con fecha 24 de noviembre de 1900, de la desaparición de un “Centro de Música y Declamación” en el periódico local *El Pueblo*²⁵. El 5 de marzo de 1894, se publica en *Ecos de Las Mariñas* noticia sobre Augusto Veiga y la apertura en Betanzos de una “escuela especial de canto, violín y piano”. Augusto Veiga Valenzano era hijo del compositor Pascual Veiga Iglesias y hermano de Pascual, Julio y José Adolfo, formando una de las familias musicales gallegas más relevantes. Augusto es quizá el menos conocido de todos ellos, aunque las informaciones relacionadas con él se suceden en la prensa local, evidenciando una amplia influencia en la actividad musical de la ciudad. Resulta curioso comprobar cómo años después de instalarse como comerciante en Argentina, todavía encontramos noticias suyas en un periódico betanceiro, donde la información principal es la referida al pianista y compositor José Rodríguez Carballeira “Pepito Arriola”, nacido circunstancialmente en Betanzos en 1895:

Pepito Arriola

Ha partido para el Rosario de Santa Fe acompañado de su estimable familia el eminente «betanceiro» debiendo dar en aquella localidad dos únicos conciertos en el teatro de la «Opera» en los días 3 y 5 del actual.

Antes de regresar á ésta, es posible que se detenga en San Nicolás de los Arroyos, pues tiene deseos de conocer á D. Augusto Veiga, por cuanto la famosa «Alborada» es una de sus piezas predilectas que raras veces deja de ejecutar en ninguno de sus conciertos.²⁶

2. La Banda Municipal de Betanzos

En el año 1852 se funda la Banda de Música de Betanzos, según podemos leer en el Acta del Ayuntamiento de Betanzos del día 8 de noviembre de ese año²⁷:

Se dio cuenta de una moción del caballero Pror. Síndico de esta Ilte. Municipalidad fecha del día de hoy por la que fundada en las razones que espone pide el establecimiento en este pueblo de una Música que sirba al Ayto. en las funciones que tiene a su cuidado, y preste además al vecindario la utilidad que dicho Señor Síndico refiere, empleando en el aprendizaje de esta profesión a una multitud de jobenes dedicados a la vagancia que existen en el Pueblo, concluyendo con que se nombre por Director al Músico mayor que fué del suprimido Batallón Provincial de Guadalajara D. Juan Gatot, por ser sugeto que reúne a su inteligencia probada, las cualidades de honradez y buen porte bien notorios en esta población; y la municipalidad encontrando sumamente util y beneficio el pensamiento del espresado Señor Síndico, acuerda por unanimidad acogerlo y prestar su aprobación a todo lo que con referencia al asunto propone, para cuyo fin se pasa oficio al Don Juan Gatot a quien nombra por Director de la Música, según en la moción de que se tratase pretende, a fin de que se presente an este Pueblo para tratar con la Corporación en orden a las vases sobre que ha de recaer su contrata, no menos que acordar así mismo respecto de la organización de la Música y adquisición de instrumentos necesarios al obgeto, reserbando en seguida determinar lo mas que tenga cabida para la ultimación y arreglo definitivo de este asunto, sobre que debe recaer la superior aprobación del Señor Gobernador de la Provincia.²⁸

Con la misma fecha que esta acta tenemos un escrito realizado por el Caballero Procurador Síndico municipal don Fernando Vázquez Carril que forma parte del expediente “Año 1852 Ayuntamiento Constitucional de Betanzos Expediente formado sobre la planteación de una Academia de Música en este ciudad para poder emplear en el aprendizaje de este Arte, varios jobenes dedicados a la vagancia”. En el cual, tras enumerar los cambios que abren una etapa de porvenir esperanzador, se explica la conveniencia del cultivo de las artes para los jóvenes del pueblo, el ahorro que supon-

drá para el Ayuntamiento tener una banda propia que realice las actuaciones en fiestas y funciones y el interés de la contratación de Juan Gatott como director de la misma.

Como apunta, muy acertadamente, Julio Cuns Lousa en su artículo “La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XIX”²⁹ de lo reflejado en el expediente y el acta se deduce que Fernando Vázquez Carril ya había tratado este tema con los miembros de la Corporación municipal. Observamos que el expediente y el acta son de la misma fecha y que la aprobación se produce por unanimidad. También es significativo el hecho de que entre las cualidades que expone para el futuro director de la banda no se haga alusión a sus conocimientos profesionales. Ello nos puede llevar a intuir que entre el Procurador Síndico y Juan Gatott existía algún tipo de relación previa, máxime teniendo en cuenta las cualidades descritas que presenta el aspirante a director: inteligencia probada, honradez y buen porte.

La temprana fecha de creación de la Banda de Betanzos nos lleva a poder hablar de una de las primeras bandas municipales creadas en Galicia, contrastando con los datos ofrecidos por Enrique Alvarelos en *Bandas de Música de Galicia* que situaban el nacimiento de esta en fecha posterior:

Pocos son los vecinos que sepan dar datos de lo que fue su banda de música, que nació, vivió y murió municipal, por haber sido creación de la corporación, allá en el año 1885.³⁰

El 2 de diciembre de 1852 se anuncia la creación de una Academia de Música donde se impartirá enseñanza musical gratuita y se fija su local en el Convento de Santo Domingo. La banda estará formada inicialmente por 22 músicos, 4 de los cuales actuarán como sustitutos de los 18 que formarán la plantilla fija.

En 1855 asistimos al cese del primer director de la Banda y Academia de Betanzos que será sustituido por Pedro Queble. A continuación aparece el listado de los directores que tuvo la Banda de Betanzos junto con las fechas de inicio y finalización de su actividad.

Directores de la Banda Municipal de Betanzos (1ª etapa: 1852-1965)³¹

	Nombre	Fecha inicio	Fecha cese
1º	Juan Gattot	1852	1855
2º	Pedro Queble	1855	1857
3º	Vicente Nóvoa González	1857	1861
4º	Pedro Queble	1861	1862
5º	José Montero Piñeiro	1862	1864
6º	Antonio Oliva	1864	1865
7º	Francisco Maimó	1865	1872
8º	Jorge Yáñez	1872	1873
9º	José Montero Piñeiro	1873	1874
10º	Joaquín Marty Roca	1874	1910

11º	Antonio Segura Penalva	1910	1913
12º	Ricardo Dorado Arroyo	1913	1917
13º	Francisco García Rey	1917	1917
14º	Tomás Pérez Manso	1917	1917
15º	Pedro Pena Cal	1917	?
16º	Francisco García Rey	?	1919
17º	Joaquín Marti Amor	1919	1925
18º	Faustino Temes Diéguez	1925	1928
19º	Manuel Fernández Amor	1928	1930
20º	Hilario Courtier Quintáns	1930	1930
21º	Víctor Pariente Herrejón	1930	1965

El sostenimiento de la Academia de Música de Betanzos generó durante todos los años que se mantuvo en funcionamiento numerosos problemas económicos que se afrontaron de diversas maneras. Ya en los primeros años, en 1856, encontramos una petición a las clases pudientes, realizada por la corporación municipal, para contribuir a sostener la “Escuela de Música”. Se abrió un plazo de suscripción y, posteriormente, consta en acta del Ayuntamiento la buena acogida que tuvo la propuesta. Tenemos también constancia de una donación de 19 instrumentos realizada en 1889 por el Cónsul de la República Argentina, Manuel Naveira González, natural de Betanzos³². En otra acta, del 22 de agosto de 1897³³, se expresa la preocupación por el hecho de que no se destine ninguna partida del presupuesto ordinario de gastos “más que la consignada para su director”, ello provocó un acuerdo para dotar de fondos a dicha academia a través de distintos medios.

En septiembre de 1872, tras el abandono de Francisco Maimó del puesto de director, se convoca un concurso para cubrir dicha plaza. Podemos leer en el expediente sobre el referido concurso que uno de los solicitantes, Benito Patan, “es un excelente músico según aparece en los informes particulares, pero no es pianista, condición de absoluta necesidad para esta plaza, por lo que su solicitud no puede tenerse en consideración”³⁴. Resulta destacable el hecho de que esta sea una condición indispensable y parece responder al hecho de que los conocimientos pianísticos estuvieran relacionados con la actividad docente que se le exigía al futuro director de Banda y Academia de Música.

Destaca en el listado de directores de la Banda Municipal de Betanzos el nombre de Manuel Fernández Amor. Fue director entre los años 1928 y 1930, y, durante esta breve etapa, realizó “un extraordinario esfuerzo de renovación de repertorio y de adquisición de partituras para el archivo”³⁵. Fernández Amor nació en Ribadeo en 1896, se formó con el director Pedro Quiroga en la Música del Regimiento Isabel la Católica de A Coruña y, posteriormente, estudió en el Conservatorio de Madrid. Fue director, además de la Banda de Betanzos, de la banda Lira de Ribadavia y de la Música del Regimiento de Cáceres. Fue un compositor prolífico que abordó diversos géneros como la música sinfónica, música para banda, piano, coro o música religiosa, entre otros.

Durante los años posteriores a la Guerra Civil, la banda se fue, poco a poco, disolviendo. Los puestos vacantes por jubilación no eran cubiertos, hasta que llegó a estar formada la banda por un muy reducido número de componentes. Finalmente, en 1965 se decide desde el Ayuntamiento eliminar la agrupación brigantina, decisión a la que se oponen los integrantes de la misma iniciando un proceso judicial que pasó por el Tribunal Contencioso Administrativo y continuó en el Tribunal Supremo. El resultado fue favorable a los músicos de la agrupación brigantina que siguieron cobrando sus sueldos como funcionarios municipales una vez desaparecida la banda³⁶.

Sobre esta situación en los años finales de la banda, resulta muy esclarecedor revisar un artículo que García-Picos redactó en 1962 para la revista *Betanzos*, publicación del Centro Betanzos de Buenos Aires, donde expresa la tristeza que le invadió tras ver el estado al que había quedado reducida “su” Banda de Betanzos:

Yo, que en otros tiempos fui uno de los componentes de esa banda y a la cual aún después de los años, considero un poco mía, quiso el destino jugarme una mala pasada, ya que, en uno de mis recientes viajes, de paso por Betanzos y, para mayor exactitud, durante las fiestas de San Roque, una de esas mañanas alegres, vi pasar a la banda dando la alborada... fue tanta mi desilusión que me tuve que esconder, pues me sentía avergonzado y disminuido como parte integrante de aquel “grupito” de músicos, que, más que una banda de música, parecía una charanga de circo haciendo reclame para el espectáculo bajo la lona. No digo esto en desmedro de sus integrantes, pues algunos de ellos fueron mis compañeros de atril y no ignoro su gran capacidad para la música. Es indudable que en un medio adecuado y con las posibilidades necesarias, estos músicos hubiesen llegado a ser grandes exponentes de la música en toda su amplitud.³⁷

3. José López Picos

Carlos López García-Picos fue el tercero de los nueve hijos de Manuela García Velón y José Antonio López Picos. Estos son los nombres de todos los hijos del matrimonio López García, incluyendo fecha de nacimiento y ordenados de mayor a menor: Carmen (1917), Fina (1921), Carlos (1922), Rodrigo (1924), Joaquina (1927), Ricardo (1928), Teresa (1930), Consuelo (1932) y José (1934). A su vez, Manuela García había nacido el año 1896 y José López en 1890³⁸.

El padre de García-Picos era miembro de la Banda Municipal de Betanzos, tocando el clarinete y el saxofón. Además de este empleo como funcionario municipal, José López Picos trabajaba como carpintero; este segundo empleo daba el sobrenombre de “copeteiros” a toda la familia. Es una costumbre muy típica en los pueblos gallegos el uso de estos motes para denominar a las familias; el significado de “copeteiro” proviene de la palabra “copete”, que es la denominación en gallego de los recipientes

de madera redondeados usados para darle forma al pan³⁹. Incluso a nivel familiar ese era el nombre con el que sus hijos se referían a él, o más concretamente “Teiro”:

Chamabamoslle Teiro, a meu pai nunca lle chamábamos papá nin a miña nai mamá. Teiro é un apócope de copeteiro. Todo o mundo lle chamaba Copeteiro. [...] Chamabamoslle Teiro e a miña nai Lela. E a quen chamábamos papá e mamá era aos meus avós maternos, que nos criamos con eles. A meu pai nunca papá nin á nai mamá.⁴⁰

Sobre la actividad de José López Picos en la Banda de Betanzos, encontramos la primera noticia el 17 de mayo de 1911, figurando en una lista de resultados de oposiciones a músicos de la banda, dentro de la categoría de músicos de 3ª. Siendo las categorías: solistas, músicos de 1ª, músicos de 2ª y músicos de 3ª. En este documento aparece como intérprete de saxofón en mi bemol, aunque su instrumento habitual fue y sería el clarinete en si bemol. Los sueldos de los músicos que aparecen en esta comunicación oficial oscilaban entre las 30 pesetas mensuales de los solistas y las 5,67 pesetas de los que menos cobraban, dato que se relaciona con la necesidad de segundos empleos para la mayoría de los integrantes de la banda⁴¹.

La experiencia de la emigración no era algo nuevo para José López Picos cuando se embarcó hacia Buenos Aires tras el inicio de la Guerra Civil. Anteriormente había estado en Cuba durante un año, y, en este caso, probablemente estemos hablando de una motivación por problemas estrictamente económicos, debemos de tener en cuenta



Familia López García en Betanzos, ca. 1933, AMB.

que en esa época ya tenía cuatro hijos. García-Picos conservaba una carta de recomendación de su padre emitida por la empresa General Electric Company of Cuba⁴².

Havana 31 de marzo de 1926.

Al contestar refierese a

A QUIEN CONCIERNE:

El portador de la presente, Sr. José López Picos, ha estado trabajando á mis órdenes, como peón de Almacén, en esta Compañía, desde el día 1º de Marzo de 1925 hasta la fecha.

Durante este tiempo ha demostrado ser un hombre muy formal, honrado y trabajador y libre de todo vicio que pudiera afectar á su buena reputación.

Por lo tanto me es grato entregarle el presente certificado, para que del mismo haga uso que estime conveniente, deseandole desde luego mucha suerte en su futura vida, y recomendandolo al mismo tiempo á toda persona que pudiese necesitar de sus servicios.

GENERAL ELECTRIC COMPANY OF CUBA

GRH/PP.

[firma] G.R. Haddy

Superintendente de Almacenes

Al año siguiente de su regreso, en 1927, ya tenemos de nuevo noticia de José López en la Banda de Betanzos⁴³. El dato nos lo ofrece un expediente que recoge un



Carlos López García de niño con sus hermanos, ca. 1928, AMB.

altercado entre el director de la banda Faustino Temes y el músico Manuel Vidal García. Entre los cinco músicos que ofrecen declaraciones al respecto está José López. En 1929 lo volvemos a encontrar entre los músicos a los que se les ha subido el sueldo y en 1930 sigue figurando en la nómina de la Banda de Betanzos.

José López Picos abandonó su puesto en la Banda Municipal de Betanzos una vez comenzada la Guerra Civil para emigrar a Argentina. Los motivos que le llevaron a emigrar son varios, por una parte su hija mayor Carmen nacida en 1917 ya había emigrado a Buenos Aires unos años antes y, por otra parte, en Betanzos se estaban realizando “depuraciones” a través de actos como el que ocurrió

en la sesión del 7 de agosto de 1936, donde se dio “cuenta de una relación de empleados del Ayuntamiento no adictos al Movimiento”⁴⁴. Será su hija quien envíe la carta de llamada para su padre, a quien los motivos anteriormente mencionados junto con una preocupación por posibles represalias llevaron a embarcarse rumbo a Argentina desde donde enviaría las correspondientes cartas de llamada necesarias para realizar el viaje y para, poco a poco, ir llevando a toda su familia⁴⁵.

A través de la entrevista realizada por Xesús Torres a García-Picos en el año 2001⁴⁶ conservamos las palabras del compositor relatando este episodio:

–*A razón de emigrar de teu pai foi económica ou...?*

–Non, non, a meu pai leváronos ao cuartel da garda civil vello, non?, a el e a varios, e meu pai veu como a garda civil se portaba mal con algúns, a culatazos con algúns e tal, e daquela mandáronos ir para a casa e aos poucos días...

–*Iso que era, no 36?*

–Si, foi nos primeiros meses, dende o 36 a final do 37 cando a xente tiña medo, non?

–*El tiña algunha militancia política ou sindical?*

–Non tiña ningunha militancia política. Non, el era republicano, votou pola República, porque sabes que no 32 ganaron, non foi no 32 as eleccións da República?, gañou as eleccións a República, daquela tiñanos marcados. Meu pai tiña o taller de carpintería alí cun ventanal así e viña a xente, xente que viña a beber auga á fonte da Cangrexreira, como Joseíto Núñez e outros, viñan de tódalas ideas, eran coñecidos de meu pai e falarían de política. Eu era un rapaciño e non entendía nada deso.

En otro fragmento del mismo artículo continúa explicando:

[...] Agora a cousa máis tráxica para min foi o primeiro ano de guerra civil. Porque eso foi terrible. Eu funme para Buenos Aires sin coñecer o que era un bisté. Na miña casa pasáramos unha fame negra. Porque meu pai foise e aos dous días de irse viñérono a buscar á casa a garda civil pero xa embarcara en Lisboa. Pero aquilo era terrible. Vimos cada asasinato que daba medo. Cando mataron a un na canteira de Ribalta, onde está a ponte do ferrocarril indo para Miodelo, alí había unha canteira, os cativos iamos todos alí a ver o cadáver dun home todo desfeito. Así que non houbo paz ningunha, sempre había temor e meu pai cando o levaron ao cuartel da garda civil deuse conta e falou con miña nai: “Vaite, vaite, Pepe vaite, vaite, vaite”. Meu pai xa tiña alí unha irmá miña, que se fora aquí aos doce ou trece anos ou así, fórase no ano 32, e tamén tiña unha irmá, e despois tiña a tía, tiña cuñadas... había familiares. Tíñano que reclamar, daste conta? E daquela meu pai foinos levando a todos.

Una vez establecido en Buenos Aires, el padre de García-Picos cambió su oficio de carpintero por el de chapista, pero nunca abandonará su otra dedicación, la de

músico. A la pregunta de qué trabajo tenía su padre en Buenos Aires García-Picos contesta: “El alí empezou a traballar de chapista e á vez tamén tocaba con conxuntos, en orquestras, con saxofón, clarinete, principalmente nas romarías, nos picnics, como lles chamamos alí, daste conta?. Íase defendendo. [...]”⁴⁷.

La influencia que José López Picos tuvo sobre su hijo se prolongó durante toda su vida, ya en su madurez Carlos le seguía pidiendo consejo y asesoramiento en diversos asuntos. En una carta del año 1986, José López Picos escribe lo siguiente:

[...] Carlos yo desearía que triunfaras bien en nuestra tierra pero tu ahí no tienes ambiente como aquí en Buenos Aires en Betanzos ni en Coruña no hay conjuntos orquestales donde tu podías lucirte y progresar con tu música dime que concierto das en Betanzos con 6 instrumentos de viento eso es como una murga y en Betanzos ya tu sabes que no hay muchos que entiendan algo de música no es como aquí que en el Colón tu tenías una Orquesta mas o menos de 140 profesores y podías lucirte y progresar.⁴⁸

En la misma carta el padre explica que acaba de recibir un homenaje en el Centro Betanzos de Buenos Aires. Un acto al que asistieron el presidente de dicha institución y el Cónsul General de España⁴⁹.

Solo unos días después de escribir esta carta fallece José López Picos en Buenos Aires, era el 9 de septiembre de 1986. Aunque García-Picos y varias hermanas regresan a Galicia de manera definitiva después de su etapa en Buenos Aires, otra parte de la familia, entre los que está el padre, no volverán. La madre de García-Picos, Manuela García Velón había fallecido años antes, el 5 de septiembre de 1978⁵⁰.

José López Picos, de izquierda a derecha en tercer lugar, en el Homenaje que el Centro Betanzos de Buenos Aires le tributó en el año 1986, APT.



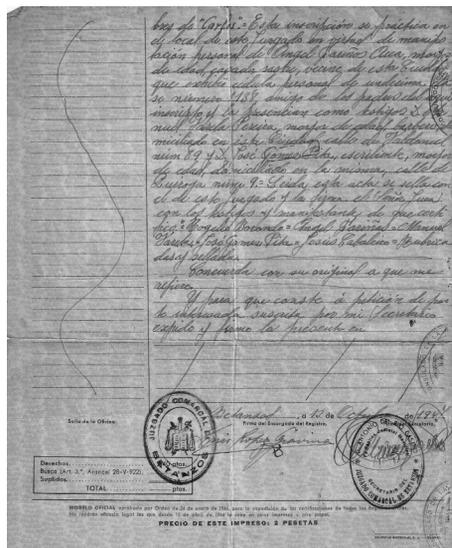
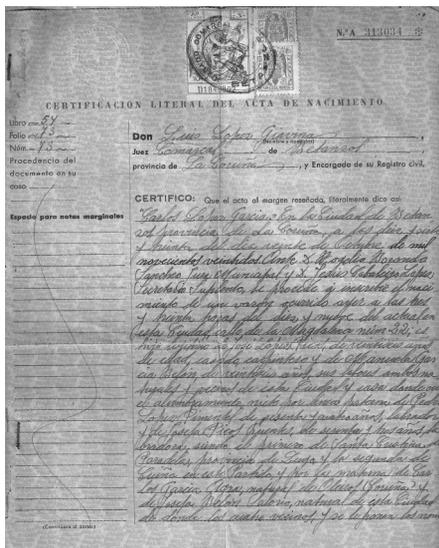
4. Los primeros años de Carlos López García

Carlos López García-Picos nació en la Ciudad de Betanzos (A Coruña) el 19 de octubre de 1922⁵¹ en “El lugar de La Magdalena nº 22”. Como anteriormente apuntábamos, recibía el sobrenombre familiar de “copeteiros”, pero además, García-Picos tenía otro propio que era el de “Chapa”, citado por su amigo personal Marcelino Álvarez López en varios de los artículos que dedicó al compositor⁵². Marcelino también es el autor de la voz del compositor en la *Gran enciclopedia gallega* publicada en Santiago en 1974 y que es la primera publicación de este tipo en la que se incluye su biografía.

Será su padre quien inicie a García-Picos en la interpretación musical del requinto ya que, como el mismo compositor explicaba en una autobiografía publicada en los *VIII Cuadernos de Música en Compostela*, “no le alcanzaban los dedos” para tocar el clarinete, tenía entonces 7 años. También encontramos unas frases de García-Picos explicando sus inicios musicales en la entrevista que le realizó Antón de Santiago en 1998 para la Radio Galega⁵³:

—AS: ¿Cómo chegou á música Carlos López García?

—CLG-P: Bueno, meu pai era músico da Banda de Betanzos e na casa daba clases. Aínda hoxe vive algunhos que... tódalas orquestinas, chamadas antes murgas que tocaban pola comarca betanceira, eran casi todos alumnos que fixo... de músicos que fixo meu pai. Eu estaba nese ambiente e daquela os seis ou sete anos xa me meteu un requinto na man e xa salín a tocar.



Acta de nacimiento de Carlos López García, APT.

Ahora pero, é curioso, porque nós fumos nove ou dez, xa non recordo, e fumos tres homes, que aínda están vivos os outros dous irmáns meus, e nadie se lle deu pola música, fun eu o único. E así surxeu todo. Despois, aos doce ou trece anos, durante eses tres anos da Guerra Civil española, pois... ingresei na banda porque estudiaba na Banda, música, con Don Víctor Pariente, o director que estivo sempre. E saín a tocar.

Sus estudios generales, los no musicales, los realizó García-Picos en las Escuelas de San Francisco de Betanzos. Referido a ello, el compositor recordaba las diferencias en la enseñanza entre los años anteriores a 1931 y los años de la Segunda República. En el primer caso indica que los alumnos eran obligados a participar en las actividades religiosas y a estudiar la materia de Religión, mientras que durante la Segunda República aquellos que aportaran un justificante de sus padres no estaban obligados a estudiar esa materia. García-Picos se declaraba ateo, por lo que estas diferencias eran especialmente significativas para él. También recordaba que después de 1931 cantaban el Himno Gallego, llamado entonces “Himno aos pinos”, al final de las clases⁵⁴.

Siendo un niño, García-Picos participaba en una pequeña agrupación de seis instrumentos de viento con la cual recorría la comarca betanceira amenizando sus fiestas. Estas pequeñas orquestas recibían el nombre de “murgas” o “músicas” y surgieron en el último cuarto del siglo XIX. Las “murgas” se originaron partiendo por un lado de las bandas municipales y militares que había en lugares como Coruña o Betanzos y

Ferrol, respectivamente, y por el otro de la evolución de grupos de gaitas a las que se añadían algunos instrumentos originando las más diversas combinaciones instrumentales. La formación que más se repetía y que podemos considerar típica es la formada por dos clarinetes, saxofón, trompeta, bombardino, tuba y caja. En una de estas formaciones llamada “Os Cataláns” participó García-Picos, el cual explicaba quienes eran los integrantes de esta “murga”:

O Panchón –pai de moitos músicos– (...), Luís Fuentes Cornan, José López (pai), e eu (García-Picos), que tocaba o requinto. Ensañaban na Magdalena, un día na casa do Copeteiro e outro na do Cornán.⁵⁵



Carlos con un requinto en sus manos, Betanzos, 1930, AMB.

Retomando su formación musical, García-Picos ingresó en la Academia de la Banda Municipal de Betanzos donde prosigue sus estudios con el director de la misma Víctor Pariente Herrejón, a quién consideraba su primer maestro, tal y como figura en una de las dedicatorias de sus composiciones⁵⁶. Sin embargo, el profesor que impartía las clases generalmente era el clarinetista de la banda Atanasio Varela, que “era o mellor clarinetista que había”, según informa García-Picos⁵⁷.

Entre la salida de José López Picos hacia Argentina y el viaje de su hijo Carlos pasan casi cuatro años. El mismo año 1936 que el padre abandona su plaza en la Banda de Betanzos para exiliarse en Buenos Aires, García-Picos ingresa en la banda. Pasa a ocupar una plaza que se hallaba vacante “con la consignación presupuesta de 240 pesetas”, según figura en acta del Ayuntamiento del día 20 de diciembre del 1936⁵⁸. Durante su participación en la banda pasará por la interpretación del clarinete, la trompeta y el trombón⁵⁹, hasta que cesa de su puesto el 18 de diciembre de 1939.

Como resumen de su formación musical en Betanzos, o más concretamente, de la percepción que el propio compositor conservaba de dicha etapa inicial de formación musical, cito unas líneas de la entrevista anteriormente referida del año 1998:

[...] *Entón, situémonos na túa idade xuvenil, cando tes 17, 18 anos que estás a punto de marchar a Argentina, que fixeches estudos musicais. ¿Ata onde chegan eses estudos? ¿Qué caldo de cultivo atopaches aquí? Qué... o sea ¿Cómo era? ¿Cómo te acollían? ¿Axudábante?*

–CLG-P: Bueno, aquí campo de cultivo ningún. Porque Betanzos non ten tradición musical, a pesar de que di todo o que ten, ¿verdad?. A proba témola en que non podemos ter unha banda. Naquela época era un chaval de 15, 16, 17 anos e xa empezaba a afilar, a ligar con chavalas e a música era unha cousa que estaba marxinalada, un pouco tocaba na Banda por tocar. Ao mellor tiña condicións suficientes para tocar ben ou mal. Bueno iba así... Miña pasión pola música naceu realmente en Buenos Aires. Cando empecei a conocer obras de grandes maestros ...

–AS: *Abí nos situamos...*

–CLG-P: ...a comprar partituras de bolsillos, a analízalas, a traballar...

–AS: *¿Os coñecementos musicais que ti levache a Arxentina...?*

–CLG-P: Eran moi elementales, era leelo solfeo, era a expresión...

–AS: *Algo de técnica de...*

–CLG-P: Era esa expresión racista que aínda manteño que di que unha branca vale dúas negras, ¿daste conta? [risas]⁶⁰

La Guerra Civil marcó duramente toda la vida de García-Picos, los episodios que vivió durante esa época quedarán grabados de forma indeleble en su memoria. Recordará cuando, avisados de la llegada a Betanzos de las tropas del bando sublevado procedentes de A Coruña, varias familias se refugiaron en una zona alta de las cercanías llamada Illobre. Abandonaron sus casas y las cerraron tras aprovisionarse de ali-

mentos ante la inminente incursión militar. Regresaron esa misma noche y comprobaron que algunas casas estaban marcadas con una cruz, entre ellas las de la familia López García. La cruz servía para saber qué casas debían ser revisadas posteriormente. También recordaba García-Picos de esa dura etapa cuando a altas horas de la madrugada se despertaba:

[...] e sentín un tiroteo de ametralladoras e que os traían a todos presos que os ían a matar e viñan nunhas camionetas e daí tiráronos ás leiras que había en frente á miña casa.⁶¹

En Betanzos la Guerra Civil tuvo un recorrido muy breve, el día 22 de julio de 1936 la ciudad ya estaba controlada por la Guardia Civil, que recibió el apoyo de una columna procedente de A Coruña para apoyar su ofensiva. El motivo de tanta rapidez en la toma de esta localidad nos lo ofrece el Dr. Grandío Seoane:

Desde o ponto de vista estratéxico, a cidade de Betanzos era moi importante pola súa situación a medio camiño entre a Capitania Xeral da Coruña e a Base Naval do Ferrol. A perda rápida destas dúas a mans do exército foi decisiva para o control de Galicia polos sublevados.⁶²

Pero, a pesar de la brevedad del conflicto y de la casi inexistencia de confrontación, la represión y los fusilamientos realizados por el bando sublevado en los primeros meses fueron realmente brutales. Llegando incluso a crearse un campo de concentración en el barrio de la Magdalena, donde encerraban a prisioneros de guerra antes de sus fusilamientos. En ese mismo barrio de Betanzos residía la familia López García, y Carlos guardaba recuerdos sobre esos días, en relación a fusilamientos en frente a su domicilio. Su primera esposa, Susana Ares, relataba en qué medida le afectaron todos estos acontecimientos en su vida posterior:

Susana Ares: El que ha vivido eso no puede olvidar ni puede perdonar..., con todo eso no era un tipo agresivo, viste... no era... no tenía un sentimiento de venganza ni nada de eso, nunca entró en su espíritu eso. Ahora, luchaba contra el régimen todo lo que pudiera si, si, como no?."

Teresa López: ¿Luchaba cómo?

Susana Ares: A ver, haciendo actos y discutiendo con la gente, por ejemplo, tratando de hacerle cambiar la cabeza, el pensamiento, eso... estaba en todos los momentos de su vida.⁶³

Existe un documento de gran valor sobre los hechos acaecidos en estas fechas que lleva por título *Betanzos Honra a sus mártires*, figurando como autor "Comité de Homenaje a los mártires de Betanzos y su distrito"⁶⁴, donde se enumeran las 33 víctimas betanceiras asesinadas durante los primeros meses de la Guerra Civil⁶⁵. El documento adquiere más relevancia atendiendo a su carácter clandestino y teniendo en



Carlos con 15 años, AMB.

cuenta su publicación en la otra orilla del Atlántico, y posterior difusión en Galicia. Las dos primeras víctimas que se mencionan son Tomás Fuentes Belón y Julio Sas, miembros de la CNT⁶⁶. García-Picos era familiar de ambos, aunque no en primer grado. En el caso de Tomás Fuentes Belón, este era primo hermano de Manuela García Velón, la madre del compositor. Juan Fuentes Vasco, amigo de la infancia de García-Picos y sobrino de Tomás Fuentes, refiere que el compositor recordaba haber visto al que fue el primer fusilado de Betanzos, su tío segundo, en el vehículo donde se lo llevaron camino de Ferrol, y recordaba la imagen de su rostro ensangrentado por los golpes recibidos⁶⁷.

El motivo de la marcha de García-Picos a Buenos Aires no es estrictamente político, él permaneció hasta el año 1940 en Betanzos y no consta que sufriese ningún tipo de represalia. Por lo tanto, no estaríamos hablando, en principio, de un exilio en el sentido habitual del término de

“expatriación por motivos políticos”. Sin duda, sí que podemos definirlo como hijo de exiliado, aplicando la citada acepción del término a su padre. Sin embargo, revisando la primera acepción de exilio: “separación de una persona de la tierra en la que vive”⁶⁸, y teniendo en cuenta la edad de García-Picos y todas las circunstancias que rodeaban su situación familiar, podemos concluir que sí que sufrió un exilio, aunque motivado por las ideas políticas de su padre.

Logo meu pai tivo que marchar á Argentina, por cuestións políticas, no ano 37. Eu tiña 15 ou 16 anos, pero en España, naquel entón, non deixaban salir a ninguén despois de cumprir os 18 anos, e non podías salir ata despois de cumprir os 40. E avexiñábase a Guerra Mundial, a 2ª Guerra Mundial, daquela meu pai... apuraba levoume pra alá.⁶⁹

Tras abandonar su plaza en la Banda de Betanzos el 18 de diciembre de 1939, García-Picos comienza a preparar la documentación para su viaje. Ya había recopilado algunos de los documentos necesarios incluso unos días antes de esa fecha⁷⁰. Tarea de recopilación que continuó durante los días posteriores con la obtención de certificados médicos que acreditasen no presentar síntomas de enfermedades infecciosas,

no haber padecido el tracoma o estar vacunado contra la viruela, entre otras indicaciones⁷¹. Probablemente la obtención de estos documentos retrasó su salida de España, ya que observamos en su pasaporte dos visados del Gobierno Civil de La Coruña de fechas muy próximas, primero 26-12-1939 y en la misma página un segundo visado 5-2-1939. El viaje se realizó a través de Portugal, utilizando como medio de transporte un tren hasta Lisboa, desde donde embarcaron hacia Buenos Aires. Cruzó la frontera portuguesa el día 10-2-1940 y consiguió el visado para embarcar hacia Buenos Aires dos días más tarde. La llegada a Buenos Aires se produce el día 2-3-1940 a bordo del barco “Highland Chieftain”⁷².

Carlos realizó el viaje acompañado de su hermana Fina, dos años mayor que él; le seguirían en fechas posteriores realizando el mismo viaje sus hermanos Rodrigo y Ricardo, y así sucesivamente hasta reunirse toda la familia al completo en Buenos Aires con la llegada de su madre y sus otras hermanas⁷³. Recordando su travesía transatlántica años después, García-Picos narra:

Era a primeira vez que montaba nun barco así. Pero foi con tanta mala sorte porque xa empezara a guerra mundial no 39, xa afundiran aí en Mar de Plata en Montevideo, no 39 aquel acorazado de bolsillo que non recordo o nome, aínda estaba alí enterrado que se vían as torres. Xa empezara. Entón iamos no barco que era o England Cheftain, da Mala Real Inglesa, si, porque dous días antes iamos ir noutro, pero como empezara a guerra, tiñan medo, anunciárano no periódico por temor a que viñeran os alemáns e bombardearan, pois, este, cambiaron a data e nos avisaron en silencio “que vengan a los dos días; pasado mañana a tal hora aquí para embarcar”.

Apagaban as luces de noite porque tiñan medo e sempre estaban ao lado dos canóns os soldados ingleses no barco. Levaban canóns porque tiñan medo e para descubrir minas que había no mar. Todos os coidados había que telos alí. [...] Estaban atentos e nos avisaban: “No enciendan ninguna luz, los ojos de buey cerrados si encienden la luz.”⁷⁴

A su llegada a Buenos Aires, motivado por un retraso en la salida desde Lisboa y el consiguiente retraso en la llegada, el padre no estaba esperando a sus dos hijos. Entonces, encontrándose solos y sin medio de contactar con sus familiares, fueron García-Picos y su hermana al Hotel de Emigrantes. Dando un paseo por lo alrededores recabaron la ayuda de un hombre que tras preguntarles en qué trabajaba su padre y ellos indicarle que era músico, clarinetista, se brindó a prestarles su ayuda. Comenzó la búsqueda hasta que localizó una casa donde oyó el sonido de un clarinete y que resultó ser el domicilio donde residían su hermana mayor Carmen y José López Picos, que tenía por costumbre estudiar su instrumento diariamente⁷⁵.

Este primer viaje en barco para cruzar el océano Atlántico cierra la etapa inicial en Betanzos de García-Picos y supone el comienzo de su exilio bonaerense. Una travesía en la que se entremezclaron distintas sensaciones: esperanza ante las oportuni-

dades que surgirían, miedo ante los nuevos retos de un ambiente desconocido, excitación por las novedades que afrontaría, etc. Aunque todo ello estuvo teñido con una cierta morriña que impregnó desde un primer momento sus años argentinos y que se reavivó con mayor energía poco antes de su regreso a Galicia. En el próximo capítulo realizaremos un seguimiento de sus primeros años en la capital porteña, a la vez que asistiremos al inicio de su actividad compositiva de la mano del maestro Jacobo Ficher.

Notas

¹³ Información del *Instituto Nacional de Estadística, Alteraciones de los municipios en los Censos de Población desde 1842*, <http://www.ine.es/> (consulta realizada el 22 de mayo de 2012). Los datos de población aportados son siempre referidos a la población de derecho. En contraposición a los datos en Betanzos, podemos observar el crecimiento en censo de población de la cercana población de A Coruña, partiendo de los 19.415 habitantes del censo de 1842 llegarán hasta los 231.721 en 1981.

¹⁴ Julio Cuns Lousa, “La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XIX” *Anuario Brigantino* 1984, nº 7, Betanzos, 1985, pp. 137-152; Julio Cuns Lousa, “La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XX”, *Anuario Brigantino* 1986, nº 9, Betanzos, 1987, pp. 155-180. Estos artículos pueden ser definidos como precursores en un campo de estudio que es especialmente significativo en Galicia, las bandas de música, y que se completa progresivamente con recientes investigaciones de gran calidad: Luis Costa Vázquez, “As bandas de música galegas: unha realidade inédita”, *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, Editores: Montserrat Capelán, Luis Costa Vázquez, Javier Garbayo Montabes, Carlos Villanueva. Deputación de Pontevedra, Pontevedra, 2013, pp. 341-362; Sergio Noche García, “El catálogo musical de la Banda Municipal de Ourense: un trabajo de base en el archivo de una agrupación centenaria”, *Os soños da memoria, Op. cit.*, pp. 363-384; Asterio Leiva Piñeiro, “A banda municipal de Vigo no cambio de século: 1883-1912”, *Os soños da memoria, Op. cit.*, pp. 385-406; y Cristina Vázquez, “Fondos documentais e legado social: dúas canles para investigar as bandas de música populares na comarca do Deza”, *Os soños da memoria, Op. cit.*, pp. 407-428.

¹⁵ X. M. Carreira, “Noticias de profesores músicos en Betanzos”, *Anuario Brigantino* 1989, nº 12, Betanzos, 1990, pp. 221-226.

¹⁶ Marcelino Álvarez López, *Rondallas Brigantinas. 25 años de la Agrupación Musical “Carlos Seijo”*, LUGAMI Artes Gráficas, Betanzos, 2004.

¹⁷ En diversos documentos encontramos este apellido escrito de diferentes maneras: Marty, Marti o Martí; aunque son miembros de una misma familia. Se puede apreciar una evolución desde el nombre padre, Joaquín Marty Roca, hasta como lo escribe uno de sus hijos que lo sucederá como director de la banda, Joaquín Marti Amor.

¹⁸ *El Mendo*, 7-6-1890, p. 6. Archivo Municipal de Betanzos, en adelante AMB.

¹⁹ *El Mendo*, 18-8-1890, p. 1. AMB.

²⁰ *El Mendo*, 1-9-1890, p. 1. AMB.

²¹ *El Mendo*, 1-9-1890, p. 1. AMB.

²² El escritor coruñés (1852-1926) suele encuadrarse en la generación que promovió el “Rexurdi-

mento” en Galicia y puede considerarse como el iniciador del teatro contemporáneo gallego. Jugó un papel protagonista en la recuperación de la Escuela Regional Gallega de Declamación y también es destacable su participación en la Cova Céltica, así como en la fundación de su órgano de expresión, la *Revista Gallega*. VV. AA., “Galo Salinas Rodríguez”, *Enciclopedia galega universal*, Tomo XV, Ir Indo edicións, Vigo, 2002, p. 111.

²³ *El Mendo*, 28-10-1890, p. 2. AMB.

²⁴ Marcelino Álvarez López, *Rondallas Brigantinas. 25 años...*, *Op. cit.*, pp. 9-36.

²⁵ *El Pueblo*, 6-12-1900. AMB.

²⁶ *Nueva Era*, 1-12-1912, p. 1. AMB; sobre la biografía de Pepito Arriola y las circunstancias familiares que llevaron a la familia ferrolana a desplazar a su madre a Betanzos para que se produjese allí el nacimiento Vid. Francisco Martínez López-Ventura Ferrer Delso, *De Pepito Arriola a Hildegart*, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Ferrol, 2006; y Julia Dopico Vale-José Luis Mera Castro, “Entre la música y la intimidad de la familia Arriola”, *Ferrol Análisis*, nº 18, Año 2003, pp. 53-58; en la misma revista, y en páginas sucesivas, figuran otros artículos dedicados al pianista y compositor José Rodríguez Carballeira, más conocido como Pepito Arriola.

²⁷ Libro de actas año 1852 del Ayuntamiento de Betanzos, AMB.

²⁸ Conservamos la grafía original en este texto y en todas las transcripciones literales que citamos posteriormente.

²⁹ Julio Cuns Lousa, “La Banda... siglo XIX”, *Op. cit.*, p. 142.

³⁰ Enrique Alvarellos Iglesias, *Bandas de Música de Galicia*, Alvarellos Editora Técnica, Santiago de Compostela, 1986, pp. 49-50.

³¹ Tras su disolución en 1965, la Banda de Betanzos fue refundada en 1990, pudiendo ser definida esta como una segunda etapa por las distintas características que presenta. La diferencia principal es que dejará de ser una banda formada por músicos profesionales, que reciben un sueldo del ayuntamiento por su labor como intérpretes, y pasará a ser una agrupación, a partir de 1990, donde la mayoría de los integrantes serán músicos en formación. El director durante los primeros años de la segunda etapa de la Banda de Betanzos fue Antonio Cal “Purriños”, al que suceden en el cargo Juan Antonio Ferrer y Raúl Galán.

³² Julio Cuns Lousa, “La Banda... siglo XIX”, *Op. cit.*, p. 148.

³³ Libro de actas año 1897 del Ayuntamiento de Betanzos, AMB.

³⁴ Julio Cuns Lousa, “La Banda... siglo XIX”, *Op. cit.*, p. 146.

³⁵ X. M. Carreira, “Manuel Fernández Amor”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 5, pp. 49-50.

³⁶ Julio Cuns Lousa, “La Banda... siglo XX”. *Op. cit.*, pp. 175-176.

³⁷ Carlos López García [-Picos], “Betanzos y la Música”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LVII nº 58, agosto de 1962, pp. 10-11.

³⁸ Manuscrito de José López Picos donde el padre de familia anota los nombres y fechas de nacimiento de sus hijos y su esposa. Manuscrito conservado por Consuelo López García, la menor de las hermanas de la familia López García.

³⁹ La explicación de este sobrenombre la encontramos en el capítulo dedicado a “Oficios-Profesiones-Cargos” del siguiente libro: Xesús Torres Regueiro-Xulio Cuns Lousa, *Alcumes recollidos en Betanzos*, Concello de Betanzos, Betanzos, 1989, p. 71.

⁴⁰ Xesús Torres Regueiro, “Conversas co compositor Carlos López García. Os anos de Buenos Aires (1940-1984)”. *A Xanela nº 31*, Betanzos, 2011, p. 26.

⁴¹ Julio Cuns Lousa, “La Banda... siglo XX”, *Op. cit.*, p. 161.

⁴² Carta 31-3-1926, Archivo personal de Teresa López, en adelante APT.

⁴³ Julio Cuns Lousa, “La Banda... siglo XX”, *Op. cit.*, p. 165. Cuns incluye una foto de la Banda de Betanzos en As Pontes de García Rodríguez que sitúa en 1925 o 1926, y en la que los informantes identifican a José López Picos.

⁴⁴ Julio Cuns Lousa, “La Banda... siglo XX”, *Op. cit.*, p. 171.

⁴⁵ Entrevista a Consuelo López García, 9-10-2009. Dentro del apartado de datos obtenidos a través de entrevistas y en relación a los motivos para emigrar de José López Picos, son muy esclarecedoras las declaraciones de Susana Ares, quien explica cómo García-Picos le relataba las “escapadas” a los montes de José López Picos y como Manuela, su esposa, le iba a llevar comida a escondidas. Entrevista a Susana Ares Carballo realizada por Teresa López Ares el 28-11-2010.

⁴⁶ Xesús Torres Regueiro, “Conversas co compositor Carlos López García. Os anos da Madalena (1922-1940)”, *A Xanela nº 30*, Betanzos, 2010, p. 20.

⁴⁷ Xesús Torres Regueiro, “Conversas... (1940-1984)”, *Op. cit.*, p. 26.

⁴⁸ Carta 29-8-1986, APT.

⁴⁹ Añade que tiene varias fotos del acto y que se las hará llegar próximamente, dicha foto la conservaba García-Picos en su archivo personal, AMB.

⁵⁰ Acta de defunción de Manuela García Velón y José Antonio López Picos, APT.

⁵¹ Aunque en su partida de bautismo figura el día 15 de octubre, tomo como más fiable la fecha que figura en su partida de nacimiento que es la del 19 de octubre. Con respecto al año también encontramos otras fechas en diversos artículos, pero, por los mismos motivos que anteriormente exponemos, tomamos 1922 como año de nacimiento (en este caso sí que se observa coincidencia en el acta de nacimiento y en el acta de bautismo). Acta de bautismo de Carlos López García, Arzobispado de Santiago de Compostela, Parroquia de Santa María do Azougue, Betanzos. Libro XX, folio 199, número 47.

⁵² Marcelino Álvarez López, “Carlos López García, un músico betanceiro”, *El Norte de Galicia*, 22-2-1981.

⁵³ RADIO GALEGA, *25 Galegos*, 24-4-1988. Radiotipo de mulleres e homes Galegos en pleno éxito da súa actividade. Realizado por Antón de Santiago.

⁵⁴ Xesús Torres Regueiro, “Conversas... (1922-1940)”, *Op. cit.*, p. 21.

⁵⁵ Xulio Cuns Lousa-Xosé M^a Veiga Ferreira, *Orquestras populares das Mariñas*. Concello de Betanzos, Betanzos, 2006, pp. 7-26.

⁵⁶ Podemos observar la dedicatoria “a mi primer maestro Víctor Pariente Herrejón” en la obra *Rondó caprichoso* compuesta en Betanzos en 1988 (Ver Catálogo).

⁵⁷ Xesús Torres Regueiro, “Conversas... (1922-1940)”, *Op. cit.*, p. 23.

⁵⁸ Julio Cuns Lousa, “La Banda... siglo XX”, *Op. cit.*, p. 171.

⁵⁹ Con los datos de los que disponemos no se puede concluir cual era exactamente el tercer instrumento que en la Banda de Betanzos tocó García-Picos, ya que en otro documento afirma que era un “trombín, unha especie de bombardino en mi-bemol pequeno”. Xesús Torres Regueiro, “Conversas...

(1922-1940)”, *A Xanela nº 30*, Betanzos, 2010, p. 19. En otro artículo añade la interpretación de un cuarto instrumento, el saxofón (la alternancia del clarinete y el saxofón era algo más habitual en las bandas que el cambio de instrumentos de viento-madera a instrumentos de viento-metal). s.a., “Nuestras personalidades”, sección Galicia, Abril de 1978, p. 11, [artículo recortado] C8297 AMB.

⁶⁰ RADIO GALEGA, *25 Galegos*, 24-4-1988, *Op. cit.*

⁶¹ Xesús Torres Regueiro, “Conversas... (1922-1940)”, *Op. cit.*, p. 21.

⁶² Emilio Grandío Seoane, “Os primeiros meses da Guerra. Betanzos, Xullo-Novembro de 1936”, *Anuario Brigantino 1995*, nº 18, Betanzos, 1996, p. 169.

⁶³ Entrevista a Susana Ares Carballo realizada por Teresa López Ares el 28-11-2010.

⁶⁴ En la edición facsímil publicada en 2001 se incluyen unas líneas manuscritas en la página 5 que indican que “o texto –escrito na clandestinidade– foi escrito por Ramón Beade Méndez, exalcalde de Betanzos e deputado do Congreso da República”. Sobre el tema de la autoría de *Betanzos honra a sus mártires*, ver Xesús Torres Regueiro, “1936-1939 As vítimas betanceiras da represión” *Anuario Brigantino 2006*, nº 29, Betanzos, 2007, p. 275.

⁶⁵ Torres Regueiro añade un nombre más a la lista, Antonio López “O Bergeiro”, elevando a 34 el número de víctimas. Xesús Torres Regueiro, “1936-1939 As vítimas...”, *Op. cit.*, p. 277.

⁶⁶ VV. AA., *Betanzos honra a sus mártires*, Santidrián, Víctor (ed.), Betanzos, 1995.

⁶⁷ Entrevista a Juan Fuentes Vasco, 6-10-2010; Susana Ares Carballo describe exactamente el mismo suceso, García-Picos viendo pasar a un primo con graves heridas; era una imagen que le perseguía y que García-Picos mantuvo constantemente en su cabeza. Entrevista a Susana Ares Carballo realizada por Teresa López Ares el 28-11-2010.

⁶⁸ *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Vigésima segunda edición. <http://www.rae.es/rae.html> (consulta realizada el 22 de mayo de 2012).

⁶⁹ RADIO GALEGA, *25 Galegos*, 24-4-1988, *Op. cit.* Esta versión coincide con la que indica Consuelo López en la entrevista que le realizamos en el año 2009 (Entrevista a Consuelo López García, 9-10-2009).

⁷⁰ Certificados del Juez municipal del Juzgado, del Alcalde del Ayuntamiento y del Médico del Ayuntamiento de Betanzos, 9-12-1939, APT.

⁷¹ Certificado del Doctor Agustín García Sancho, 27-12-1939 y Certificado del Doctor Manuel Sánchez Mosquera, 27-12-1939, APT.

⁷² Pasaporte de Carlos López García expedido en La Coruña el 11 de diciembre de 1939, APT; En este documento, en la página 4 se indica como motivo del viaje “reunirse con su padre”.

⁷³ Entrevista a Consuelo López García, 9-10-2009.

⁷⁴ Xesús Torres Regueiro, “Conversas... (1940-1984)”, *Op. cit.*, p. 25.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 26.

CAPÍTULO III: EL EXILIO EN LA QUINTA PROVINCIA (1940-1957)

1. Su primera etapa en Argentina

Durante el siglo XIX la emigración gallega a América alcanzó cifras porcentuales muy elevadas que la sitúan en un nivel intermedio entre la irlandesa y la italiana. Sin embargo, las cifras que manejamos para esta etapa parten de unas estadísticas que no son fiables hasta 1880-1890 y no tienen en cuenta, por ejemplo, las salidas desde puertos portugueses, así como otro tipo de situaciones, por lo tanto debemos calificar dichas cifras como hipotéticas. No ocurre lo mismo en el siglo XX, donde ya obtenemos datos fiables avalados por estadísticas más precisas. Según F. Sánchez López, y atendiendo a los censos oficiales, entre 1911 y 1940 emigran hacia América unos 800.000 gallegos⁷⁶. Argentina fue uno de los destinos más frecuentes y en su capital, Buenos Aires, se llegó a formar una gran comunidad de emigrantes de origen gallego, ello llevó al escritor Alfonso Rodríguez Castelao a denominar a esa ciudad como la “quinta provincia” de Galicia.

La experiencia migratoria podía haber implicado un cierto carácter traumático para García-Picos, pero, teniendo en cuenta lo explicado en el capítulo anterior en referencia a los motivos que lo llevaron a embarcarse rumbo a Argentina y la difícil situación económica y personal que vivían, parece que fue justo al contrario. Sobre la complicada posición económica en la que se encontraron tras la huida de su padre conservamos sus propias palabras relatando lo que cobraba cuando comenzó a trabajar en la Banda de Betanzos y el hambre que pasaba su familia durante aquella etapa:

–¿*Cantos membros érades daquela na Banda?*

–Non che sei, non recordo, cando eu tocaba eramos poucos, seriamos 16 ou 18, como máximo, non chegaba.

–*Cobrabas daquela 240 pesetas...*

–Algo así, pero eso sería ao ano.

–*Ao ano, anuais, eso é o dato que aparece aí...*

–Non era nada, pero boeno era algo. Despois eu, se ía tocar por aí con conxuntos e traer cinco pesetas á casa, miña nai compraba fariña e dábanos pan. O pan, había que péchalo, había que pechar o pan!; miña nai poñíao nun alto, nun atado que tiña posto arriba, pero meus irmáns poñíamonos un enriba do outro e collíamolo. E daquela a pechar o pan!, unha miseria terrible.⁷⁷

Su traslado a Buenos Aires supone por lo tanto una gran oportunidad para mejorar su situación, ello unido a que ya tenía un buen número de familiares allí:

–AS: *E ben, ¿cómo foi a chegada entón a Buenos Aires?*

–CLG-P: ¿A Buenos Aires?

–AS: *¿Dalgún xeito traumática... porque pasar toda a xuventude en Betanzos...?*

–CLG-P: No, non foi traumática porque sempre temos, cando vamos a un lugar novo que estamos deseando ir, ademáis eu xa tiña unha irmá alí que foi a que levou a meu pai, e logo estaba meu pai e moitas tías e primos, inclusive que son arxentinos. Eu levo unha ilusión, pero logo unha vez que un chega alí, a calquer parte do mundo, ¿non?, chega, e está... xa se saturou desa ansia que tiña de conocer, que pode ser seis meses ou un ano, logo desperta a morriña. E durante dez anos consecutivos estiven sufrindo, soñando con Betanzos, soñaba cós amigos. E así é a vida.⁷⁸

También tenemos palabras del propio compositor explicando la fascinación que ejerció aquella ciudad en un joven muchacho:

Eu chego a Buenos Aires e encontro de todo en Buenos Aires, é decir: teléfonos nas casas, ascensores, gas natural, boeno, de todo. Pero, claro que pasa, é unha cidade grande, pero que eu estiven en Madrid na casa dun parente meu, no 58, e non tiñan tampouco nada.⁷⁹

A su llegada a Argentina García-Picos abandona su formación musical. Sin embargo, sigue participando en diversas actividades musicales, desde formar parte de diversas orquestas de baile hasta tocar durante varios años en el Conjunto de Gaitas de Dámaso Gómez⁸⁰. Sobre esta agrupación nos aporta datos Norberto Pablo Cirio, situándola dentro de las prácticas musicales “como vía de socialización”, aquellas que eran usadas para “amenizar reuniones, romerías, actos patrios, desfiles, bailes públicos, etc.”. La otra vía principal en la que divide las prácticas musicales de los emigrantes gallegos en la Argentina es “como vía de introspección”, que son aquellas de carácter espontáneo que sirven “para canalizar aquel sentimiento adverso provocado por la ruptura con su lugar de origen y los seres queridos dejados”⁸¹.

Durante los años que vive en Argentina, García-Picos realiza distintos trabajos remunerados, pero nunca relacionados con la música. La única ocasión en la que tuvo un sueldo por desempeñar un trabajo musical fue, como explicamos anteriormente entre 1936 y 1939 en la Banda de Betanzos. En Argentina trabajó en el sector textil, como limpiador de chimeneas, en una empresa de calzado y como cobrador del Centro Gallego⁸².

–*Era relativamente fácil atopar traballo?*

–Si, naquela época, si, era fácil. Despois traballei noutra un ano, des-



Carlos López García-Picos con los integrantes de una murga, ca. 1941, APT.

pois na algodонера... Buscaba sempre traballos así, porque nunca me importou o diñeiro, chegar a ter cartos...⁸³

El trabajo que más tiempo tenemos constancia que desempeñó García-Picos fue como cobrador del Centro Gallego de Buenos Aires⁸⁴. Él se dedicaba a recorrer la ciudad de Buenos Aires cobrándole a los socios las cuotas de esta institución. Ya dentro del apartado de lo anecdótico encontramos otra curiosa dedicación de García-Picos que añadir a la lista de oficios, la de futbolista.

[...] Xoguei ao fútbol case profesionalmente, según din xogaba moi ben, hasta que me operaron do menisco. Entonces, este... era un hincha fanático do San Lorenzo de Almagro, que inda teño simpatía por ese club...⁸⁵

Este dato también lo ofrecía Marcelino Álvarez López en una entrevista realizada al ser preguntado por los primeros años del compositor en Buenos Aires. Y no sería tan relevante si no estuviésemos hablando de un club de gran importancia en Argentina y a nivel mundial⁸⁶.

García-Picos vivió durante varios años en el local del Centro Betanzos de Buenos Aires⁸⁷. En la planta superior del edificio había unas habitaciones que se usaban por los emigrantes recién llegados hasta que podían encontrar un domicilio en la ciudad. La familia López García se reunió en Argentina pero sin residir en el mismo domicilio:



García-Picos en su faceta como jugador de fútbol, 2º desde la derecha en la fila posterior, APT.

–*Pero vivíades xuntos, con teu pai?*

–Xeralmente si, vivíamos todos xuntos; todos xuntos na mesma casa non, pero cerca. Eu tamén vivín no Centro Betanzos, e todo eso... [...]»⁸⁸

La relación de García-Picos con la institución Centro Betanzos de Buenos Aires se ampliará cuando entre a formar parte del coro Os Rumorosos⁸⁹ en 1944. En esos años el director del coro era el maestro Corallini. Unos años más tarde, García-Picos fue nombrado director adjunto y con el tiempo acabó sucediendo a Corallini en el cargo de director del coro⁹⁰. Su estancia en el Centro Betanzos y su implicación en sus actividades musicales permitió a García-Picos establecer contacto con las personalidades del galleguismo que vivieron durante aquellos años en Buenos Aires: Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, Antón Alonso Ríos, Ramón Suárez Picallo, Eduardo Blanco Amor, Lorenzo Varela, Xosé Neira Vilas, Isaac Díaz Pardo y Ramón de Valenzuela, entre otros.

Ya en el terreno personal, el 11 de marzo de 1954 contrae matrimonio con Susana Carmen Ares Carballo, que también era de procedencia gallega. Se habían conocido en torno a 1950, cuando Susana tenía 14 años, en una de las fiestas celebradas por el Centro Betanzos. Dos años más tarde comenzaron su relación y dos después se casaron. El matrimonio se celebró en el mes de marzo aprovechando las vacaciones de



Carlos con su mujer, Susana, sentados a la mesa. Y su hija Teresa, con cinta en el pelo, en primer plano, ca. 1964, APT.

García-Picos en su trabajo en el Centro Gallego como cobrador⁹¹.

El casamiento tiene lugar en la localidad de Dock Sud que pertenece al Partido de Avellaneda, en la zona sur del Gran Buenos Aires. En esa fecha García-Picos tenía 31 años y su mujer, Susana, 18 años. La edad de Susana obligó a incluir la firma de su padre, Rogelio Ares, dando el consentimiento. Además de la firma de los contrayentes y del padre de la novia se incluyen la firma de dos testigos:

[...] los testigos don Antonio Colacicco de treinta y tres años, soltero italiano empleado domiciliado Fraga quinientos sesenta y tres Capital Federal y don Adolfo Mindlín que firma A. Mindlín de treinta y un años soltero argentino músico [...] ⁹²

También tenemos datos sobre la profesión de García-Picos y de su padre, procedentes del mismo documento que utilizamos como fuente de la información anterior. En ambos casos figura la profesión de “músico”, cuando, como hemos indicado anteriormente en este capítulo y en el anterior, ninguno de los dos pudo realizar actividades musicales de forma remunerada en Argentina. Por último, en el acta figura el domicilio de García-Picos a fecha de 11 de marzo de 1954, que es en la calle “Méjico mil seiscientos sesenta. Capital Federal”. Esta es la misma dirección donde estaba ubicado en aquellos años el local del Centro Betanzos de Buenos Aires, por lo que García-Picos si-

guió viviendo allí hasta la fecha de su boda con Susana. Dos años después, el 22 de mayo de 1956, se produce el nacimiento de su única hija, Teresa Beatriz López Ares.

2. Las clases de composición de Jacobo Ficher

Tras una etapa que podemos considerar de adaptación al nuevo medio en Buenos Aires, García-Picos retoma su formación musical pero ya enfocada hacia la composición. Él mismo relataba en la entrevista que le realizó Antón de Santiago en 1988 para Radio Galega que comenzó a asistir a conciertos en Buenos Aires y que recordaba con especial nitidez un concierto de una banda de la policía de la ciudad interpretando la *Obertura 1812* Op. 49 de Tchaikovsky. Confesaba en otro fragmento de la misma entrevista que su pasión por la música había nacido realmente en Buenos Aires.

De su primera etapa en Buenos Aires procede una fotografía que inmortaliza el encuentro de García-Picos con el compositor ruso Igor Stravinsky, quien sería una influencia primordial y constante en toda su producción. En el retrato aparecen cuatro personas, en primer término Igor Stravinsky, ataviado con bastón y sombrero, y en un segundo plano está García-Picos, todo el grupo está saliendo del Teatro Colón de Buenos Aires⁹³. Suponemos que también precedente de este encuentro es una partitura que García-Picos conservaba y que mostraba a sus amigos como uno de sus objetos más valiosos, una partitura de *La Consagración de la Primavera* firmada por el propio Stravinsky. El autógrafo aparece en la parte superior de la primera página del texto orquestal, en una partitura general de la editorial Boosey & Hawkes⁹⁴.

Su primer maestro fue el profesor catalán Lorenzo Serrallach, con quien estudió armonía y contrapunto. Resulta un poco complicado precisar las fechas de inicio y finalización de sus estudios, ya que en esta primera etapa de formación en Buenos Aires no asistió a clases en ninguna institución, recibía clases particulares. Sin embargo, el propio García-Picos en una entrevista situaba en 1945 el inicio de las clases con Lorenzo Serrallach⁹⁵. Ese mismo año comenzó a asistir a clases de composición con el maestro ruso Jacobo Ficher con el que continuaría su formación hasta el año 1954⁹⁶:

–AS: *E ;con qué maestros...?*

–CLG-P: Empecé a estudiar armonía con Lorenzo Serrallach, empecé a estudiar armonía con él. Un home xa era de edad avanzada daquel entón, así que agora xa habrá falecido.

–AS: *Si, hai tamén outro maestro teu foi Jacobo Ficher, o discípulo de Rimski Kórsakov.*

–CLG-P: Si, ese foi... con el estudieí composición.

–AS: *Era un home maior xa, imaxino.*

–CLG-P: Bueno, el era un home de 60 anos, cando eu empecéi no 54, hoxe está falecido por suposto. Cheo de vida. Non ganaba para pagarlle

porque tuven que estudiar de forma particular con el, porque ao Conservatorio non podía ir, porque o Conservatorio tiña horario de día onde eu tiña que traballar e daquela formeime con el, nunca tuven axuda de nadie e eso foi todo. E unha vez que te metes no meollo desa cousa, sigues máis, máis...⁹⁷

Jacobo Ficher nació en Odessa en 1896 y comenzó sus estudios de violín con los profesores Piotr S. Stoliarsky y M. T. Hait. A los 16 años ingresó en el Conservatorio de San Petersburgo donde continuó sus estudios de violín con S. Korguieff y Leopoldo Auer, y fuga, armonía, contrapunto, composición y orquestación con Vasili Kalafati, Maximilian Steinberg, Nikolay Tcherepnin y Nicolai Sokoloff. En 1923 se trasladó a Buenos Aires donde desarrolló una intensa actividad artística, primero como violinista y luego como compositor y director de orquesta⁹⁸. Fruto de esta actividad, Ficher contactó con otros jóvenes de su época junto a los que en 1929 funda el Grupo Renovación, integrado por los compositores Juan José Castro, José María Castro, Juan Carlos Paz y Gilardo Gilardi, a los que se unieron posteriormente Luis Gianneo y Honorio Siccardi. El Grupo Renovación englobó a un grupo de jóvenes compositores nacidos alrededor de los años 90 del siglo XIX, que tomaban como modelo a los compositores Stravinsky, Ravel, Honegger, Schoenberg y Bartok, y que



En primer plano Igor Stravinsky, en segundo plano y a la izquierda Carlos López García-Picos.

pretendían romper con lo establecido por una generación musical anterior influida por la música de César Franck, Debussy, Puccini o Strauss. Volvemos a encontrar a Jacobo Ficher dentro de una agrupación de compositores en 1947, cuando se fundó la Liga de Compositores de la Argentina, en la que también participan los compositores Julián Bautista, José María Castro, Juan José Castro, Washington Castro, Roberto García Morillo, Luis Gianneo, Alberto Ginastera, Guillermo Graetzer, y Pía Sebastiani⁹⁹.

Jacobo Ficher obtuvo numerosos premios por sus composiciones como los otorgados por la Municipalidad de Buenos Aires (1929, 1931, 1941 y 1943), por la Asociación del Profesorado Orquestal (1929 y 1934), por The Free Library of Philadelphia (1942) o por la institución Idelsohn de Johannesburg (1936), entre otros. Destaca en su curriculum vitae el galardón obtenido en 1928 en un con-

curso organizado por la Orquesta Filarmónica de Leningrado, donde compartió el premio con Dmitri Shostakovich.

Ficher fue el responsable de la formación musical de toda una generación de jóvenes compositores en Argentina, ello es debido a su amplia labor docente, tanto en clases particulares como en distintos centros oficiales: Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de La Plata, Conservatorio e Instituto Teatro Colón, Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla de Buenos Aires y Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo de Buenos Aires¹⁰⁰.

García-Picos tuvo que compatibilizar sus estudios con su actividad laboral en todo momento, circunstancia que le impidió asistir a las clases del Conservatorio. De hecho, incluso influía en la búsqueda de trabajos adecuados en sus horarios para poder continuar con sus clases de composición¹⁰¹.

—*A eso ías despois do traballo?*

—Si, buscaba sempre traballos para ter tempo. Por exemplo, nunha fábrica, traballei, primeiro dous anos... tiña turnos, de 6 da maná a 2 da tarde, outra semana ou cada quince días, de 2 a 10, e outras veces de noite de 10 a 6 da mañá. Enton dábase tempo. Traballaba nas máquinas de tecido, de textil.¹⁰²

En ninguna de las entrevistas en las que participó García-Picos explica detenidamente sus experiencias en las clases de composición, es un tema sobre el que no especificaba demasiado. En su posterior estadía en París contactó con algunos de los más relevantes compositores del momento y tampoco encontramos documentos donde hable de forma prolija sobre ello. Sin embargo, conservamos unas breves líneas sobre el sistema de trabajo en las clases de composición con Jacobo Ficher. Nos relata un método de trabajo semejante a un taller de composición donde los distintos alumnos, tras conciertos donde estrenaban sus composiciones, comparten opiniones sobre ellas:

—*AS: ¿Cales eran as túas primeiras obras?*

—CLG-P: Bueno... composicións... as primeiras para instrumentos de vento, invencións para piano. Son obras de clase có maestro Ficher que... para ir formándose o compositor. Naquel entón tiñamos un grupo de uns 14 alumnos que estábamos empezando composición e ó xeito como facían na Unión Soviética, o grupo ése dos famosos compositores: Balakirev, Rimski... Os Cinco...

—*AS: Os Cinco, nacionalistas.*

—CLG-P: Nacionalistas... este... facíamos unhas reunións cada dous meses e, o que era intérprete xa tocaba as súas obras, era pianista, ou se era violinista..., ou senón traíamos a amigos que eran instrumentistas e tocaban as obras. Despois facíamos unha tertulia de tres ou catro horas, ao xeito que o facían os Cinco grandes rusos.¹⁰³

Las clases particulares con Jacobo Ficher suponían un desembolso de dinero que García-Picos asumió aunque no sin ciertas dificultades. En una ocasión se encontró sin dinero para pagar sus clases y recibió un consejo del propio Castelao para pedirle ayuda económica a un acaudalado emigrante gallego en Buenos Aires llamado Manuel Puente:

[...] Eu, cando empecei a estudar con ese compositor ruso Jacobo Ficher, pois pagáballe por clases, non?, e daquela non tiña cartós e díxome [Castelao] un día: “¿Porque non ves a don Manuel Puente?”

Don Manuel Puente era unha das personalidades multimillonarias que tiña varios garaxes e ademáis tiña xoiarías e axudáballe moito, ata compráralle un piso ou non sei se lle deixaba vivir gratis a el e mais a dona Virginia, tal, e coidábao moito.

E daquela díxome el [Castelao]: “Vaite ver a don Manuel Puente”.

E funo ver e pedínlle mil pesetas. Porque el [Manuel Puente] ía aos banquetes e decíame: “Si necesitas algo me vienes a ver, eh Carlos, me vienes a ver” dicíame don Manuel Puente. Non sei de que parte de Galicia era. Era un señor corpulento, cabezote, era bastante xeneroso. E daquela fun alí a onde me dixo, ao negocio de xoiaría e deume as mil pesetas. Recordo, porque eu era inimigo de pedir prestado nunca a nadie, e entón o primeiro que fixen fun a un restaurán e comín e despois xa lle paguei a meu mestre para todo o ano.¹⁰⁴

García-Picos mantuvo contacto con su maestro Jacobo Ficher en años posteriores. Se conservan dos postales y una carta del año 1957 que García-Picos envió a Ficher, 2 de ellas desde París y otra desde Río de Janeiro. En esas cartas trasmite sus sensaciones tras su llegada a París y además se evidencia la cercana relación entre ambos. Recordemos que, según escribe Luis Seoane en su “Figuracións” en *La Voz de Galicia*, García-Picos era uno de los alumnos destacados de Ficher¹⁰⁵. Trataremos de forma más detallada esos documentos en el capítulo donde cronológicamente se ubican, correspondiente a su etapa de formación en la capital francesa¹⁰⁶.

Sobre el estilo de García-Picos en estas primeras obras tenemos su propia definición que delimita con las palabras “expresionismo personal”. Un concepto que por su amplitud podemos aplicar a gran parte de su obra compositiva porque, aunque con distintas técnicas compositivas, su objetivo siempre es expresar algo de una manera totalmente subjetiva.

—AS: *Aquí hai unha cuestión, a pregunta, a segunda eu dicía ¿qué tipo de obras?, ¿Cal era a estética coa que Carlos López García empezou a escribir as súas obras?*

—CLG-P: A estética...

—AS: *Porque estamos nos anos 50 ou por ahí...*

—CLG-P: 50 e tantos, si. Era na época da fobia có dodecafonismo e

todo ese tipo de música. Cando todo o mundo...

–AS: *Facía furor entre os novos compositores.*

–CLG-P: Eu nunca me metín nese terreo. Hombre, si... de maneira parcial algunha melodía, en fin si... pero en general non. A min me gusta máis a expresión, ou expresionismo personal de cada un, traballar como un quere. Por eso me gusta a música para instrumentos e non para voz humana.¹⁰⁷

Sobre sus planteamientos estéticos realizaremos análisis más amplios en capítulos posteriores en relación a las clases, o mejor dicho, consejos que compartió con algunos de los jóvenes compositores con los que formaría la Asociación Galega de Compositores a su regreso a Galicia. Conviene resaltar, sin embargo, que en la cita anterior García-Picos arroja algo de luz sobre la casi inexistencia de composiciones para voz. Recordemos que solo encontramos en su catálogo tres obras donde use la voz: *Alalá de Betanzos*, A. 9¹⁰⁸, escrita para coro, *Diálogos 4*, para grupo de cámara incorporando la voz dentro de un grupo instrumental heterogéneo y *Cantata para un pueblo heroico*, obra que dejó inacabada pero que tuvo en cuenta en las relaciones de obras que realizó o que le realizaron en vida. La voz no se adaptaba a sus intenciones compositivas por lo que no la utilizó salvo en esas contadas ocasiones.

3. El estreno de *La Farsa de la Búsqueda*

Tras sus primeras composiciones, recibe un encargo de la bailarina y coreógrafa Renate Schotelius para componer un ballet en colaboración con su compañero de estudios Emilio Terraza. El ballet se titula *La farsa de la búsqueda*, A. 16, y consta de un total de seis números, tres de los cuales fueron realizados por García-Picos.

El ballet se estrena el 30 de septiembre de 1956 en el Teatro Rivera Indarte de Córdoba, dentro de un programa titulado *Renate Schotelius y conjunto de danza contemporánea*. Este preestreno se realiza con una reducción pianística de la obra original, participando al piano el intérprete Osias Wilenski acompañado por el percusionista “Maestro Ocampo”. El cuerpo de baile está formado por: Cecilia Bullaude, Martha Jaramillo, Delfy Kaplan, Lia Labarone, Sara Pardo, Renate Schotelius, Carlos Bellini, Óscar Fachino, Roberto Rey y Rodolfo Sannine. La dirección, la coreografía y los trajes son de Renate Schotelius.

El programa del preestreno en el Teatro Rivera Indarte se divide en tres partes, la primera de ellas incluye obras de Bach, Strawinsky, dos arreglos de canciones populares y una obra titulada *El Mensaje (Scherzo)* en la que figura como autor “Mindlín”¹⁰⁹. La segunda parte consta de una obra del anterior autor titulada *Estamos solos* y la tercera incluye *La farsa de la búsqueda*. Todas las obras son coreografiadas por el conjunto de danza que en algunas de ellas participa con elementos percusivos o con la voz¹¹⁰.

Unos días después, concretamente el día 6 de octubre de 1956, se estrena *La farsa de la búsqueda* en el Teatro Colón de Buenos Aires, como clausura del “Ciclo de 8 conciertos de abono”. La compañía de Renate Schotelius se encarga de nuevo de la coreografía y Mauricio Kagel¹¹¹ actúa como director al frente de la Orquesta de Cámara del Teatro Colón. El programa del concierto es exactamente igual al anterior, aunque incluye información más detallada de las obras. En el caso de *La farsa de la búsqueda*, aquí ya se indica la doble autoría, así como los números que corresponden a cada uno. Carlos López García¹¹² figura como autor de los tres primeros números que llevan por título:

- 1-Buscan sin encontrar y se olvidan de mirar
- 2-Fue en pos de dos, y sigue buscando...
- 3-Seguros y fuertes van, detrás la burla vendrá

A su vez, los números que realizó Emilio Terraza se titulan:

- 4-Jugando a la ronda, alegres están... él pasa y se lo disputarán...
- 5-Farsa es el amor...
- 6-Así el mundo va rodando, unos riendo, otros llorando; todos locos, todos buscando.¹¹³

La partitura de esta obra estuvo desaparecida durante largo tiempo, hasta que, recientemente, la localizamos durante la etapa de investigación de esta monografía, por lo que como referencia sobre su contenido musical solo podíamos apuntar lo escrito en el programa de mano de su estreno:

Esta obra no tiene una historia que una los distintos episodios. La intención de la coreógrafa es la de mostrar distintos episodios y crear el clima de burla y farsa principalmente por la calidad de los movimientos. No se refiere a ninguna época, ni es completa la historia de cada episodio; cada espectador será llevado por su imaginación por distintos caminos. Alegre y fresca burla, para divertidos y alejaros de vuestras preocupaciones.

El argumento sobre el que está basada esta composición musical parte de unos proverbios alemanes. Podemos observar una cercanía temática con la otra obra que se estrenaba del compositor Adolfo Mindlín, titulada *Estamos solos*, de la que se recoge en el programa de mano la siguiente descripción:

En planos y ritmos alternados se presentan los distintos temas de la soledad de gran tensión interior y sin que las figuras de la multitud puedan quebrar ese estado de ánimo. La ternura del dúo de amor no puede perdurar, la soledad individual está siempre presente; aparecen el deseo, la codicia, que conducen a la lucha, al crimen y sobreviene la gran soledad de la

muerte. El dolor nos encierra en la más absoluta soledad, ni la desesperación, ni el recuerdo ya nos pueden ayudar. Y estamos siempre solos en cualquier momento de nuestras vidas. Pero: “llevaremos tu soledad para que tú lleves la nuestra” nos indica el camino que podemos tomar para sobrellevar la gran soledad individual.¹¹⁴

La obra de Adolfo Mindlín tendría una posterior interpretación en el Teatro Gral. San Martín, pero no consta que la composición de García-Picos y Terraza se interpretase en ese mismo concierto¹¹⁵.

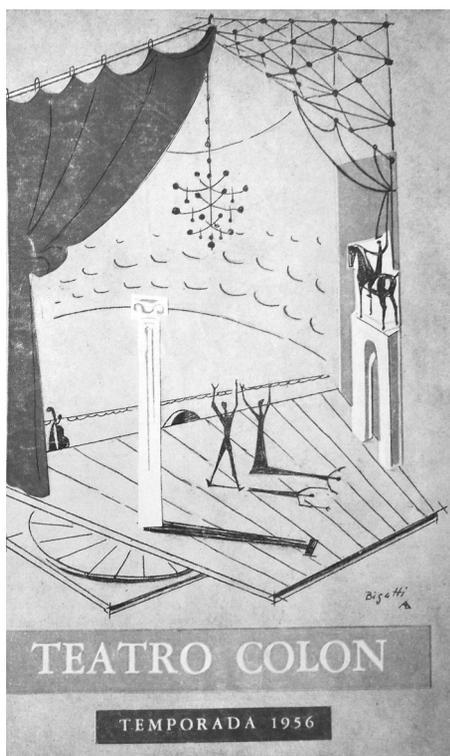
El éxito del estreno de *La farsa de la búsqueda* les valió la obtención de una beca de la Embajada de Francia en Buenos Aires que a García-Picos le permitió embarcarse hacia París, iniciando una estancia intermitente en la capital francesa donde continuó su formación musical¹¹⁶. Sin embargo, a pesar de la importancia de la obra, en la primera información sobre catalogación de sus obras que fue realizada en 1989¹¹⁷ sigue figurando como obra desaparecida. Tampoco encontramos rastro de la partitura en las donaciones de materiales que García-Picos realizó a la Fundación Juan March, al Archivo Municipal de Betanzos o a su amigo Javier Etcheverría. Las partituras que hemos localizado durante

el curso de esta investigación proceden del archivo personal de la hija del compositor, Teresa López, que conservó gran parte de los materiales que García-Picos tenía en su domicilio en Betanzos. Por lo tanto, teniendo en cuenta que la primera catalogación de la obra de García-Picos la realizó su autor, X. M. Carreira, en colaboración directa con el compositor¹¹⁸, podemos afirmar que ni el mismo García-Picos sabía que conservaba dichas partituras en su archivo personal.

Concretamente, se conserva de la obra *La farsa de la búsqueda* los 3 primeros movimientos de la parte orquestal en partitura autógrafa¹¹⁹, la parte de flauta del segundo movimiento, también autógrafa, y el primer y tercer movimientos de la transcripción para piano solo en partitura editada. Recordamos que de los 6 movimientos que forman la obra solo los 3 primeros fueron realizados por García-Picos, los 3 restantes fueron realizados por Emilio Terraza.



Portada del programa de mano del preestreno de *La farsa de la búsqueda*, 1956, APT.



Portada del programa de mano del estreno de *La farsa de la búsqueda*, APT.

El primer movimiento de *La farsa de la búsqueda*, que en el programa de mano del estreno llevaba por subtítulo “Buscan sin encontrar y se olvidan de mirar”, aparece en la transcripción para piano titulado como “Proverbio I” y el subtítulo es “Buscan y no encuentran nada, teniendo lo que desean delante de la mirada”. Tiene 2 secciones diferenciadas una de ellas escrita en compás de $3/4$ indicado como “tempo di valzer” en la partitura orquestal y la otra, más breve en duración, escrita como $4/4$ con la indicación “Solemne”, para retomar el anterior “tempo di valzer”. Presenta una forma ABA’ con una breve introducción escrita con un esquema de un compás en $6/8$ seguido de otro en $3/8$, esquema que repite 10 veces. En la versión orquestal observamos una textura de melodía acompañada en el “tempo di valzer”, asumiendo el viento, sobre todo flauta y oboe, las funciones melódicas y la cuerda y percusión la función de acompañamiento. En cambio, utiliza una textura homofónica en el “Solemne”, donde el elemento rítmico de corchea con puntillo-semicorchea adquiere gran protagonismo.

El segundo movimiento o “Proverbio II”, tal y como aparece en la portada de esta partitura, lleva el subtítulo “Fue en pos de dos, y sigue buscando...” y tiene una orquestación formada por percusión, flauta, oboe y clarinete. La percusión, a su vez, está formada por solo cuatro instrumentos: timbales, pandereta, tam-tam y sapo. Resulta curioso el uso de este instrumento, el sapo, clasificado dentro de los idiófonos y que es una variante del güiro, instrumento procedente de la música tradicional centroamericana. También resulta llamativa la brevedad de este segundo movimiento donde el peso del discurso musical recae en los instrumentos de percusión antes citados que solo serán interrumpidos por el grupo de viento realizando un pasaje de tipo coral a tres voces.

En el tercer movimiento de *La farsa de la búsqueda*, que tiene por subtítulo “Seguros y fuertes van, detrás la burla vendrá”, presenta bastantes diferencias entre la

partitura de piano y la original para orquesta. Esencialmente son referidas a los tempos, que en la partitura de orquesta aparecen acompañados de una indicación metronómica. Pero la mayor divergencia se produce en la indicación “Más lento” que aparece en la primera hoja de la parte de piano y que refleja en la de orquesta como “più mosso”. La forma ternaria que presenta este tercer movimiento se inicia con un tema en “Andantino” escrito en compás de 9/8 al que sucede el citado “più mosso” y un breve fragmento central “meno mosso” escrito en compás 4/4, cerrando el movimiento el “tempo primo”. Alterna fragmentos polifónicos con texturas homofónicas, como en los compases finales donde se desarrollan varias líneas en movimientos divergentes y, usando efectos como trémolos en la cuerda y trinos en el viento, crea el punto culminante indicado con matiz fortissimo. También es destacable un breve solo de la trompeta que inicia un pasaje fugado correspondiente al “meno mosso” de la parte central del movimiento.

4. La colecta de Eduardo Blanco Amor

En 1957, y motivado por el estreno de *La farsa de la búsqueda*, le fue concedida una beca por la Embajada de Francia en Buenos Aires para continuar su formación musical en París¹²⁰. Sin embargo, la cuantía de dicha beca de estudios no cubría la totalidad de los gastos ocasionados, por lo que necesitó de la ayuda económica de algunos de sus amigos bonaerenses. Los detalles de este episodio nos los relata Xosé Neira Vilas en uno de sus artículos dedicados a García-Picos, publicado en el *Faro de Vigo* el 10 de octubre de 1993. El autor vilacrucense conoció al compositor be-tanceiro en Buenos Aires en 1953 y mantuvo relación con él tras el regreso de ambos a Galicia. Centrándonos en el tema de la beca para estudiar en París, Neira Vilas relata que Eduardo Blanco Amor le mostró una lista, en la que el propio autor vilacrucense estaba incluido, de las personas a las que les iba a pedir algo de dinero para ayudar a García-Picos a realizar la compra del pasaje Buenos Aires-París. Anteriormente, Blanco Amor ya le había hablado a Neira Vilas del talento de García-Picos y también Luis Seoane le había comentado el éxito del estreno de *La farsa de la búsqueda* en el Teatro Colón¹²¹.

Sobre esta colecta de Eduardo Blanco Amor para ayudar al joven compositor que era entonces García-Picos, también conservamos las propias palabras de García-Picos recogidas en un artículo del año 1995:

fue precisamente Seoane quien me animó diciéndome que de ninguna manera debía perder esa beca, y que me ayudaría con el importe del pasaje. Se que habló con algunas personas de este problema y, a partir de ahí, puede que fuese Blanco Amor quien más se interesase en el tema.¹²²

Podemos observar una implicación directa de Seoane, Blanco Amor y Neira Vilas en la situación de García-Picos tras obtener la beca concedida por el Ministerio de Cultura de Francia a través de su embajada en Argentina. Animándole y apoyándole ante las dificultades económicas para afrontar el viaje y la estancia en París, llegando incluso a realizar una colecta entre la comunidad gallega en Buenos para cubrir esos gastos.

Además de los citados Luis Seoane, Eduardo Blanco Amor y Xosé Neira Vilas, García-Picos conocía y trataba a Alfonso Rodríguez Castelao, Antón Alonso Ríos, Ramón Suárez Picallo, Lorenzo Varela, Isaac Díaz Pardo y Ramón de Valenzuela. A los que podemos añadir los nombres de Manuel Puente, Avelino Díaz, Alberto Vilanova, José Otero Abeledo “Laxeiro” y Arturo Cuadrado, completando una pequeña lista de los contactos que García-Picos mantuvo en Buenos Aires. Todo esta relación con destacadas personalidades del galleguismo tenemos que entenderla como una consecuencia lógica de la actividad de García-Picos a favor de la colectividad gallega en Buenos Aires, que se materializaba con su actividad como director de distintos coros a lo largo de los años. Actividad que no era remunerada y que debía suponer un cierto grado de esfuerzo para compatibilizar con su trabajo y estudios musicales. Recordemos la multitud de oficios que desempeñó durante estos primeros años en Buenos Aires y la necesidad de acudir a clases particulares al resultarle imposible asistir a las clases del Conservatorio debido a sus horarios.

La corriente migratoria, condicionada por la situación bélica en España en 1936, llevó a Buenos Aires a una gran cantidad de intelectuales, artistas y políticos. Este grupo de personalidades se integró en el tejido asociativo de emigrantes preexistente, revitalizando su funcionamiento y provocando una fuerte dinamización de su vida cultural. Ello convirtió a Argentina en el principal destino americano de los exiliados y emigrantes gallegos. Tras el final de la Guerra Civil, la actividad política de este colectivo continuó de forma enérgica hasta llegar a la constitución el 28 de junio de 1945 en Montevideo del Consello de Galiza, formado por Alfonso Rodríguez Castelao, Antón Alonso Ríos, Ramón Suárez Picallo y Elpidio Villaverde¹²³.

Desde el punto de vista cultural, y asociado al sustrato intelectual de los políticos galleguistas, se produjo una importante concentración de escritores, poetas y pintores entre la colectividad gallega en Argentina de mediados del siglo XX. En el ámbito pictórico situamos a Luis Seoane, José Otero Abeledo “Laxeiro” e Isaac Díaz Pardo, dentro del conjunto de escritores encontramos a Ramón de Valenzuela, Eduardo Blanco Amor, Xosé Neira Vilas, Alberto Vilanova, y como poetas citamos a Lorenzo Varela y Arturo Cuadrado. La personalidad polifacética de alguna de estas relevantes personalidades hace que resulte poco exacto el “encajarlos” dentro de un único campo artístico. Comenzando por Castelao, que destacó como escritor, pintor y dibujante; Luis Seoane, que dirigió la revista *Galicia* del Centro Gallego de Buenos Aires y fundó la publicación *Galicia Emigrante*; o Isaac Díaz Pardo, que abandonó la pintura para centrarse en la cerámica, el diseño y la edición. Con el paso de los años, todos los

que citamos en las líneas anteriores, exceptuando a Arturo Cuadrado, regresaron a Galicia. Ramón de Valenzuela fue uno de los primeros en regresar a Galicia en la década de los 60. Pero fue a finales de los 70 y principios de los 80 cuando se concentró el mayor número de retornados¹²⁴.

5. El artículo de Luis Seoane y las canciones de García-Picos

García-Picos se convirtió tras el estreno de *La farsa de la búsqueda* en el Teatro Colón en una joven promesa musical para la colectividad gallega en Argentina. En los meses posteriores a este estreno se suceden acontecimientos como los relatados en las líneas anteriores, aunque no llegaron a ser conocidos hasta que el propio Neira Vilas, uno de los protagonistas, los describió en uno de sus artículos muchos años después. Pero lo que prueba la afirmación de que García-Picos es adoptado como una prometedora figura musical es un artículo publicado en la revista *Galicia Emigrante*, en el número 26 correspondiente a enero y febrero de 1957. En la página donde figura el artículo dedicado a García-Picos no aparece el nombre del autor, pero este dato nos lo proporciona Neira Vilas en un artículo publicado en *Faro de Vigo*, donde afirma que fue Luis Seoane quien le dedicó una semblanza en esta revista bonaerense¹²⁵.

En esta misma revista, *Galicia Emigrante*, encontramos más artículos dedicados a compositores, como por ejemplo el realizado por Alberto Vilanova sobre José Castro González (Chané) o los realizados por Víctor Luis Molinari sobre Juan José Castro y Andrés Gaos. Pero comprobamos que estamos hablando de creadores con carreras musicales ya consolidadas en el caso de Juan José Castro y Andrés Gaos o músicos que ya ocupaban un lugar en la historia, pertenecientes a una generación anterior como Chané, que había sido director de los coros Orfeón Coruñés y El Eco, con los que obtuvo numerosos galardones, y profesor de música en el Centro Gallego de La Habana.

Por lo tanto, al dedicar Luis Seoane un artículo a García-Picos, que entonces era un joven músico con apenas una veintena de obras en su haber, de las cuales solo había estrenado *La farsa de la búsqueda*, se advierte más una intención de consolidar las esperanzas que sobre él tenían depositadas que una certeza de estar ante un destacado compositor. Puede que tales esperanzas respondiesen a la “necesidad” de tener representación de la colectividad gallega en Argentina en un campo artístico en el que, a diferencia de otras especialidades, no había en ese momento personalidades destacadas, exceptuando al mencionado Andrés Gaos¹²⁶.

Años después, García-Picos recordaba su “soledad” musical dentro del ambiente de emigrantes gallegos en Buenos Aires. Llegando incluso a hablar de que no se sentía aceptado, lo que le llevó a sentirse más próximo y más cómodo junto a una colectividad de jóvenes compositores argentinos:

–CLG-P: [...] Pero hai outro ambiente que si que a acepta. Porque eu tuven que alexarme do ambiente gallego, ademáis que estaba dirixindo o coro e formei coros en Buenos Aires... pois encontrei a colectividade arxentina compositores que ahí si, estou nun medio ambiente que é donde me formei...

–AS: *Abí está a cuestión...*

–CLG-P: Donde eran os máis... que me animaban porque cando tocaban unha obra miña me decían: “Muy bien gallego, muy bien, muy bien... sigue trabajando esta música.”¹²⁷

El artículo de Seoane comienza con la noticia del estreno de *La farsa de la búsqueda* en el Teatro Colón de Buenos Aires y apunta que dicha obra “fue elogiada por la mejor crítica musical del país”. A continuación expone un breve perfil biográfico donde destacan algunos datos, como la faceta del padre de García-Picos, José Antonio López Picos, como profesor impartiendo clases particulares en su domicilio en Betanzos, en el barrio de la Magdalena. Labor educadora a la que deben su profesión muchos músicos gallegos, según Seoane. También es curiosa la procedencia que atribuye al primer instrumento musical de García-Picos, un “antiguo” requinto. Este instrumento procede de una compra que realizó José López Picos escogiéndolo “entre objetos viejos en una feria de Betanzos”. Pone especial énfasis en los múltiples trabajos que García-Picos tuvo que desempeñar “para poder vivir, ayudar económicamente a los suyos, poder costearse sus estudios y superarse en su arte”. Ello enlaza con las últimas líneas donde se lamenta de que los gallegos emigrantes todavía no hayan sido capaces de crear, entre sus numerosas instituciones, un sistema de becas para los “jóvenes emigrantes capacitados”. Continúa el reproche indicando que “Carlos López García, compositor joven, debiera haber alcanzado por su mérito el que algunas de nuestras entidades le liberasen durante un período de tiempo de cualquier trabajo ajeno a su arte mismo que le facilitasen ampliar sus estudios en otros países”.¹²⁸

Luis Seoane le volvería a dedicar un artículo a García-Picos años después en el periódico *La Voz de Galicia*, dentro de la sección que realizaba y que llevaba por título “Figuraciós”. Incluye un dibujo del propio Seoane donde muestra a un compositor en su edad madura. Pero además de esta imagen, que volveremos a ver en múltiples artículos dedicados al compositor, encontramos un dato de especial relevancia entre las obras de García-Picos que enumera: “sonatas, preludios para piano, cordas, cancións, para orquesta de cámara, etc.”. El dato en cuestión son esas “cancións” o canciones de las que no existe ninguna otra referencia en artículos ni en listados de obras del compositor¹²⁹.

Tras una revisión exhaustiva del archivo personal del compositor¹³⁰ localizamos dos obras que se corresponden con las indicadas por Luis Seoane en su artículo de “Figuraciós”. Ambas están escritas en marzo de 1955, constan de 3 páginas y sus letras proceden de sendos poemas de Antonio Machado, *Campo y Hoy buscarás en vano*.

La primera de estas canciones escritas para voz y piano lleva por título *Campo*:

La tarde está muriendo
como un hogar humilde que se apaga.
Allá, sobre los montes,
quedan algunas brasas.
Y ese árbol roto en el camino blanco
hace llorar de lástima.
¡Dos ramas en el tronco herido, y una
hoja marchita y negra en cada rama!
¿Lloras?... Entre los álamos de oro,
lejos, la sombra del amor te aguarda.¹³¹

García-Picos modifica la letra en la última estrofa al repetir la palabra “¿lloras?”. Este es el punto culminante de la pieza, que prepara con un crescendo en compases anteriores y que conduce a un matiz *forte* donde se repite en dos ocasiones la interrogación, aunque podemos apreciar en la poesía de Machado un cierto sentido retórico que expresa indirectamente la afirmación y que García-Picos pretende resaltar. Repite también la palabra “lejos” de igual manera que la explicada anteriormente, aunque ahora dentro de un matiz *piano* que prepara un plácido final sobre el acorde de si bemol mayor.

Campo, fragmento de p. 3.

El ritmo es constante con la única indicación de “poco piu mosso” en la parte que corresponde a la segunda estrofa. La primera palabra que aparece en esta estrofa, “allá”, es enfatizada a través de la figura de blanca sobre la que reposa la melodía, que hasta este punto se desarrollaba sobre negras y corcheas. Esa primera blanca inicia un pasaje donde la mano izquierda del acompañamiento pianístico se desarrolla a través de una melodía de semicorcheas. Toda esta segunda estrofa esta precedida por un *crescendo* y un *acelerando* para luego decrecer y retardar el ritmo antes de comenzar la siguiente estrofa, donde regresa al tempo primo, que suponemos sería un andante cantabile, ya que García-Picos no lo indicó.

La tesitura de la melodía se desarrolla en el ámbito de un intervalo de décima, entre el re3 y el fa4. En el acompañamiento pianístico observamos un diseño en el registro sobregagudo que aparece en los compases iniciales y que repite luego en dos ocasiones en los breves interludios que conectan las distintas estrofas de la voz.

La segunda de estas canciones escritas para voz y piano lleva por título *Hoy buscarás en vano* y procede de este poema de Antonio Machado:

Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo.

Hoy buscarás en vano, fragmento de p. 2.

Lleváronse tus hadas
el lino de tus sueños.
Está la fuente muda,
y está marchito el huerto.
Hoy sólo quedan lágrimas
para llorar. No hay que llorar, ¡silencio!¹³²

Encontramos una diferencia entre la letra de la canción y el texto original, donde en el poema aparece la palabra “fuente”, García-Picos escribe “tarde”. Además de este detalle, la letra coincide plenamente hasta los últimos compases donde García-Picos repite las últimas palabras acompañadas de una progresión descendente con la que finaliza la obra. A diferencia de la otra canción en esta sí que tenemos la indicación de “andante cantabile” y parece presentar un carácter más calmoso que la anterior.

La tesitura de la melodía se desarrolla en el ámbito de un intervalo de décima, entre el do³ y el mi⁴. En el acompañamiento pianístico observamos un comportamiento muy variado, sin un esquema estable que repita. Destacan una serie de octavas aisladas escritas en registro sobreagudo de la mano derecha del acompañamiento que parecen intentar resaltar la letra que aparece en ese momento en la voz: “lágrimas para llorar”.

El motivo de que García-Picos no registrase estas canciones en la SGAE, ni dejase copias en el Archivo Municipal de Betanzos, ni enviase copias a la Fundación Juan March, podría deberse a que no le parecían interesantes. De hecho la canción *Hoy buscarás en vano* presenta varios compases en el acompañamiento pianístico esbozados a lápiz, en una partitura salpicada de algunos tachones, cuando el resto está escrita con tinta, quizá pasada a limpio durante el proceso de composición. Y en la canción *Campo* también encontramos, aunque en mucha menor medida, algunas indicaciones escritas a lápiz como respiraciones, reguladores, matices y ritardandos. En algún momento del proceso de composición, dejaron de interesarle y no las llegó a finalizar ni retomó el trabajo en años posteriores. Sin embargo, las conservó durante muchos años, al igual que algunos de los ejercicios que realizaba en sus clases de composición.

Tras todas las composiciones que hemos citado en este capítulo y que forman su primera etapa compositiva, García-Picos emprendió su viaje a París, donde continuó su formación musical y vivió experiencias que lo marcaron profundamente. Pero este relato estaría incompleto sin una pormenorizada revisión de la relación del compositor brigantino con las instituciones de emigrantes gallegos en Argentina. En el próximo capítulo trataremos este tema, centrándonos en las dos con las que mantuvo una relación más cercana, el Centro Betanzos y el Centro Gallego de Buenos Aires. Y, relacionado con ello, su contacto con las personalidades del galleguismo que durante aquellos años vivían en la capital porteña.

Notas

⁷⁶ Xosé M. Núñez Seixas, *O galeguismo en América, 1879-1936*, Ediciós do Castro, Sada, A Coruña, 1992, p. 20.

⁷⁷ Xesús Torres Regueiro, “Conversas co compositor Carlos López García. Os anos da Madalena (1922-1940)”, *A Xanela nº 30*, Betanzos, 2010, p. 23.

⁷⁸ RADIO GALEGA, *25 Galegos, 24-4-1988*. Radiotipo de mulleres e homes Galegos en pleno éxito da súa actividade. Realizado por Antón de Santiago.

⁷⁹ Xesús Torres Regueiro, “Conversas co compositor Carlos López García. Os anos de Buenos Aires (1940-1984)”, *A Xanela nº 31*, Betanzos, 2011, p. 26.

⁸⁰ s.a., “Nuestras personalidades”, sección Galicia, Abril de 1978, p. 11, [artículo recortado] C8297 AMB.

⁸¹ Norberto Pablo Cirio, “Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de la Argentina”, www.musicaclassicaargentina.com (consulta realizada el 20 de julio de 2012).

⁸² Lois Pérez Leira, “Carlos López García: A grande figura da composición na Galicia nesta década”, *Galicia en el mundo*, 14-20 de abril de 1998.

⁸³ Xesús Torres Regueiro, “Conversas... (1940-1984)”, *A Xanela nº 31*, Betanzos, 2011, p. 26.

⁸⁴ Carné de cobrador de cuotas de socios del Centro Gallego de Buenos Aires de Carlos López García, APT.

⁸⁵ RADIO GALEGA, *25 Galegos, 24-4-1988, Op. cit.*

⁸⁶ Entrevista a Marcelino Álvarez López, 18-2-2010. El Club Atlético San Lorenzo de Almagro fue fundado en 1908 y posteriormente, ya dentro de la era profesional del fútbol argentino, fue el ganador del tercer Torneo profesional en 1933, los anteriores fueron ganados por el Boca Juniors y el River Plate, respectivamente.

⁸⁷ Entrevista a Consuelo López García, 9-10-2009.

⁸⁸ Xesús Torres Regueiro, “Conversas... (1940-1984)”, *A Xanela nº 31*, Betanzos, 2011, p. 26.

⁸⁹ El coro Os Rumorosos fue fundado en 1933. Su actividad continuada a lo largo de los años lo situó como una de las agrupaciones artísticas más relevantes dentro de la comunidad gallega en Buenos Aires. Su primer director fue Manuel Prieto Marcos, al que sucedieron Isidro B. Maiztegui, José Corallini y Carlos López García.

⁹⁰ Luis Seoane, “Carlos López García, joven compositor gallego”, *Galicia Emigrante*, Enero y Febrero de 1957, nº 26, Buenos Aires. [Reedición facsímil de Ediciós do Castro, Sada, A Coruña, 1994, p. 26.]

⁹¹ Entrevista a Susana Ares Carballo realizada por Teresa López Ares el 28-11-2010. Podemos observar que el dato sobre el trabajo de García-Picos que aporta Susana Ares no coincide con el que figura en el documento del acta de matrimonio. Quizá su trabajo como cobrador del Centro Gallego se lo planteó como algo provisional y siempre mantuvo la esperanza de dedicarse a su gran vocación, la música. Así se explicaría que en la citada acta figure músico como profesión.

⁹² Acta de matrimonio de Carlos López García y Susana Carmen Ares Carballo, Delegación del

Registro de Estado Civil y Capacidad de la quinta sección de Avellaneda, acta 102, 11-3-1954, APT.

⁹³ X. M. Carreira, “Carlos López García-Picos”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 6, 2002, p. 1.019.

⁹⁴ Partitura de *La Consagración de la Primavera* firmada por el propio Stravinsky, APT.

⁹⁵ s.a., “Nuestras personalidades”, sección Galicia, Abril de 1978, p. 11, [artículo recortado] C8297 AMB.

⁹⁶ X. M. Carreira, “Carlos López García-Picos”, *Op. cit.*, p. 1.018.

⁹⁷ RADIO GALEGA, *25 Galegos*, 24-4-1988, *Op. cit.*

⁹⁸ Mario García Acevedo, “Jacobó Ficher”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 5, 2002, pp. 125-126.

⁹⁹ Carmen García Muñoz, “Sociedades: II. Argentina”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 9, 2002, pp. 1.075-1.077. Encontramos raíces gallegas en algunos de los miembros de esta última asociación, la Liga de Compositores de la Argentina. Concretamente estamos hablando de la familia Castro, ya que el patriarca del clan musical, Juan José Castro, era originario de Santa María de Neda. En 1868 se radicó en Montevideo y posteriormente se estableció en Argentina. Sus 3 hijos, José María, Juan José y Washington, participaron activamente en la vida musical argentina como intérpretes, directores y compositores. Destaca especialmente Juan José Castro, a quien el musicólogo Adolfo Salazar situaba como uno de los tres puntos capitales de la música hispanoamericana, junto a Carlos Chávez, en México, y Héitor Villalobos, en Brasil (9-4-1948). La relación de Juan José Castro (hijo) con la colectividad gallega bonaerense se concretó en 1946 con un encargo del Centro Gallego de Buenos Aires para escribir una obra sobre temas populares gallegos. La composición se tituló *De tierra gallega* y la dedicó a su padre “y a todos los gallegos que desde esta otra patria añoran, como él añoró, la tierra gallega”. Carmen García Muñoz, “Juan José Castro”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 3, 2002, p. 387; Carmen García Muñoz, “Juan José Castro”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 3, 2002, pp. 390-398. Otro nexo de unión entre Galicia y la Liga de Compositores de la Argentina la localizamos a través de la obra *Catro poemas galegos*, basada en textos del poeta gallego Lorenzo Varela (*María Pita e tres retratos medievales*). El creador de esta composición fue Julián Bautista (Madrid, 1901; Buenos Aires, 1961), uno de los miembros más destacados de la Generación del 27 y del Grupo de los Ocho de Madrid. El exilio de la guerra civil española le obligó a desplazarse a Bruselas y, posteriormente, a instalarse definitivamente en Argentina. Las canciones (“María Pita”, “O Touro”, “A Ruy Xordo” y “María Balteira”), escritas para voz, flauta, oboe, clarinete, viola, violonchelo, y arpa, vivieron su estreno en 1948, en el Festival de la SIMC en Amsterdam. Emilio Casares Rodicio, “Julián Bautista”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 2, 2002, pp. 301-309.

¹⁰⁰ *Jacobó Ficher Collection*, Music Division, Library of Congress, Washington, D.C., 2005; Boris Zipman, *Jacobó Ficher*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1966; Susana Salgado, “Jacobó Ficher”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, Vol. 8, Oxford University Press, New York, 2001, pp. 765-766; Mario García Acevedo, “Jacobó Ficher”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 5, 2002, pp. 125-126.

¹⁰¹ Luis Pérez, “El compositor y emigrante gallego Carlos López reclama más atención para los retornados”, *Galicia en el mundo*, 11-9-1995.

¹⁰² Xesús Torres Regueiro, “Conversas... (1940-1984)”, *Op. cit.*, p. 26.

¹⁰³ RADIO GALEGA, *25 Galegos*, 24-4-1988, *Op. cit.*

¹⁰⁴ Xesús Torres Regueiro, “Conversas... (1940-1984)”, *A Xanela nº 31*, Betanzos, 2011, p. 28.

¹⁰⁵ Luis Seoane, “Carlos López. Figuraciós”, *La Voz de Galicia*, 19-11-1972.

¹⁰⁶ Carta 14-8-1957, 19-12-1957, 22-11-1957, Jacobo Ficher, BOX-FOLDER 62/21 Lopez, Carlos, 1957. *Jacobo Ficher Collection*, Music Division, Library of Congress, Washington, D.C.

¹⁰⁷ RADIO GALEGA, *25 Galegos*, 24-4-1988, *Op. cit.*

¹⁰⁸ El número de opus se corresponde con la abreviatura “A.”, en referencia al primer apellido del autor de este libro, Javier Ares Espiño.

¹⁰⁹ Se refiere a Adolfo Mindlín, el compositor argentino que había actuado como testigo en la boda entre Carlos López García y Susana Ares Carballo, según figura en el acta de matrimonio.

¹¹⁰ s.a. [programa de mano], Teatro Rivera Indarte, Temporada Oficial 1956, *La farsa de la búsqueda*, Osias Wilenski (pf), maestro Ocampo (percusión), coreografía de Renate Schotelius y conjunto de danza contemporánea, Teatro Rivera Indarte de Córdoba, 30-9-1956. En el programa de mano figura Carlos López García como único autor de La Farsa de la Búsqueda, pero aparece escrito a mano justo al lado de su nombre el de Terraza como coautor

¹¹¹ Mauricio Kagel está considerado como el músico argentino de mayor trascendencia de finales del siglo XX y uno de los más destacados y originales creadores del ámbito de la música contemporánea. Su producción se ha manifestado mediante diversos medios artísticos, desde la música, que actúa como eje central, hasta el cine, el teatro y la radio. También realizó un considerable número de escritos analíticos y ensayos en publicaciones periódicas. Nacido en Buenos Aires en 1931, Mauricio Kagel estudió con Juan Carlos Paz, Alfredo Schiuma y Teodoro Fuchs, entre otros. En 1949 se incorporó a la Agrupación Nueva Música y, entre 1960 y 1966, fue profesor visitante en los cursos de verano de Darmstadt. En 1969 sucedió a Karl Stockhausen en la dirección de los Cursos de Música Contemporánea de Colonia. Obtuvo múltiples y prestigiosos premios y realizó una considerable labor como divulgador a través de conferencias y ciclos monográficos en diversos países. Julio Arce, “Mauricio Kagel”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 6, 2002, pp. 638-642.

¹¹² La explicación de cuándo y por qué el compositor cambia su nombre añadiendo Picos como tercer apellido corresponde, por cronología, a un capítulo posterior. Sin embargo, preferimos utilizar, casi exclusivamente, su segundo y tercer apellidos para referirnos al compositor en todas sus etapas. Como apunte previo es necesario indicar que su nombre es Carlos López García hasta que un tiempo después de su regreso a Galicia, concretamente en 1988, anexa el segundo apellido de su padre, Picos, resultando el nombre con el que firma sus obras a partir de entonces, Carlos López García-Picos.

¹¹³ s.a. [programa de mano], Teatro Colón, Temporada Oficial 1956, Clausura del “Ciclo de 8 conciertos de abono”, *La farsa de la búsqueda*, Orquesta de cámara del Teatro Colón, dir. Mauricio Kagel, coreografía de Renate Schotelius y conjunto de danza contemporánea, Teatro Colón de Buenos Aires, 6-10-1956.

¹¹⁴ *Ídem.*

¹¹⁵ Ana E. Weinstein-Miryam Esther Gover de Nasatsky-Roberto B. Nasatsky, “Renate Schotelius”, *Trayectorias musicales judeo-argentinas*, Editorial Mila, Buenos Aires, 1998, pp. 205-206.

¹¹⁶ Marcelino Álvarez López, “Carlos López García-Picos”, *Gran enciclopedia gallega*, *Op. cit.*, pp. 170-171.

¹¹⁷ X. M. Carreira, “Interferencias sobre Carlos López-García [sic]”, *Anuario Brigantino* 1988, nº 11, Betanzos, 1989, p. 216.

¹¹⁸ Entrevista a Xoán M. Carreira, 3-10-2011.

¹¹⁹ El primer y tercer movimiento están escritos en papel pautado en formato horizontal y el segundo en papel pautado en formato vertical. Además en la parte inferior de la primera hoja del primer movi-

miento aparece escrito por García-Picos “falta nº 2”, en referencia al segundo movimiento. Es pertinente añadir que durante la revisión de estos materiales las partituras se encontraban separados en dos bloques: 1º y 3º por una parte y 2º por otra. A pesar de ello, parecen formar parte de la misma partitura original, la usada para su estreno o para su estudio previo, ya que tienen diferentes anotaciones realizadas con lápices de colores (azul, rojo y verde), siendo probable que sean anotaciones del que actuó como director en este estreno al frente de la Orquesta de Cámara del Teatro Colón, Mauricio Kagel.

¹²⁰ Carta 6-6-1957, Examen de una propuesta para el premio como estudiante francés patrocinada por el gobierno francés, APT.

¹²¹ Xosé Neira Vilas, “A paixón musical de Carlos López García”, *Faro de Vigo*, 10-10-1993. Este mismo artículo fue incluido en VV. AA., “*Una fecunda historia, Centro Betanzos de Buenos Aires*”, *Centro Betanzos Ediciones*, 1995.

¹²² Luis Pérez, “El compositor y emigrante gallego Carlos López reclama más atención para los retornados”, *Galicia en el mundo*, 11-9-1995.

¹²³ Marcelino X. Fernández Santiago, “Asociacionismo gallego en Buenos Aires (1936-1960)”, *La Galicia Austral: la inmigración gallega en la Argentina*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2001, pp. 181-201. En realidad el Consello de Galiza se había constituido de forma privada en el domicilio de Manuel Puente el 15 de noviembre de 1944. Su función era ser la representación y la voz de Galicia a través de los políticos elegidos en las últimas elecciones republicanas. Tenía representación en diversos países: Lois Tobío (Uruguay), Celso Garrido (Chile), Carlos Velo y Xoán López Dura (México), Xerardo Álvarez Gallego (Cuba) y César Alvajar (Francia).

¹²⁴ Xosé Neira Vilas, “O exilio galego na Arxentina”, *O exilio galego de 1936: política, sociedade, itinerarios*, Edicións do Castro, Sada, A Coruña, 2006, pp. 123-131. Vid. Xosé M. Núñez Seixas, *O galeguismo en América, 1879-1936*, Edicións do Castro, Sada, A Coruña, 1992; Xosé M. Núñez Seixas, “A dimensión política de Eduardo Blanco Amor (1919-1950). A difícil andaina dun intelectual no galeguismo”, *Anuario Brigantino* 1993, nº 16, Betanzos, 1994, pp. 227-270; Xosé M. Núñez Seixas, *O inmigrante imaginario*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002.

¹²⁵ Xosé Neira Vilas, “A paixón musical de Carlos López García”, *Faro de Vigo*, 10-10-1993.

¹²⁶ Sobre la relación de Andrés Gaos con las instituciones de gallegos emigrantes trataremos en el siguiente capítulo, en el apartado dedicado al Centro Gallego de Buenos Aires.

¹²⁷ RADIO GALEGA, 25 *Galegos*, 24-4-1988, *Op. cit.*

¹²⁸ Luis Seoane, “Carlos López García, joven compositor gallego”, *Galicia Emigrante*, Enero y Febrero de 1957, nº 26, Buenos Aires. [Reedición facsímil de Edicións do Castro, Sada, A Coruña, 1994, p. 26.]

¹²⁹ Luis Seoane, “Carlos López. Figuraciós”, *La Voz de Galicia*, 19-11-1972.

¹³⁰ El archivo personal de García-Picos, siempre referido a partituras cuando no se especifique lo contrario, se dividió en dos partes en los años finales de su vida. Una de las partes se la cedió el propio García-Picos a su amigo Javier Etcheverría, que la conservó hasta la donación que efectuó de todos los materiales al Archivo Municipal de Betanzos el 30 de noviembre de 2010. La otra parte pasó tras su fallecimiento a manos de su hija, Teresa López, que la sigue conservando actualmente, APT. A esta última parte del archivo del compositor nos referimos, tanto en el caso de las canciones como en el caso de las partituras de *La farsa de la búsqueda*.

¹³¹ Antonio Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Edición de Geoffrey Ribbons, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997, p. 202.

¹³² *Ibidem*, p. 190.

CAPÍTULO IV: LAS COLECTIVIDADES GALLEGAS EN LA ARGENTINA

1. Centro Betanzos de Buenos Aires

A su llegada a Buenos Aires, García-Picos residió durante algún tiempo en una de las habitaciones que existían en el piso superior de la sede del Centro Betanzos, situada en esa época en la calle México número 1660 de la Capital Federal. Era habitual que los emigrantes recién llegados ocupasen durante algún tiempo estas habitaciones hasta que conseguían establecerse en un domicilio propio. La estancia de García-Picos se dilató durante más tiempo del habitual, según recuerda su hermana el motivo tiene relación con el hecho de que él tenía un piano y que la práctica de este instrumento le condicionaba a la hora de buscar un nuevo domicilio¹³³.

Tenemos el dato de hasta cuando se extendió la estancia de García-Picos en el Centro Betanzos de Buenos Aires, recordemos que en el Acta de matrimonio de Carlos López García y Susana Carmen Ares Carballo, con fecha de 11-3-1954, todavía figura como su domicilio el mismo número 1660 de la calle México¹³⁴. A partir de esa fecha, el recién formado matrimonio se establece en un nuevo domicilio. En el pasaporte del 27 de julio de 1957 expedido por el Consulado de España en Buenos Aires, figura su nuevo domicilio en Avellaneda¹³⁵. Asimismo, se conserva una carta del Ayuntamiento de Betanzos, con fecha 6 de diciembre de 1957, donde se incluyen los datos completos del domicilio de García-Picos: “Buenos Aires, Avellaneda, Avenida Roca, 422”. Dicha carta informa al soldado Carlos López García de su situación tras el “fallo de la Junta de Clasificación y Revisión” correspondiente al reemplazo 1943 número 39:

Mozo CARLOS LOPEZ GARCIA.-

ACUERDO SOLDADO UTIL PARA TODO servicio con los beneficios del Decreto Ley de veintitrés de Agosto de mil novecientos cincuenta y cuatro que le exime de prestar en filas por razón del reemplazo a que pertenece de cuyas vicisitudes seguirá, y sin efecto la nota de prófugo. Comuníquese este acuerdo al interesado que reside en Buenos Aires, Avellaneda, Avenida Roca, 422, —————

Contra este fallo puede V. Interponer recurso de alzada o nulidad ante el Excmo. Sr. Capitán General de la 8º Región en el plazo de los quince días siguientes al del recibo de esta notificación, conforme a los artículos 206 y siguientes de dicho reglamento.¹³⁶

Pero la relación de la familia López García con la institución Centro Betanzos de Buenos Aires no se limita a Carlos, el compositor sobre el que trata este libro. Sus

hermanos estuvieron muy vinculados a esta institución con una participación activa a lo largo de muchos años. Ya en 1948 encontramos en el cuadro de autoridades del período 1948-1949 a su hermano Rodrigo y a él mismo como vocales. Carlos además ocupaba otro cargo dentro de la comisión del coro¹³⁷. En el período 1949-1950, en el cuadro de autoridades aparecen como vocales de nuevo su hermano Rodrigo y además también Ricardo, ambos realizaban labores dentro de las subcomisiones Juvenil de Fiestas y Biblioteca, respectivamente. En ese período Carlos aparece en la subcomisión del Coro Social¹³⁸. En el período 1950-1951 siguen apareciendo como vocales titulares los hermanos Rodrigo y Ricardo¹³⁹.

Como explicábamos antes, la vinculación de la familia López García con el Centro Betanzos se mantuvo a lo largo de los años. Ricardo López García aparece en la misma publicación de la que proceden los datos anteriores, revista *Betanzos*, ocupando un cargo de mayor relevancia, como es el de secretario general del Centro Betanzos entre los años 1980 y 1982. Un cargo de mayor responsabilidad que ostentó cuando encabezaba la institución como presidente Enrique Soñora, en 1980, y que mantuvo cuando Andrés Beade Dopico asumió la presidencia ese mismo año¹⁴⁰. Andrés Beade Dopico, hijo del alcalde republicano de Betanzos Ramón Beade Méndez, será un personaje principal en nuestro relato por la estrecha amistad que mantuvo con la familia López García y concretamente con Carlos.

Tras todo lo explicado, estimamos necesario hacer un breve repaso por la historia del Centro Betanzos para ubicar adecuadamente a esta centenaria institución bonaerense. Como primera referencia citaremos unas líneas de Alberto Vilanova referidas al Centro Betanzos de Buenos Aires y publicadas en su libro *Los gallegos en la Argentina*:



En el campo del Centro Betanzos de Buenos Aires, ca. 1952, APT.

Desde el año 1905 en que se fundó sigue viviendo con cierto prestigio en el seno de nuestra colectividad, manteniendo firmes los mismos ideales de la mayor parte de las sociedades gallegas. También ha celebrado actos recordatorios dedicados a betanceros ilustres, como a Antolín Faraldo, en cuyo acto dio Rodolfo Prada una conferencia que este Centro imprimió; el de Antonio Quiroga y otros, especialmente el que todos los años dedica de manera especial a sus mártires, habiendo publicado un interesante folleto dedicado a reseñar este martirologio, y cuya redacción se debe a los entonces directivos Srs. Ángel García Golpe y Andrés Beade, así como la colocación de una placa en el domicilio social que los recuerda cariñosamente. En tiempos tuvo la importante masa coral “Os rumorosos” y un busto de Castelao preside sus actos. También publica anualmente la interesante revista “Betanzos” en que se refleja la vida societaria y popular. Fue su primer presidente don Luis López Páez, y tuvo otros muy señalados como Germán Berdiales, Francisco San Martín, Luciano Méndez, Manuel Vía Golpe, Manuel Freire, José Vaamonde, José Regueiro, Lisardo Martínez, Juan Suárez, Antonio Suárez Dopazo, Luis Fariña, Manuel Folla, Aquilino Freire, Antonio Alonso y Luis Picado, los dos últimos también directivos del Centro Gallego, y actualmente ocupa la presidencia el Sr. Dans, hijo de betanceros pero nacido argentino.¹⁴¹

La numerosa emigración desde Betanzos en dirección a Argentina, tiene una estrecha relación con las biografías de tres betanceiros que hicieron grandes fortunas en su experiencia migratoria y adquirieron gran relevancia en la sociedad bonaerense. Las figuras de Manuel Naveira González y de los hermanos Juan y Jesús García Naveira serán tomadas como ejemplo entre la población de Betanzos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Manuel Naveira González, cuyo hijo era conocido con el sobrenombre de “Niño de Oro”, legó una inmensa fortuna tras su muerte entre la que contabilizamos 157 casas en Buenos Aires, 536.000 pesos argentinos en títulos depósitos e hipotecas, 49.900 hectáreas en campos situados en La Pampa y otras posesiones. Además, tanto Manuel Naveira González como, especialmente, los hermanos García Naveira realizaron una gran labor filantrópica en Betanzos fundando escuelas, hospitales, asilos y financiando otras obras sociales¹⁴².

A finales del siglo XIX, emigrantes betanceiros en Buenos Aires se reúnen para celebrar las fiestas de su ciudad natal. Estas reuniones, además de para recordar sus orígenes y tradiciones, sirven también como vehículo para organizar ayudas a otros emigrantes de Betanzos recién llegados a la Argentina. Toda esta situación cristaliza en el año 1905 en la fundación de la “Sociedad Hijos de Betanzos”. Sus estatutos fueron aprobados en la Asamblea general celebrada el 25 de enero de 1906, y en ellos observamos su vocación solidaria ya en el artículo 2º donde se plantea la finalidad de esta institución:

Artículo 1º Con el título de “Hijos de Betanzos”, se constituye una Sociedad con residencia en Buenos Aires.

Art. 2º Son sus fines:

a) Fomentar el espíritu de unión y solidaridad entre los hijos de Betanzos residentes en la República Argentina.

b) Propender a difundir la enseñanza primaria en Betanzos, sosteniendo al efecto una escuela gratuita para niños de uno y otro sexos, de acuerdo con las prácticas modernas y dentro de las tendencias liberales.

c) Repatriar, cuando las circunstancias lo exijan y previo examen facultativo, a los hijos de Betanzos que, hallándose enfermos, carezcan de recursos para ello.

d) Procurar ayuda a sus asociados y a los que por primera vez arriben a esta República.

e) Celebrar el día 15 de Agosto de cada año una fiesta, cuya organización y programa correrá a cargo de la Junta Directiva.¹⁴³

La Junta Directiva estaba compuesta por los siguientes cargos: Presidente, Vicepresidente, Secretario, Vicesecretario, Tesorero, Vicetesorero, cinco vocales y tres suplentes. Era elegida en la asamblea del mes de enero por un período de dos años pudiendo ser reelegidos al terminar su mandato. Los socios debían cumplir algunos requisitos para ingresar en la Sociedad, debían residir en la República Argentina, no desempeñar empleo u ocupación contraria al prestigio y buen nombre de la Sociedad y ser presentado por dos socios que avalasen su buena conducta. Los socios podían ser activos, protectores u honorarios. Los socios activos eran aquellos nacidos o residentes en Betanzos o en su partido judicial y que abonaban su cuota mensual. Los socios protectores eran los que sin ser “hijos de Betanzos” simpatizaban con los fines de la Sociedad y abonaban las cuotas mensuales. Los socios honorarios eran los considerados dignos de tal mención por los socios reunidos en asamblea¹⁴⁴.

Sociedad Hijos de Betanzos publicaba una revista entre los años 1910 y 1911 titulada *Las Mariñas*. Tenía una periodicidad bimensual y estaba formada por ocho páginas a dos columnas. Incluía secciones fijas como “De Betanzos” donde se daba noticia de nacimientos o fallecimientos, “Crónica Brigantina”, “Noticias locales” referido a la colonia argentina o “Hijos de Betanzos”. También aparecían poemas en gallego de Valentín Lamas Carvajal, Manuel Curros Enríquez o Benito Losada, entre otros¹⁴⁵.

A lo largo de los años, la institución vivió algunos cambios de denominación e incluso escisiones y un posterior reagrupamiento. En 1930 la sociedad pasa a denominarse Centro Social Betanzos, pero en su revista sigue manteniendo su fecha de fundación en 1905, recordemos que este era el año de fundación de la Sociedad Hijos de Betanzos. Se deduce que estamos hablando pues de la misma entidad. Solo un año después, concretamente el 27 de enero de 1931, se produce una escisión de la entidad, que surge con el nombre Centro Cultural Betanzos. En opinión del investigador Xesús Torres Regueiro, los motivos de esta ruptura están relacionados con el cambio de régimen en

España, donde tres meses después se produce el advenimiento de la República. Mientras el Centro Social Betanzos fomentaba actividades de tipo recreativo, había una parte de los socios que quería un mayor compromiso social y cultural en un momento de grandes cambios en España y Galicia. Ese otro grupo de socios funda el Centro Cultural Betanzos que coexistió con Centro Social Betanzos hasta después del final de la Guerra Civil. Momento en el que se produce el reagrupamiento de ambas entidades bajo el nombre de Centro Betanzos, denominación que mantiene hasta la actualidad¹⁴⁶.

El Centro Betanzos de Buenos Aires es la sociedad que Carlos López conoce a su llegada a Argentina, ya localizada en su emblemático emplazamiento de la Capital Federal, calle México número 1660¹⁴⁷. El Centro Betanzos aprueba sus Estatutos el 24 de octubre de 1944, Decreto nº 28.299/44, Expediente nº 73.937.943, que fueron reformados el 10 de marzo de 1952, Decreto nº 4.830, Expediente nº 2.296-C, y que rigen la institución hasta la actualidad. En las primeras líneas del texto expone los fines que tendrá esta Sociedad:

Artículo 1º - Son sus fines: Fomentar y practicar la Solidaridad, Cultura y Filantropía entre sus asociados y todo hijo de Betanzos y su Partido Judicial, residentes en el país, a cuyo efecto procurará:

Estrechar los lazos de unión entre todos los nativos de Betanzos y su Distrito Judicial, que residan en la Argentina.

Mantener relaciones de amistad con las sociedades gallegas constituidas o a constituirse en Galicia o fuera de ella.

Iniciar y corresponder al intercambio de afecto entre las sociedades del Partido de Betanzos, españoles en general, y especialmente con las hispanoamericanas, cuyos fines sean el acercamiento con la madre patria.

Fomentar la ayuda entre los socios, ya sea proporcionándose trabajo u otra ocupación, de acuerdo a las actividades de cada uno, y prestarse toda ayuda moral y material que esté dentro de las posibilidades de cada uno, fuera de los beneficios que puedan establecer los presentes Estatutos.

Atender, amparar, defender y repatriar a los betanceros necesitados, con los recursos propios del Centro, o a los que pueda arbitrarse a iniciativa de la Comisión Directiva.

Celebrar veladas literario-musicales, reuniones sociales, deportivas, fiestas campestres y toda clase de juegos lícitos, para la expansión de socios y familias.

Contribuir a la mayor cultura e instrucción de los asociados, organizando conferencias instructivas, creando una biblioteca, estableciendo salas de lectura de publicaciones regionales, nacionales y extranjeras.

Publicar en la forma que se juzgue más conveniente y en los plazos que se consideren más beneficiosos, un periódico o revista titulado "Betanzos", para propagar los fines de la Asociación y difundir el conocimiento general de lo que a Betanzos, sus personas y cosas se refiere.¹⁴⁸

Resulta muy clarificador para entender el carácter de esta asociación su artículo nº 4, donde se establece que el Centro Betanzos no tendrá carácter político ni religioso, siendo su lema “Por Betanzos, la Cultura y Solidaridad entre sus hijos”. Respecto a los Estatutos de la Sociedad Hijos de Betanzos del 25 de enero de 1906, observamos algunos cambios significativos. En su artículo nº 3 indica que “quedan prohibidos en el Centro los juegos de azar y en especial los denominados bancados”, circunstancia que tiene relación con la escisión de 1931 de la que hablamos anteriormente. También nos llama la atención que aparece una nueva figura entre los asociados, es la categoría de socio beneficiario. Se refiere a “las personas de sexo femenino que ingresen a la entidad” y que “tienen los mismos derechos que los socios activos, sin igualarse en obligaciones”. Por último, finalizando el repaso a los Estatutos del Centro Betanzos, en su artículo nº 66 plantea que ante el caso de disolución de la asociación, los fondos sociales serían repartidos a partes iguales entre el Centro Gallego y la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

En el año 1956 se produce el máximo en número de socios del Centro Betanzos, alcanzando los 1.024. Partiendo de los 62 socios fundacionales en el año 1905, que casi se triplicaron al año siguiente, se produce un punto álgido en 1956. Las cifras de socios se mantiene hasta los años ochenta donde comienza una progresiva reducción hasta llegar a los 481 socios en el 2005, año del centenario del Centro Betanzos. En este período de tiempo se desarrollaron múltiples actividades y proyectos de los que haremos una sintética exposición a continuación. En 1933 se funda el Coro Os Rumorosos que tendrá una participación constante en la mayoría de los actos de la institución. El 2 de agosto de 1947 se inaugura la Biblioteca social Antolín Faraldo, en cuyo acto de inauguración participaron Antón Alonso Ríos, la rapsoda Josefina García y el poeta Avelino Díaz. La biblioteca se nutrió con múltiples donaciones de los socios y fueron bibliotecarios de la misma Martín Nakamijo y Aquiles Lambruschini. Continuando una tradición de grupos de baile folclórico en el Centro Betanzos, se crea en 1950 el Conjunto de Danza César Quiroga y también encontramos dentro del apartado coreográfico el Grupo de baile Brétemas e Raiolas. Dentro del apartado de publicaciones observamos una notable actividad, tanto a través de sus revistas como en otro tipo de formatos. Destacan las publicaciones de la *Conferencia de Rodolfo Prada sobre Antolín Faraldo* pronunciada el 22 de julio de 1953 y editada al año siguiente, el folleto *Betanzos honra a sus Mártires*, del que ya hablamos en el capítulo II, y los libros *Un templo de sol a sol* cuyo autor es Manuel Lueiro Rey y *De Espenuca a Barracas del Sur y Cuaderno del Príncipe de Espenuca*, ambos de Carlos Penelas¹⁴⁹.

Paralelamente a los cambios de denominación de la entidad social betanceira en Buenos Aires, surgen distintas publicaciones¹⁵⁰ hasta llegar a la revista *Betanzos* que se “anuncia” en los Estatutos del 24 de octubre de 1944. El boletín tenía una finalidad múltiple, por una parte servía como anuncio y promoción de actividades de la institución como actos culturales, conferencias y conciertos, o conmemoraba las distintas

celebraciones como las fiestas patronales de San Roque o el día de Galicia. En la revista se alternaba el uso del castellano y del gallego. Incluía un buen número de páginas dedicadas a publicidad de pequeñas y medianas empresas argentinas y, principalmente, de emigrantes gallegos, normalmente situados en las páginas finales de la publicación. También aparecían distintos artículos referidos a Betanzos y su historia. Las características de la publicación fueron modificándose a lo largo de los años¹⁵¹, pero manteniendo los espacios destinados a los temas antes referidos. Entre los colaboradores encontramos a socios del Centro Betanzos, como Antón Suárez Dopazo, Xosé Ares, Manuel Barreiro, V. Abarrategui Paradelo, Lois Cortiñas, Manuel Roel, Jaime Pita, Enrique Lousa Pandelo, Enrique Sónora o Andrés Beade, personas relacionadas con la asociación como Gumersindo Sánchez Guisande, Maruja Boga, A. Fiz Fernández, Avelino Díaz, Xosé Núñez Búa, Rodolfo Prada, Ramón Suárez Picallo, Eduardo Blanco Amor, Neira Vilas, Leopoldo Nóvoa, Ramón Rey Baltar, Laxeiro, A. Tenreiro, Ramón de Valenzuela o Alberto Vilanova, e incluso colaboraciones desde Galicia como, por ejemplo, la de Xesús Alonso Montero¹⁵².

Encontramos revisando sus páginas numerosos llamamientos para integrar al mayor número posible de socios en la asociación:

El Centro Betanzos es el “Hogar de los betanceros en la emigración”.
Concurra a sus fiestas y reuniones e incorpórese a su núcleo de asociados.
Hágase socio e invite a sus amistades ¡Campaña pro mil socios!¹⁵³

La colectividad brigantina es una de las más numerosas de la familia gallega de Buenos Aires. El Centro Betanzos constituye su hogar espiritual y en él deben estar todos los hijos de Betanzos. Hágase socio Vd. también y sea un betancero más en la obra por el enaltecimiento del buen nombre de nuestra ciudad natal.¹⁵⁴

En algunos de estos llamamientos se transmite un mensaje de altruismo aunque teñido de cierto tono de reproche indicando que “formar parte de una Institución no significa tan solo abonar puntualmente los recibos y gozar de los beneficios que la misma proporcione sin otro género de preocupaciones.”¹⁵⁵

Pero en la revista *Betanzos* también observamos una evidente posición política, recordemos que, al igual que el padre de García-Picos, muchos socios del Centro Betanzos abandonaron su tierra debido a sus ideales políticos en la época de la Guerra Civil y la posterior represión franquista¹⁵⁶. En la primera revista *Betanzos* nº 41 del año 1946¹⁵⁷, se publica un artículo titulado “O neno galego i-a escola castellán”¹⁵⁸ escrito por Vázquez da Xesta, donde se justifican los beneficios pedagógicos de la enseñanza a través de la lengua materna. En 1949 el Centro Betanzos, junto a los Centros Orensano, Lucense, Pontevedrés, Coruñés, A. B. C. de Corcubión e Irmandade Galega, participa en los “Actos conmemorativos del XIII aniversario del Estatuto Gallego y la recordación del día de los mártires”¹⁵⁹. De este acto y del celebrado en 1950

por idénticas entidades y con igual motivo tenemos noticia en las correspondientes revistas, evidenciando un notable contacto del Centro Betanzos con otras sociedades de emigrantes. También eran frecuentes los actos conjuntos del Centro Asturiano y del Centro Betanzos, pero con un carácter más lúdico¹⁶⁰.

El 23 de agosto de 1959 fue colocada en el vestíbulo de la sede social del Centro Betanzos una placa recordatoria de los mártires de Betanzos. En el acto de homenaje participaron el excomandante de Estado Mayor del Ejército Republicano Español José López Gento¹⁶¹. Solo unos años antes, en 1956 se había celebrado un “Omenaxe os mártires betanceiros asemiñados pola tiranía franquista”. En este acto, tras interpretar el *Himno Galego*, participaron con sendos discursos el presidente del Centro Betanzos José Luis Fariña y el diputado del Partido Galeguista y miembro del Consello de Galicia Ramón Suárez Picallo¹⁶².

El recuerdo del Betanzos de la II República estuvo muy presente entre los socios del Centro Betanzos. En su revista del año 1962 encontramos un artículo titulado “Los dos máximos exponentes de la última voluntad democrática del pueblo de Betanzos”, dedicado a Tomás López Datorre, Diputado provincial y Alcalde de Betanzos

y Ramón Beade Méndez, Diputado Nacional y exalcalde de la localidad brigantina. En las primeras líneas del artículo, planteado como un homenaje y firmado por la Comisión de Cultura, se explica que las biografías de ambos “no podían pasar inadvertidas en las páginas de la revista BETANZOS –hoy por hoy único órgano periodístico brigantino sustraído a la censura franquista y, en cierto modo, vocero de la expresión democrática del pueblo de Betanzos, no obstante su impresión en la emigración [...]”¹⁶³. Este mismo tema fue tratado de nuevo 17 años después en la misma revista, con el título “Los tres alcaldes de la República”, donde realizaron un nuevo repaso por los protagonistas políticos de aquellos años¹⁶⁴.



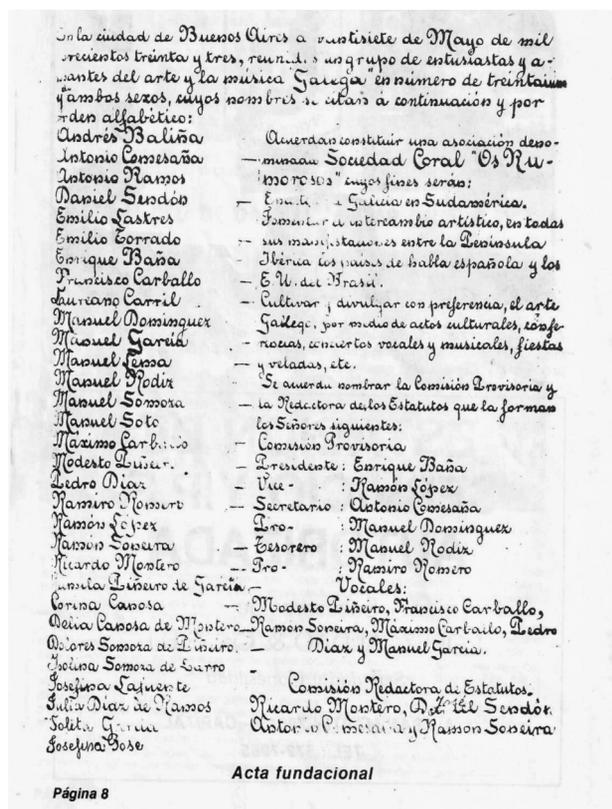
García-Picos como integrante de una murga, ca. 1942, APT.

2. El coro “Os Rumorosos”

Entre las agrupaciones que surgen en el seno del Centro Betanzos destaca el coro Os Rumorosos. Fundado en 1933, mantiene su actividad de forma casi ininterrumpida hasta la actualidad. El motivo de la creación de este coro es que “los emigrantes betanceiros que todas las noches se reunían en la sede social, a principios del siglo pasado, para un poco salir de su morriña, cantando a sus tierras brigantinas recordando anécdotas de la tierra lejana, dieron inicio a la fundación de la Coral Polifónica “Os Rumorosos”¹⁶⁵. Contamos con información detallada del momento de su aparición gracias a la conservación de su acta fundacional:

En la ciudad de Buenos Aires a veintisiete de Mayo de mil novecientos treinta y tres, reunidos un grupo de entusiastas y amantes del arte y la música “Galega” en número de treintauno de ambos sexos, cuyos nombres se citan a continuación y por orden alfabético: [...]

Tras una enumeración de los distintos miembros fundadores continúa el documento con la explicación de la finalidad del coro:



Acta fundacional del coro Os Rumorosos, Centro Betanzos de Buenos Aires, 1933, AMB.

Acuerdan constituir una asociación denominada Sociedad Coral “Os Rumorosos” cuyos fines serán:

- Enaltecer a Galicia en Sudamérica.
- Fomentar el intercambio artístico, en todas sus manifestaciones de habla española y los E.U. del Brasil.
- Cultivar y divulgar con preferencia, el arte Gallego, por medio de actos culturales, conferencias, conciertos vocales y musicales, fiestas y veladas, etc.¹⁶⁶

El coro fue una de las piedras angulares de la institución betanceira de Buenos Aires participando en la mayoría de los actos que se celebraban. Tenemos noticia de una de esas veladas el 17 de agosto de 1935, en la que el coro participaba interpretando el siguiente programa:

- | | |
|---|--|
| a) O CONSOLO | E. Paz Hermo |
| b) CANZÓN DE BERCE | Armon. de M. Prieto |
| c) ALALÁ de CHANTADA | Armon. de M. Prieto |
| d) DE FIADA | E. Paz Hermo |
| e) NOS CANEIROS | (popular na bisbarra de Betanzos)
Armon. de M. Prieto |
| f) Foliadas, Troladas e Pandeiradas. Muíñeiras pol-as parexas do coro. Gaiteiro V. Sierra. ¹⁶⁷ | |

El encargado de las armonizaciones de las canciones populares era Manuel Prieto Marcos, el músico y poeta es el primer director del coro Os Rumorosos. Originario

Coro Os Rumorosos del Centro Betanzos de Buenos Aires. En primera fila y con traje, el maestro Corallini y Carlos, su sucesor, detrás; ca. 1944, APT.



de Tui, Manuel Prieto Marcos ya se había dedicado a dirigir otras agrupaciones corales en Argentina, “empezó dirigiendo el coro de la nueva Casa de Galicia, después dirigió el “Lembranzas de Ultreya” (1931), pasando después a la dirección de “Saudades” (1932) y por último “Os Rumorosos” (1933)”. El comediógrafo Ricardo Flores decía que fue en este último coro donde Prieto Marcos puso de manifiesto su valía, subrayado por sus originales composiciones y armonizaciones de obras populares que hizo escuchar¹⁶⁸. A Prieto Marcos le sucedió al frente del coro Isidro B. Maiztegui y, posteriormente, José Corallini. Es en esta etapa con Corallini como director, concretamente en 1944, cuando Carlos López García entra a formar parte del coro y solo un año después pasa a ser director adjunto¹⁶⁹.

El 25 de julio de 1942 el Centro Betanzos edita un cancionero de la coral donde podemos observar con detalle el repertorio que por aquellos años interpretaba el coro Os Rumorosos. Se inicia el libro con “Hino Galego” [sic] de “Pondal-Veiga”, continúa con *Cantai, Galegos...!* letra de Alfredo Brañas y música de Luis Taibo, *Negra Sombra* con letra de Rosalía de Castro y música de “Joán Montes”, *Alborada Galega* con letra de J. M. de la Iglesia y música de “Pascoal Veiga”; incluye otras canciones como *Salaios* con letra de J. Iglesias Roure y música de M. Fernández Amor, *Gaiteiriño, pasa* con letra de J. N. Aramburo y música de J. Castro Chané, *Beira do Mar* con letra de P. L. Cuíñas y música de R. Soutullo o *Queixa* con letra de M. Castro López y música de E. Paz Hermo; también aparecen otras canciones populares como *Canto do Arrieiro*, *Canto de arada*, *Para hoxe xa abondou*, *Bergantiños*, *A Bugalleira*, *Dous que andan no baile*, *De volta da festa*, *Xa fun a Marín e Ruada Mariñeira*, entre otras. La publicación consta de 49 páginas, y en ella se recoge la letra de un total de 60 canciones¹⁷⁰.

En la revista *Betanzos* del año 1946 se indica que el coro “se ha ido superando tras cada representación, hasta consagrarse como la más alta expresión del arte coral Gallego en la Argentina”. En un artículo de la misma revista dedicado al coro y firmado por la Comisión de Cultura del Centro Betanzos se incluye una crítica procedente del periódico *Lugo* del mes de julio:

[...] le tocó el turno al Coro “Os Rumorosos” dirigido por el maestro Corallini, cuya actuación fue sencillamente soberbia suscitando el entusiasmo del auditorio que aplaudió estruendosamente a los cantantes y a su Director. Pocas veces, muy pocas, se habrá oído cantar “Negra Sombra” como en esta ocasión, pues tuvo una versión tan líricamente ajustada que era imposible nada mejor [...]¹⁷¹

En líneas posteriores del mismo artículo, y continuando con la exaltación de la labor del director y de los coristas, se citan las opiniones favorables de la actriz y periodista Maruja Boga y del Director de Radio Buenos Aires “por la forma en que se desempeña cada vez que actúa en “Recordando a Galicia”. Se incluye la opinión del

“Dr. Alfonso R. Castelao” quien dijo que “no tan sólo es el mejor coro, sino que puede decirse que es el único”. Y aparece también en el artículo una foto del coro donde observamos a los coristas con sus trajes regionales y en la que podemos distinguir en la zona central a un joven Carlos López García.

Al año siguiente, en 1947, tenemos noticia de que el coro Os Rumorosos había obtenido un primer premio en un certamen coral organizado por la Federación de Sociedades Gallegas. La presencia del coro en actos del Centro Betanzos se intensifica y las actuaciones se suceden en radios, teatros y actos organizados por entidades gallegas. Dentro de este último grupo podemos encuadrar la actuación en una “Velada en el Centro Asturiano” de la que encontramos referencia en la misma publicación del año 1947 o la invitación para que el coro actuase en el “Fogar Galego Pra Ancianos” en Domselaar en 1946¹⁷². En el año 1948 tenemos noticia de actuaciones dentro de los actos de la “Semana Gallega” organizada por el Centro Lucense, en la Penitenciaría Nacional, o en un Homenaje a Rosalía de Castro organizado por el Centro Gallego de Buenos Aires y retransmitido por Radio del Estado. A continuación incluimos las felicitaciones recibidas por el Centro Betanzos tras estas actuaciones:

DEL CENTRO GALLEGO DE BUENOS AIRES

(4 de agosto de 1948)

En nombre de la Junta Directiva que me honro en presidir y en el propio, tengo la satisfacción de dirigirme a Vd., a fin de hacerle llegar el testimonio de nuestra mayor gratitud por la inapreciable colaboración prestada a este Centro, al facilitar, en forma tan gentil como desinteresada, el siempre valioso concurso del conjunto coral “Os Rumorosos”, que tan acertadamente dirige el Maestro José Corallini, para actuar en el acto celebrado en nuestro “hall” social, y en la audición especial difundida por Radio del Estado, en conmemoración del día de Galicia.

El visible interés con que fué aguardada la presentación de ese prestigioso y afiatado conjunto, vióse plenamente satisfecho, como lo atestiguan fehacientemente los nutridos y calurosos aplausos que la concurrencia le tributó entusiastamente, en nuestro local social, al término de cada una de sus escogidas interpretaciones. Nos es grato asimismo aprovechar esta ocasión para extender por su intermedio tanto al eximio Maestro Corallini como a todos y cada uno de los integrantes de tan calificada agrupación, nuestras más cordiales felicitaciones, augurándoles una serie de siempre renovados éxitos.

Al reiterarle el más profundo agradecimiento, en nombre de todos los que merced a tan apreciable gesto, pudimos acercarnos espiritualmente y por unos instantes a nuestra querida tierra natal, ruégole acepte, junto con el afectuoso saludo de los miembros de esta J. D., las seguridades de mi particular consideración y estima.

Firmado: José Villamarín, presidente. – Edelmiro Peña, prosecretario.¹⁷³

DE LA COMISIÓN DE CULTURA DEL CENTRO LUCENSE
(28 de julio de 1948)

Queremos hacerle a Vd. intérprete ante los componentes del Coro “Os Rumorosos”, que tan acertadamente dirige el Maestro Corallini, de nuestro profundo agradecimiento por la eficaz y valiosa colaboración prestada por ese conjunto en los actos de la celebración de la semana gallega con que nuestro Centro celebró tan fausta fecha.

Ello contribuyó a dar realce tanto a las transmisiones radiales, como a nuestro festival del día 22 en el Teatro Argentino, cuyas interpretaciones magistrales enorgullecían nuestros sentimientos de gallegos, a la par que daban a nuestra colectividad jerarquía artística por la justeza y precisión de nuestra música regional.

Firmado: Indalecio Álvarez, presidente. – Norberto Fernández, secretario.¹⁷⁴

La presencia del coro Os Rumorosos también es muy frecuente en algunas emisiones radiales dedicadas a los gallegos emigrados en Buenos Aires. Especialmente en el programa “Audición Recordando a Galicia” en Radio Rivadavia, dirigido por Maruja Boga y que comenzó a emitirse el 5 de agosto de 1945. El programa se emitía los sábados y tenía una hora de duración, durante la que participaban la propia Maruja Boga acompañada de Enrique Alfredo González, Fernando Iglesias “Tacholas” y Alfredo Aróstegui. Este programa, junto con otros como *La Voz de Galicia*, dirigido por Fernando Iglesias “Tacholas”; *Galicia Emigrante*, dirigido por Luis Seoane; o *Galicia en el Aire*, dirigido por Andrés Rodríguez Barbeito, ofrecían al emigrante la manera de mantener un contacto con los “temas de la Tierra” y eran un lugar de divulgación cultural gallega en la cosmopolita Buenos Aires, “llamada con razón la ciudad gallega más grande del mundo”¹⁷⁵.

A pesar de la considerable significación del coro Os Rumorosos con la cultura gallega, que podemos observar en el cancionero publicado en 1942 por el Centro Betanzos, el coro estaba formado por un buen número de no gallegos:

Los coristas gallegos tenemos un deber de gratitud con los que no lo son y con el maestro de nuestra coral, Sr. Corallini; vaya a ellos nuestro más profundo agradecimiento, por acompañarnos en esta cruzada para difundir nuestro rico folklore gallego entre propios y extraños. Hay en nuestra coral un porcentaje de coristas argentinos de ambos sexos; tenemos otro buen número de españoles no gallegos, y tenemos un italiano que nos enorgullece –el amigo Colacicco– [...] ¹⁷⁶

La primera referencia de Carlos López García como director del coro Os Rumorosos procede del año 1949. En el cuadro de autoridades de las primeras páginas de la revista *Betanzos* del año 1949 ya aparece como tal. Vuelve a aparecer como director en la misma publicación en el programa de una “Extraordinaria Velada Artístico-Danzante”, que conmemora los 44 años de la fundación del Centro Betanzos. Y en

esta misma revista aparece un artículo dedicado al nuevo director del coro y firmado por Antonio Suárez do Pazo¹⁷⁷, el presidente del Centro Betanzos. El artículo lleva por título “É un rapaz de Betanzos o novo Director da Coral do Centro Betanzos “Os Rumorosos”¹⁷⁸ y comienza con un breve repaso biográfico, donde nos aporta los primeros datos sobre la formación pianística de Carlos López García. Recordemos que anteriormente su formación instrumental en la Banda de Betanzos se había centrado en instrumentos de viento metal y viento madera. También nos habla de sus clases con el maestro Lorenzo Serrallach y de su formación al lado de José Corallini en la dirección de coros. Pero los datos más importantes se refieren a las aspiraciones del joven Carlos López García donde ya evidencia su compromiso musical y vital:

En moitas horas de charla c-o qu-isto escribe, iste admirable rapaz fíxome confidente da súa aspirazón de chegar a sere un bó múseco, un mestre, un compositor; e non era por vanidade, senón porque anceia chegar a faguer múseca d-outra jerarquía, prá elevar o nivel cultural do noso pobo, e xerar-quizar á nosa terra en ambientes estranos, onde non se decatan con verdadeira xusteza de cales son os vaores moraes e materiaes da patria galega.

En las siguientes líneas al párrafo que citamos, Suárez Dopazo manifiesta su admiración por los sueños, la vocación y voluntad de triunfo que Carlos López García le transmitió en las conversaciones que mantuvieron. Y expresa su deseo de que el joven, recién designado director del coro, alcance un puesto que lo sitúe entre los grandes músicos gallegos. En las líneas finales de este artículo, Suárez do Pazo exhorta a las entidades, personas y periódicos de la colectividad gallega a ayudar a este joven. Señalando que él mismo con este artículo estaba cumpliendo con su obligación moral para con el joven músico, al que estimaba poseedor de todos los atributos necesarios para ser un gran músico gallego. También recuerda a los maestros argentinos Isidro B. Maiztegui y José Corallini, a los que muestra su admiración y respeto por el trabajo realizado al frente del coro y por la música gallega, pero sin dejar de celebrar que ahora sea un músico gallego el nuevo director del coro.

Encontramos en la revista *Betanzos* múltiples llamamientos para captar nuevos coristas donde se pone de manifiesto la finalidad patriótica que para la colectividad gallega tenía el coro:

Gallegos y Argentinos de origen gallego; la Coral del Centro Betanzos Os Rumorosos realiza una positiva obra de divulgación de la música gallega. Acérquese a las manifestaciones espirituales de nuestro pueblo, cooperando a esta patriótica labor. ¡Sea Vd. un corista más! Inscríbese en México 1660. - Centro Betanzos¹⁷⁹

Un gran maestro DON JOSE CORALLINI; un gran coro gallego “OS RUMOROSOS” del Centro Betanzos; una idea noble y patriótica DIFUNDIR EL ALMA GALLEGA a través de su música. Aporte Vd. un nuevo

corista a esta benemérita agrupación. Inscríbese en el Centro Betanzos. – México 1660.¹⁸⁰

Resulta llamativo que uno de esos llamamientos sea realizado en 1947 por las coristas de Os Rumorosos, y no solo para formar parte del coro sino también para crear una Comisión Cultural de Damas en el Centro Betanzos. La finalidad es colaborar con los hombres, renunciando a un papel pasivo dentro de la entidad y asumiendo responsabilidades dentro de la misma. Nace tal inquietud con la intención de “ser útiles a nuestra querida Galicia, merecedora de todos nuestros afanes” y se dirige a “toda mujer gallega o no gallega”. Rechaza la limitación de las tareas femeninas al cuidado del hogar y “al cuidado físico de los integrantes del mismo” y aboga por “fomentar o dar facilidad para cultivarse espiritualmente”. Afirma también que con ello surgirán aptitudes u opiniones valiosas que “no habían nacido por falta de regazo que las recibiera”¹⁸¹.

A partir de la designación de Carlos López García como director, su nombre se usa también como reclamo para realizar los llamamientos de nuevos coristas, siempre resaltando que se trata de un “maestro brigantino”:

Un joven y destacado maestro brigantino CARLOS LOPEZ GARCIA dirige la coral del Centro Betanzos “Os Rumorosos”. Apoye su patriótica misión incorporándose a sus filas. Inscríbese en el Centro Betanzos - México 1660¹⁸²

Una obra de amor y de patriotismo gallego es la que realiza la coral del Centro Betanzos “Os Rumorosos” bajo la acertada dirección del joven maestro brigantino CARLOS LOPEZ GARCIA. Usted que quiere a Galicia y siente las añoranzas “da terra meiga” debe ser un colaborador de esta obra de bien. Sienta el orgullo y la satisfacción de compartir esta noble tarea de difundir el alma de Galicia a través de su música. Inscríbese en México 1660. Sea un corista más¹⁸³

Con el mismo formato que estos llamamientos, en las páginas de la revista *Betanzos* del año 1951, la Comisión Directiva informa de que se pone en marcha una “Escuela Gratuita de Música”. El encargado de impartir clase de 19 a 21 horas de lunes a viernes es el director del coro, Carlos López García. Y es conveniente señalar que en el texto se apunta que ello es “gracias a la gentil y desinteresada colaboración del director del Coro”¹⁸⁴. Recordemos que Carlos explicaba en una entrevista del año 1978 que la única actividad remunerada que realizó relacionada con la colectividad gallega fue su trabajo como cobrador del Centro Gallego de Buenos Aires y que aclaraba que nunca recibió remuneración alguna por su trabajo como director del coro Os Rumorosos¹⁸⁵.

Con Carlos López García como director, el coro Os Rumorosos vivió una larga etapa que se extendió durante los años de más actividad del Centro Betanzos. Como en líneas anteriores explicamos, en 1956 la institución alcanzó su número máximo de socios, llegando a tener 1.024 asociados. Entre sus actuaciones más relevantes destaca la que tuvo lugar el 20 de noviembre de 1950 en el Teatro Avenida de Buenos



Coro Os Rumorosos del Centro Betanzos de Buenos Aires, ca. 1962, APT.

Aires. El acto se definió como un concierto de música, canto, poesía y baile gallego, combinación muy usual en las actividades organizadas en aquellos años. Fue organizado por la “Comisión Intersocietaria de Entidades Coruñesas” y en el programa del concierto se habla del acto como unas “jornadas de divulgación Artístico-culturales de Galicia”. Además del coro Os Rumorosos dirigido por Carlos López García, participaron la Orquesta Sinfónica del Profesorado Orquestal dirigida por Francisco Balaguer, la actriz Maruja Boga, el conjunto de gaitas Sixto, la pareja de baile hermanos Lorenzo y el cuerpo de danzas del Centro Betanzos. El programa estaba estructurado en tres partes, intercalándose en la primera y segunda las intervenciones del coro, la orquesta y los recitados de Maruja Boga. La tercera parte estaba destinada a la parte coreográfica y al conjunto de gaitas. Se abrió el concierto con una interpretación conjunta del coro y la orquesta del *Himno Gallego*, y, posteriormente, volvieron a unirse ambas agrupaciones para interpretar *Alborada* de Pascual Veiga. El coro también interpretó *Desde*, armonización de Mauricio Farto, *Negra sombra* de Juan Montes, *Beira do mar* de Reveriano Soutullo y *O sol da primavera* de Torres Creo. Entre las obras interpretadas por la orquesta figuran *Rapsodia Gallega* de Egidio Paz Hermo, *Lonxe da tierrita* [sic] y *Sonata gallega descriptiva* de Juan Montes, *Maruxa (Preludio)* de Amadeo Vives, *La Meiga* de Julián [sic] Guridi, *Cordoba* de Julián Aguirre y *Galicia* de Francisco Balaguer¹⁸⁶. Esta última obra, cuyo autor es el músico que se encontraba al frente de la orquesta, es un ballet sinfónico del que se interpretaron tres fragmentos y que supuso el estreno de las mismas: “Preludio, Idilio y Danza Final”. En el artículo

de la revista *Betanzos* donde se realiza “una síntesis del desarrollo del acto” aparecen unas líneas sobre esta obra musical:

Revela un espíritu musical de profunda categoría y manifestaciones de nuestro folklore que convierte al maestro Balaguer en un valor de primera fila y es acreedor a nuestra simpatía y reconocimiento por su preocupación en difundir ese aspecto del alma gallega, tan enraizado en nosotros, cual es nuestra música popular.¹⁸⁷

En el mismo artículo que la cita anterior, se explica que al teatro asistió un numeroso público, por encima de las mil personas. Y se afirma que es “el acto gallego de más jerarquía en los últimos 10 años”. También se citan las palabras de “un distinguido escritor y catedrático gallego”, del que no se incluye el nombre, que afirmó que “en su contacto con la colectividad gallega en los diferentes países por él visitados no había presenciado un espectáculo gallego de tanta importancia y categoría artística como el que se acababa de realizar”. El presidente del Centro Betanzos, Antonio Suárez do Pazo, también actúa como presidente de la Comisión Intersocietaria, y como tal realiza un discurso tras la interpretación del *Himno Gallego*. Destaca en su intervención sus aclaraciones sobre el “concepto erróneo que muchas personas tienen sobre los gallegos”, que se debe superar mediante la obra cultural de las sociedades gallegas. Este tipo de actos culturales tenían una finalidad precisa que se explica claramente cuando se afirma que estas “manifestaciones del arte gallego que no están lo suficientemente difundidas y que son en realidad las que configuran en su verdadera significación la justificada aspiración de Galicia a ser considerada como pueblo dueño de sí mismo, pues es poseedora de su propia cultura la que puede equipararse sin desmedro a la de cualquier otro pueblo culto de la tierra”. En el mismo título del artículo ya deja claro el punto de vista que pretende trasladar al lector, “Así se hace obra gallega”. Y es que también explica que, aunque numerosos, los actos culturales de la colectividad gallega provocaban que esta se sintiera “un tanto disminuida ante la mediocridad de la mayoría de ellos”. No es el caso del concierto del que tratamos, donde la favorable recepción del público demostraba que “los gallegos son de espíritu accesible a las manifestaciones espirituales de categoría”. Por lo tanto, según el autor del artículo, del que no se indica nombre alguno, estima que este concierto marca el camino cultural a seguir y que están obligados a llevar adelante “para prestigio de nuestra Patria y de las propias Instituciones que representan el espíritu de la Galicia imperecedera”¹⁸⁸.

García-Picos solo vio interrumpida su actividad como director del coro durante sus años de estudio en París, pero, tras su regreso en 1964, reorganizó el coro y reactivó la actividad musical del *Centro Betanzos*. Además del disco grabado en 1954¹⁸⁹, el coro Os Rumorosos, con Carlos López García como director, grabó otro en 1971. Este disco fue editado por el Centro Lucense e incluye un total de 14 obras¹⁹⁰. Las actuaciones de Os Rumorosos fueron frecuentes en diversos teatros de



García-Picos como director del coro Rosalía de Castro, APT.

la ciudad de Buenos Aires, incluyendo actuaciones en el Teatro Colón, y también en otras ciudades americanas como Córdoba, Mendoza, Mar del Plata, Rosario o Montevideo.

Además de *Os Rumorosos*, Carlos López García dirigió otros coros en Buenos Aires. Durante algún tiempo se ocupó de la dirección del coro Rosalía de Castro, agrupación nacida durante una comida celebrada en el Centro Betanzos y que luego pasó a instalarse en el Centro Pontevedrés¹⁹¹. Posteriormente, junto a Isidro B. Maiztegui se ocupó de la dirección de la agrupación coral del Centro Gallego de Buenos Aires, simultaneando la dirección de este junto con la del coro *Os Rumorosos*¹⁹². Toda esta actividad hemos de interpretarla como su aportación a la colectividad gallega, labor que le ayudó a ganarse la amistad de destacadas personalidades del galleguismo como Castelao, Antón Alonso Ríos, Ramón Suárez Picallo, Eduardo Blanco Amor, Lorenzo Varela, Xosé Neira Vilas, Isaac Díaz Pardo y Ramón de Valenzuela, entre otros.

3. El Maestro Maiztegui y el Maestro Corallini

En el capítulo anterior hablábamos de las clases de armonía y contrapunto de García-Picos con el profesor catalán Lorenzo Serrallach y las clases de composición con el maestro ruso Jacobo Ficher. Pero hubo otras dos personas que también ejer-

cieron una influencia decisiva sobre el joven Carlos López García: fueron José Corallini e Isidro Maiztegui. Ambos fueron sus “tutores” en las tareas como director de coro; a su lado, como codirector, dio sus primeros pasos al frente de agrupaciones corales.

José Corallini, de origen argentino y con ascendencia italiana, fue profesor de morfología y dirección coral en el Conservatorio Nacional. Desarrolló su labor docente hasta finales del año 1971, cuando el centro de estudios musicales de la capital federal recibía el nombre de Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”. Aunque su etapa como director del coro Os Rumorosos fue breve, ejerció una gran influencia sobre esta agrupación coral. En la revista *Betanzos* aparecen dos entrevistas a Corallini, la primera aparece publicada en 1946, cuando él todavía estaba al frente del coro, pero la segunda es de enero de 1972, muchos años después de que abandonase el cargo de director del coro Os Rumorosos. La entrevista de 1946 se centra en el tema de música gallega y coro Os Rumorosos, solo consta de tres preguntas:

–Maestro Corallini, ¿qué opinión tiene Vd. sobre el arte musical gallego? [...]

–¿Cree usted que la música gallega puede llegar a agradar en el ambiente musical argentino? [...]

–Muy bien, ¿Qué nos puede decir ahora de nuestra coral “Os Rumorosos” como cultivadora de esa música? Y además, una opinión general sobre la actuación de la misma desde que está bajo su dirección. [...] ¹⁹³

José Corallini opina referido al arte musical gallego que “existen melodías hermosas y muy emotivas; temas vigorosos y de amplios recursos; es sencilla y a la vez profunda, pero mantiene aún, en gran parte, todas las características primitivas [...]”. Sobre la acogida de la música gallega en el ambiente musical argentino defiende que “en un país donde su propia tradición es problemática, y en gran parte ignorada por muchos de sus hijos, no hay ninguna razón para que entre a formar parte de sus inquietudes algo que aún lo suyo propio no ha podido lograr”. Ya referido al coro, Corallini se muestra crítico con su papel como “fin de fiesta” en muchos actos de la asociación, apostando por una labor más amplia y especializada.

La entrevista a Corallini del año 1972 se centra exclusivamente en el tema de la implicación que deben tener los emigrantes adinerados con sus compatriotas. Aquí se muestra inflexible y muy crítico con los emigrantes que tienen como único fin hacer fortuna:

La obra del intelecto, que en este mundo del interés y los intereses creados, tiene que luchar contra esa indiferencia, es la única cosa que hace que los pueblos y los hombres de esos pueblos estén siempre presentes como parte de sus semejantes, y hacen que estos no los excluyan... esto es: la Cultura y no la ignorancia y el dinero. ¹⁹⁴

Como explicábamos anteriormente, los comienzos de Carlos López García como director del coro Os Rumorosos fueron como adjunto al lado de José Corallini, quien ya lo reconoció desde un primer momento como su sucesor en Os Rumorosos y como una firme promesa para las masas corales¹⁹⁵. Carlos López García conservaba en su archivo personal dos composiciones de José Corallini, una de ellas lleva por título *Idilio*, está escrita para coro y piano sobre letra del poeta Rafael Jijena Sánchez. La otra composición, titulada *Ronda de los Enanitos*, escrita para coro y piano sobre poesía de Dora Maimó de Luchía Puig, incluye en su última página la siguiente dedicatoria: “al talentoso músico compositor y buen amigo Carlos López García”.¹⁹⁶

La relación entre Carlos López García e Isidro Maiztegui dejó más rastros a través del paso del tiempo. Concretamente, se conservan dos postales enviadas por Maiztegui en los años 1975 y 1976. Isidro Buenaventura Maiztegui Pereiro destacó en su labor como compositor de música para películas, aunque trabajó distintos géneros. Nacido en Argentina de padre vasco y madre gallega, en su música aparecen influencias de la música popular argentina y gallega. Podemos destacar en su catálogo obras como su cantata escénica *Macías o namorado*, o *Música para os seis poemas Galegos* (de Federico García Lorca y dedicados a Blanco Amor).

Las postales proceden en ambos casos de Mar del Plata, en la primera de ellas Maiztegui le envía un “afectuoso recuerdo” al “codirector y coristas del C. del C. Gallego”. La dirección que pone para hacérsela llegar a Carlos López García es el Centro Gallego de Buenos Aires¹⁹⁷. La segunda postal es una felicitación navideña donde Maiztegui les desea que “continúen en la brecha con el mayor éxito y entusiasmo”, referido a la formación del Centro Gallego. De hecho, la postal está dirigida a “Sr. Mto. Carlos López García, Director del Coro del Centro Gallego”¹⁹⁸. Evidenciando por lo tanto que Maiztegui ya había abandonado su trabajo al frente de la agrupación.

Además de Maiztegui y Corallini, existió otra figura muy importante dentro del coro Os Rumorosos, el barítono de origen italiano Antonio Colacicco. Se incorporó a la formación en 1942 de la mano de José Corallini, de quien había sido alumno en el Conservatorio Nacional. Desde un primer momento asumió funciones de solista y su presencia en la agrupación se mantuvo a lo largo de varias décadas, asumiendo también funciones de preparador de voces. En la revista *Betanzos* del año 1972 se incluye una entrevista a Colacicco donde opina sobre las perspectivas del folklore, detalla su llegada al conjunto vocal y explica cómo se siente participando en el coro Os Rumorosos donde existen coristas de distintas procedencias nacionales¹⁹⁹. El nombre de Antonio Colacicco ya apareció en el capítulo anterior, él fue uno de los testigos, junto a Adolfo Mindlín, que en 1954 firmaron el acta de matrimonio de Carlos López García y Susana Carmen Ares Carballo.

4. Centro Gallego de Buenos Aires

Como hemos comprobado en el apartado anterior, la participación de García-Picos en el Centro Betanzos de Buenos Aires fue muy activa. También lo fue en otra de las instituciones de referencia en la capital porteña, el Centro Gallego de Buenos Aires. Comprobaremos en este apartado la relación laboral que mantuvo el compositor brigantino con esta institución y su participación en las actividades culturales del mismo.

Tomando como ejemplo el proceso asociativo gallego que tuvo lugar en Cuba desde mediados del siglo XIX, el 4 de mayo de 1879 surge el primer Centro Gallego de Buenos Aires. Aunque su función es la de una sociedad mutualista, también observamos unos propósitos iniciales de fomento de la cultura y de la concienciación gallega. Este primer Centro Gallego desaparece en 1892, ese mismo año la agrupación coral que había nacido en 1890 su seno, el Orfeón Gallego Primitivo, sufre una escisión de la que emana el Orfeón Gallego. Pero a pesar de su breve recorrido temporal, el primer Centro Gallego de Buenos Aires sirvió como ejemplo asociativo para la comunidad de emigrantes gallegos en Argentina. Durante los primeros decenios del siglo XX, nacen un gran número de sociedades gallegas, llegando a existir en Buenos Aires más de 200 sociedades alrededor del año 1930. La refundación del Centro Gallego tiene lugar el 2 de mayo de 1907, pero el origen de este hecho lo encontramos en un homenaje a Pascual Veiga celebrado en el Teatro Victoria de Buenos Aires el 31 de octubre de 1906. En ese acto se reunieron el Orfeón Gallego, el Orfeón Gallego Primitivo y el Orfeón Mindoniense bajo la dirección de Egidio Paz Hermo. La repercusión en prensa de este acto, unido a los repetidos intentos de levantar de nuevo a la gran institución mutualista gallega, dio lugar a la creación de una “Comisión Organizadora” del Centro Gallego que pondría en marcha la asociación²⁰⁰.

El Centro Gallego acabó, en cierta medida, desplazando a otras entidades que prestaban servicios mutuales, como a la Asociación Española de Socorros Mutuos de Buenos Aires. Esta había sido fundada en 1857 para cumplir los objetivos de cubrir los gastos de asistencia médica y farmacéutica de sus afiliados, así como ayudar económicamente a las familias afectadas. El fondo común del que se extraía el dinero procedía de las cuotas mensuales que sus socios abonaban. Las prestaciones se fueron ampliando con el paso de los años, llegando a incluir pensiones de viudedad u orfandad, seguros de vida e invalidez, asesoría jurídica y otros servicios. Este modelo sería imitado por otras asociaciones que también prestarían este tipo de servicios a sus afiliados. Es el caso del Centro Gallego de Buenos Aires, que en los años 30 alcanzó la cifra de 55.000 asociados, duplicando el número de socios de la Asociación Española de Socorros Mutuos de Buenos Aires²⁰¹.

Pero la característica distintiva que tiene el Centro Gallego de Buenos Aires, manteniendo la comparación con la Asociación Española de Socorros Mutuos, es la combinación de sus funciones como mutualidad y fondo de acción social con la promoción y organización de diversas actividades culturales. Podemos observarlo cla-



Carlos cenando con Ant3n Alonso R3os, agosto 1952, APT.

ramente en el art3culo 1º, cap3tulo I de los Estatutos del Centro Gallego donde se establece el objeto de la asociaci3n:

El Centro Gallego de Buenos Aires – Mutualidad – Cultura – Acci3n Social, fundado en la Capital Federal el 2 de Mayo de 1907, con domicilio en la Avda. Belgrano 2199, de la Ciudad de Buenos Aires, Capital de la Rep3blica Argentina, tiene por objeto servir de v3nculo entre los gallegos y enaltecer a Galicia, consolidando los lazos espirituales con Argentina, mediante el cumplimiento de los siguientes fines: Mutualidad – Cultura – Acci3n Social, que al igual que el nombre de la Asociaci3n, no podr3n ser modificados sino por el voto favorable del 75% de todos los asociados con derecho a ello, de acuerdo con lo que determina el art. 39 inc 3º. Usar3 como distintivo una bandera blanca con una franja azul en diagonal y ostentando en el centro la cruz de Santiago Apostol, contorneada por la leyenda “Centro Gallego de Buenos Aires”. En todos los actos oficiales de la Instituci3n acompaÑar3 a la bandera nacional argentina.²⁰²

Ya referido espec3ficamente a la secci3n de Cultura, en los estatutos sobre los que tratamos, nos encontramos con el Instituto Argentino de Cultura Gallega, que es el instrumento u organismo en el que el Centro Gallego delega todas las funciones culturales de la instituci3n. El Instituto Argentino de Cultura Gallega dispone de las instalaciones del Sal3n Teatro Castelao, de la Biblioteca Social y de un local para venta de libros y discos. Sus funciones son, entre otras: promover y difundir la cultura gallega y argentina en todas sus expresiones; mantener un intercambio de profesores

y estudiantes argentinos y gallegos; organizar conferencias, exposiciones y conciertos; mantener un coro de alta calidad artística y crear un cuerpo de baile; organizar un archivo musical y otro de palabra; organizar seminarios y cursillos a los fines de mejoramiento cultural y otorgar becas²⁰³.

Dentro de su actividad cultural, la institución pretendía exaltar lo gallego pero a la vez promover la “fraternidad argentino-gallega”. La solución para esta fusión la encontramos en el artículo 98, donde se explica que, con motivo del Día de Galicia el 25 de julio, se organizarán unas “Jornadas Patrióticas Gallegas” que consistirán en “actos culturales con el fin de exaltar a Galicia, difundir su historia, su tradición, su idioma y sus valores espirituales, así como las virtudes y aspiraciones de su pueblo”. Y también se incluirán dentro de estas actividades un homenaje a la República Argentina a través de la figura del Libertador José de San Martín²⁰⁴.

Principalmente, la relación de Carlos López García con el Centro Gallego de Buenos Aires se establece a través de un vínculo laboral, López García fue cobrador del Centro Gallego. Periódicamente visitaba a los asociados para que abonasen las cuotas correspondientes a la asociación²⁰⁵. Este fue su último trabajo tras una larga lista de oficios que detallamos en el capítulo anterior y fue el trabajo que durante más años desarrolló:

–Polo Centro Galego tamén ías, logo...

–Se eu fun cobrador do Centro Galego durante trinta e tantos anos, empregado de alí, empecei a traballar no 50 creo que foi e deixei no 84, eh!, era cobrador. Ese traballo porque era libre. Traballaba á mañá e as tardes dedicábao ao meu. Sempre busquei traballos que me deran tempo para dedicarme á música.

–Ías cobrando polas casas dos socios, non?

–Si, si, polas casas e despois íamos os martes e os venres a levar todo a declaración dos turnos, non levabamos os cartos a menos que os bancos cerraran, daquela levabamolo ao Centro Galego, pero íamos aos bancos a depositalo e o papel da conta levabamolo ao Centro.²⁰⁶

El compositor betanceiro recordaba en la entrevista que le realizan en 1978, y relacionado con su trabajo como cobrador de mutualidades, una ayuda que recibió del Centro Gallego pagándole medio sueldo durante un año:

–¿En qué forma, la Colectividad Gallega o las instituciones que la componen, apoyaron o apoyan tu actividad; ya que según creo, eres el único gallego con estos galardones en la Argentina?

–Sinceramente, y aunque me duele decirlo, prácticamente ninguno, únicamente el Centro Gallego de Buenos Aires contribuyó con medio sueldo durante un año, del que yo ganaba como cobrador del mismo; aparte de este gesto no tuve otro aliciente de la colectividad, incluso teniendo en cuenta que yo siempre he estado integrado a la misma como director de la Coral “OS RUMOROSOS”.²⁰⁷

Pero la relación de Carlos López García con el Centro Gallego de Buenos Aires no se limitó a su trabajo como cobrador, volviendo al aspecto musical, en los años 70 fundó un coro junto a Isidro Maiztegui:

[...] E despois eu e máis un argentino descendente de vascos, que se chamaba Isidro B. Maiztegui, que estivera aquí poñendo música a películas, entre el e máis eu creamos o coro do Centro Galego.²⁰⁸

Tras un tiempo en que actuaban ambos como codirectores, quedó solo Carlos López García al frente del coro del Centro Gallego:

P. [...] *En medio de tanta actividad musical ¿continuabas en contacto coa colectividade galega?*

R. Por suposto, con Isidro Maiztegui, precisamente, fundamos por aquelas anos a Coral Polifónica do Centro Galego de Buenos Aires. Estivemos os dous moito tempo, e cando el marchou, continuei eu só.²⁰⁹

Comprobamos que sus manifestaciones en esta entrevista coinciden con el contenido de las postales que Maiztegui le envió: en la primera, con fecha del 21 de enero de 1975, se dirige a él como “codirector”, mientras que en la segunda, del 14 de diciembre de 1976, se refiere a él como “director” y también explica que fue a visitarlos al Centro Gallego, evidenciando una cierta lejanía con la agrupación.

Precisamente, como director del coro del Centro Gallego, García-Picos contacta con Andrés Gaos Guillochon, el hijo del violinista y compositor Andrés Gaos Berea. Tanto Gaos hijo como su esposa forman parte de la agrupación coral del Centro Ga-



García-Picos dirigiendo el coro del Centro Gallego de Buenos Aires en el Teatro Castela, 1977, APT.

llego, propiciando el contacto entre ambos en múltiples conversaciones a lo largo de los años. Sin embargo, el contacto entre Gaos Berea y García-Picos nunca se llegó a producir, según manifiesta Gaos Guillochon. Y ello a pesar de que Gaos padre mantuvo una amplia relación con el Centro Gallego de Buenos Aires, de hecho fue el ganador del concurso musical organizado en 1953 por la “Comisión de Cultura del Centro Gallego”. Obtuvo este premio con su obra *Sinfonía nº 2, En las montañas de Galicia*, que sería estrenada en Buenos Aires durante las Jornadas Gallegas organizadas por el Centro Gallego el 28 de julio de 1974. No existe constancia de que Gaos padre mantuviese relación con el Centro Betanzos, circunstancia que por fechas puede guardar alguna relación con el no contacto entre ambos. Pero, a pesar de no conocerlo directamente, García-Picos sí conoció su música, concretamente el repertorio pianístico de Andrés Gaos Berea, grabado por su hijo en disco de vinilo editado por el Centro Gallego.²¹⁰

5. El entierro de Castelao

El 9 de enero de 1950 fue enterrado Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao en el cementerio de la Chacarita. Había fallecido dos días antes en el sanatorio del Centro Gallego de Buenos Aires. Al frente de un grupo de coros que juntos interpretaron el *Himno Gallego* en el entierro de Castelao estaba Carlos López García²¹¹.

Castelao fue una figura esencial en la vida cultural y política argentina desde su llegada a Buenos Aires en 1940. A su faceta como escritor, dibujante, pintor y médico, tenemos que añadir su decisivo papel como político, siendo denominado como uno de los padres del nacionalismo gallego. Él fue el creador y primer presidente del Consello de Galiza, también conocido como Consejo Nacional de Galicia, un órgano político en el exilio donde se pretendía aglutinar a los nacionalistas y republicanos gallegos, amparados por la aprobación del Estatuto de Autonomía de Galicia poco antes del estallido de la Guerra Civil. Fue creado en noviembre de 1944 en Montevideo, aunque su constitución formal data del 8 de diciembre de 1944 en Buenos Aires. A Castelao le sucedió Antón Alonso Ríos como presidente del Consello de Galiza.

Para entender mejor la trascendencia política de Castelao es conveniente observar hasta que punto le parece un personaje amenazante a la censura franquista. Podemos verlo con claridad en el comunicado que las autoridades españolas emiten tras el fallecimiento de Castelao en 1950 donde se indica cómo tratar la noticia:

Habiendo fallecido en Buenos Aires el político republicano y separatista gallego Alfonso Rodríguez Castelao se advierte lo siguiente: La noticia de su muerte se dará en páginas interiores y a una columna. Caso de insertar fotografía, esta no deberá ser de ningún acto político. Se elogiarán únicamente del fallecido sus características de humorista, literato y caricaturista. Se podrá



Carlos dirigiendo un grupo de corales que interpretaron el Himno Gallego en el entierro de Castelao en el panteón del Centro Gallego de Buenos Aires (9-1-1950), APT. Esta noticia se la refirió a Lois Pérez Leira, quien la utilizó, junto con esta misma foto, en su artículo, “Carlos López García: A grande figura da composición na Galicia nesta década”, *Galicia en el mundo*, 14-20 abril, 1998.

destacar su personalidad política, siempre y cuando se mencione que aquella fue errada y que se espera de la misericordia de Dios el perdón de sus pecados. De su actividad literaria y artística no se hará mención alguna del libro “Sempre en Galiza” ni de los álbumes de dibujos de la guerra civil. Cualquier omisión de estas instrucciones dará lugar al correspondiente expediente.²¹²

Desde su llegada a Buenos Aires, Castelao siempre estuvo muy ligado al Centro Gallego y al Centro Betanzos. El 21 de agosto de 1948 es nombrado Presidente Honorario del Centro Betanzos, durante un acto que clausuraba los tradicionales festejos de agosto. En el acto participó el coro Os Rumorosos dirigido por José Corallini e intervinieron Rafael Cabo, presidente de la Comisión de Cultura, Vicente Abarrategui y Antonio Suárez do Pazo, en aquel entonces secretario general del Centro Betanzos. Este último fue el encargado de transmitir la resolución de la Comisión Directiva y de entregar un diploma a Castelao, “un valor tan destacado y que tanto honra a Galicia en todos sus actos”. Continúa el artículo de la siguiente manera:

Nuestro flamante Presidente Honorario, entre los aplausos y muestras de aprecio del público, agradeció la distinción de que se le hacía objeto, y como un homenaje a Betanzos, brindó una extraordinaria disertación sobre la historia

de nuestra ciudad natal desde sus orígenes hasta fines del siglo XIX, que demostró una vez más los conocimientos históricos de Castelao, el que fue, aplaudidísimo y muy felicitado por todos al finalizar su magistral exposición.

Huelga destacar aquí la personalidad brillantísima del Dr. Alfonso R. Castelao, genuino representante de Galicia, y toda una existencia consagrada al servicio de nuestra patria, y a quien todos los gallegos emigrantes nos honramos en tener a nuestro lado, siendo para el Centro Betanzos un alto honor el contarle como Presidente Honorario de la entidad.²¹³

La decisión había sido tomada por la Comisión Directiva del Centro Betanzos el 24 de junio de 1948 y le había sido comunicada por carta a Castelao. Se le explicaba que la decisión fue tomada en base “a súa patriótica laboura en col da difusión e defensa dos problemas de Galiza, i-a súa insobornábel aitude en Hespaña e no extranxeiro, sempre o servizo da nosa patria”, y define al Centro Betanzos como una “entidade netamente galega, e plenamente identificada c’o movemento de recuperación das liberdades da nosa terra”²¹⁴. Castelao contestó con una carta manuscrita donde acepta la distinción:

Bos Aires, 7 de agosto do 1948

Consello de Galiza

Sr. Dn. Juan Suárez

Presidente do Centro Betanzos

Bos Aires

Meu querido amigo e compatriota:

Recibín a súa carta dándome a coñecer un acordo da Comisión Direitiva do Centro Betanzos, pol-o que se me desina Presidente Honorario d-esa Asociación. Xa me sentía honradísimo con sóio merecer o agarimo de vostedes, e non minto ao decirlles que me abruma o favor que acaban de facerme ao darme un título que non sei cómo pagarlles. Para min Betanzos –como xa dixen en público– representa algo máis que a xurisdición municipal ou xudicial que agora leva ise nome: representa unha histórica e gloriosa provincia, que foi varias veces a cabeza de Galiza. Eu vexo ao Centro Betanzos coa categoría que o seu escudo simboliza, é decir, como un Centro Provincial. E teñan a seguridade de que o meu agradecimento non é finxido, senon sentido, arelando que poida desmostralo con feitos e non con verbas.

Moitísimas gracias, moitísimas gracias.

Reciba vostede e os seus compañeiros de Comisión un saúdo fraternal. Castelao.²¹⁵

Pero la noticia del nombramiento de Castelao como Presidente Honorario trasciende las estancias de la entidad betanceira en Buenos Aires y tiene ecos en comunicados de otras sociedades. En el ejemplo que citamos a continuación se incluye la noticia de la distinción a Castelao enmarcándolo como un acto galleguista y de patriotismo gallego dirigido “al jefe espiritual de la galleguidad”:

DE LA IRMANDADE GALEGA

(27 de agosto de 1948)

Teño o pracer de me dirixir a vostede prá pol-o seu dino intermedio, eispresar a Xunta Directiva d-ise prestixioso Centro as mais afervoadas felicitacións d-ista Irmandade pol-o brillante éisito dos aitos que celebrou recentemente o Coro “Os Rumorosos”, baixo a certa dirección do distinto Maestro Corallini, nos aitos do día de Galiza en que tomou parte.

Eisí mesmo fólgame de lle transmitir a satisfacción patriótica que sentimos os membros d-ista Irmandade pol-a gran laboura galeguista sue isa entidade ben desenrolando, coma tamén pol-a outa proba de patriotismo galego e de solidariedade cos anceos do povo da nosa patria Galiza, que empecha a felís decisión d-ise benemérito Centro ao desinar coma seu presidente honorario, ao xefe espritoal da galeguidade, irmán D. Alfonso R. Castelao.

Firmado: Manuel Puente, presidente. – Rodolfo Prada, secretario.²¹⁶

En enero de 1950, con motivo del fallecimiento de Castelao, el Centro Betanzos publica un folleto de 4 páginas titulado “Castelao entrou na inmortalidade”. Está dedicado íntegramente al óbito de Castelao y a su entierro organizado por los Centros “Ourensán, Lucense, Pontevedrés, Coruñés, A. B. C. De Corcubión, Federación de Sociedades Galegas e Irmandade Galega”. Aparecen en el folleto las resoluciones de honores que el Centro Betanzos acordó en reunión extraordinaria:

1º Poñerse de pé en homenaxe á suo memoria.

2º Suspender a reunión campestre de día 8 de corrente e paralizar as actividades sociais por 5 días en señal de duelo.

3º Enviar ofrendas froaes no Nome da entidá e dos conxuntos coral e de danzas, e faguerse presentes todos los membros da C. D. No velatorio dos seus restos e no aito do sepelio.

4º Enviar un telegrama de pésame a viuda de Castelao, e invitar aos socios a acompañar os restos do noso Presidente Honorario o Cimiterio da Chacarita.²¹⁷

A lo largo de las 4 páginas se describen los últimos momentos de Castelao en el sanatorio del Centro Gallego de Buenos Aires, el velatorio en el mismo lugar y el multitudinario entierro que tuvo lugar en el cementerio de la Chacarita, donde depositaron sus restos en el Panteón del Centro Gallego. Aunque, desde un primer momento, este no iba a ser el destino definitivo de sus restos, ya se indica en la primera página que el cuerpo fue embalsamado para llevarlo algún día a Galicia. Tendría que esperar a 1984, cuando fue trasladado a Galicia para descansar en el Panteón de Gallegos Ilustres, en el convento de San Domingos de Bonaval. Volviendo a Buenos Aires y a ese año 1950, en el acto que tuvo lugar frente al Panteón del Centro Gallego pronunciaron algunas palabras Alonso Ríos, Blanco Amor, Sánchez Guisande y representantes de los gobiernos vascos y catalanes, entre otros. Todo el texto del folleto del Centro Be-

tanzos tiene el carácter de discurso panegírico donde se refleja el dolor por la pérdida de un referente para toda la comunidad de emigrantes gallegos en Buenos Aires:

Il encarnaba a xenuina representación da nosa patria. Il era o guieiro máiximo, o lider indiscutido das nosa aspiraciónns. Il foi por directo propio, ¡Galiza!, porque Castelao era Galiza e Galiza era Castelao.²¹⁸

Retomando el tema de la relación entre Carlos López García y Castelao es conveniente recordar una de las citas del capítulo anterior referida a los consejos que Castelao le daba para poder pagar las clases particulares con Jacobo Ficher en un momento de dificultades económicas para el compositor brigantino. Podemos comprobar que el adinerado emigrante al que acude García-Picos para pedirle ayuda económica es el mismo que firma como presidente de Irmandade Galega, Manuel Puente²¹⁹.

También recordaba el compositor la insistencia de Castelao para que continuara con sus estudios “porque Galicia necesitaría una generación de jóvenes preparados”. Llegaba incluso a afirmar García-Picos que “el día de su muerte sentí como si se hubiera ido alguien de la familia”²²⁰. En varias entrevistas se recogen las palabras del compositor betanceiro sobre su último encuentro con la gran figura del galleguismo:

[...] un día antes de la muerte de Castelao, estuve sentado al pie de su cama y me dijo: meu rapaz eu xa me vou, pero ti estudia moito que Galiza teñen que facela grande os que podedes estudar.²²¹

Neniño: estudia, estudia, que temos que facer unha Galiza grande; e falade galego, que non é falar mal, é falar diferente.²²²

García-Picos dejó constancia de su amistad con Castelao a través de una de sus composiciones, obra que le dedicó y que lleva por título *Oda a Castelao*. Es una composición sinfónica organizada en un solo movimiento y que compuso entre diciembre de 1999 y abril del año 2000. Una copia de esta partitura la depositó García-Picos en el Instituto Argentino de la Cultura Gallega, el organismo cultural del Centro Gallego de Buenos Aires. Se recoge noticia de este hecho en un artículo firmado por Andrés Beade Dopico en la revista de la entidad y fechado en diciembre del año 2008²²³.

Tal y como hemos constatado en el presente capítulo, la implicación del compositor brigantino en las actividades culturales de las colectividades gallegas en la Argentina fue bastante significativa y propició su contacto con gran parte de la intelectualidad galleguista que se encontraba en aquellos años en la capital argentina. Muchos de ellos además fueron partícipes, mediante una colecta organizada por Blanco Amor, de que García-Picos pudiese continuar su formación musical en París. Esta etapa en la capital francesa es la que abarca el próximo capítulo, en la que tra-

taremos el paso del compositor brigantino por la Schola Cantorum y el Conservatorio de París, y su relación con algunos de los compositores que a finales de los años 50 y principios de los 60 tuvo oportunidad de conocer allí.

Notas

¹³³ Entrevista a Consuelo López García, 9-10-2009. El dato coincide con el que aporta su esposa Susana explicando que, antes de casarse, García-Picos vivía en el Centro Betanzos en una pequeña habitación que compartía con su perro Toni y su piano. Entrevista a Susana Ares Carballo realizada por Teresa López Ares el 28-11-2010.

¹³⁴ Acta de matrimonio de Carlos López García y Susana Carmen Ares Carballo, Delegación del Registro de Estado Civil y Capacidad de la quinta sección de Avellaneda, acta 102, 11-3-1954, APT.

¹³⁵ Pasaporte de Carlos López García expedido por el Consulado de España en Buenos Aires el 27 de julio de 1957. El domicilio figura en la página 2 de dicho documento, APT.

¹³⁶ Carta 6-12-1957, APT. No queda totalmente claro el mensaje que se le transmite en esta carta desde el Ayuntamiento de Betanzos, firmada por el alcalde y el secretario del mismo. A la vez que se establece que el “mozo Carlos López García” es “soldado útil para todo” y se anuncia una “nota de prófugo”, se informa que dicha nota no tendrá efecto en relación con que se “le exime de prestar en filas por razón del reemplazo a que pertenece”. Probablemente la recepción de esta carta en una fecha tan tardía –recordemos que Carlos se embarcó hacia Argentina en febrero de 1940– tenga relación con la preparación de documentación para el futuro viaje a París, del que trataremos en el siguiente capítulo.

¹³⁷ *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLIII nº 43, diciembre de 1948, p. 7. AMB.

¹³⁸ *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLIV nº 44, diciembre de 1949, p. 4. AMB.

¹³⁹ *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLV nº 45, enero de 1951, p. 4. AMB.

¹⁴⁰ *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LXXV nº 68, marzo de 1980, p. 10; *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LXXV nº 69, agosto de 1980, p. 2; *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LXXVI nº 70, agosto de 1981, p. 2. AMB.

¹⁴¹ Alberto Vilanova Rodríguez, *Los gallegos en la Argentina*, Ediciones Galicia, Buenos Aires, 1966, t. II, p. 1.393.

¹⁴² Xesús Torres Regueiro, “O Centro Betanzos de Bos Aires. Cen anos de vida 1905-2005”, *Anuario Brigantino 2004*, nº 27, Betanzos, 2005, pp. 329-330; Un resumen de este artículo, que citaremos en varias ocasiones en el presente capítulo, es publicado por el Centro Betanzos de Buenos Aires en el libro conmemorativo de su centenario. VV. AA., *Una fecunda historia, Centro Betanzos de Buenos Aires*, Centro Betanzos Ediciones, Buenos Aires, 2007.

¹⁴³ “Estatutos de la Sociedad Hijos de Betanzos”, *La Defensa*. AMB; Tenemos noticia de los Estatutos de la Sociedad Hijos de Betanzos a través de su publicación en el semanario *La Defensa*, que lleva por subtítulo “Órgano de las Asociaciones de Agricultores” y del que se conservan en el Archivo Municipal de Betanzos los números publicados entre 1906 y 1910. Los Estatutos fueron publicados a lo largo de varios números de *La Defensa* durante el año 1907, siempre situados en la parte inferior de las

páginas 3 y 4, y guardando la siguiente correlación: “Portada de los Estatutos de la Sociedad Hijos de Betanzos”, *La Defensa*, 17-2-1907, pp. 3-4; “Estatutos de la Sociedad Hijos de Betanzos, pp. 5-8”, *La Defensa* 24-2-1907 pp. 3-4; “Estatutos de la Sociedad Hijos de Betanzos, pp. 9-12”, *La Defensa* 3-3-1907, pp. 3-4; “Estatutos de la Sociedad Hijos de Betanzos, pp. 13-16”, *La Defensa* 10-3-1907, pp. 3-4; “Estatutos de la Sociedad Hijos de Betanzos, pp. 17-20”, *La Defensa* 17-3-1907, pp. 3-4.

¹⁴⁴ “Estatutos de la Sociedad Hijos de Betanzos”, *La Defensa*. AMB.

¹⁴⁵ Xesús Torres Regueiro, “O Centro Betanzos...”, *Op. cit.*, pp. 333-334.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 338.

¹⁴⁷ Un breve repaso a las distintas sedes de la institución a lo largo de sus años de existencia nos da el siguiente resultado: Sociedad Hijos de Betanzos, sede en calle Victoria 700 (1905-1910) y en calle Bolívar 173 (1910-1930); Centro Social Betanzos, sede en calle Lima 733 (1930-1939); Centro Cultural Betanzos, sede en calle Moreno 1059 (1931-1933) y en calle Méjico 1660 (1933-1939); Centro Betanzos, sede en calle Méjico 1660 (1939-1990) y en calle Venezuela (1990 hasta la actualidad). Xesús Torres Regueiro, “O Centro Betanzos...”, *Op. cit.*

¹⁴⁸ *Estatutos de la Asociación Centro Betanzos, 1944*, Buenos Aires, 1953, Archivo da Emigración Galega (en adelante AEG), AE_Soc_ARX-3.

¹⁴⁹ Xesús Torres Regueiro, “O Centro Betanzos...”, *Op. cit.*, pp. 345-348, 362.

¹⁵⁰ Ya hablamos anteriormente de la publicación *Las Mariñas* de la Sociedad Hijos de Betanzos. Posteriormente, cuando en 1930 pasa a denominarse Centro Social Betanzos, surge la revista con el mismo nombre. Tenía una periodicidad anual y se publicaba en agosto. De esta revista solo se conservan en AMB 4 números correspondientes a los años 1933, 1934, 1935 y 1936. En 1931 se produce la escisión en la entidad que explicamos anteriormente y surge el Centro Cultural Betanzos que publica la revista *Betanzos*, incluyendo un subtítulo donde indicaba que era la “Publicación Oficial del Centro Cultural Betanzos”, suponemos que para no confundirse con la otra entidad paralela y su publicación. La revista *Betanzos* de 1931 indica en su portada que es el nº 1 del año 1, sin embargo es imposible establecer la frecuencia de esta publicación porque en el otro número que se conserva en AMB del año 1935, no se especifica nada a este respecto. Cuando ambas entidades, Centro Social y Centro Cultural, se unen tras la Guerra Civil dando lugar al Centro Betanzos, la publicación mantiene el nombre de revista *Betanzos*, pero modifica su subtítulo, indicando que es la “Revista del Centro Betanzos”. En la primera revista *Betanzos* del refundido Centro Betanzos, del año 1946, surge una pregunta al observar en la portada la indicación “Año XLI nº 41”. Tomando literalmente este dato significaría que se han perdido con el paso del tiempo la mayoría de las publicaciones anteriores de esta sociedad. Sin embargo, el investigador Xesús Torres nos ofrece una respuesta que valoramos como muy factible ante estos datos. Torres plantea que en la revista nº 41, donde aparece el editorial “Nuestros 41 años de vida”, se intentan confundir los números de la publicación con los años de vida de la entidad desde la fundación en 1905 de la Sociedad Hijos de Betanzos.

¹⁵¹ En cuanto al volumen de la publicación observamos un notable incremento, partiendo de las 36 páginas del número 41 correspondiente al año 1946, hasta llegar a las 85 del número 45 del año 1951, o a las 80 páginas del número 58 del año 1962. En el número 61 del año 1972 se produce un cambio considerable en el diseño de la revista, que pasa a tener 7 páginas. Y en las publicaciones *Betanzos* '89 y *Betanzos* 1992, que mantienen el nombre de la publicación pero sin referencia al número, se produce un nuevo cambio en el diseño a la vez que se aumenta nuevamente el número de páginas.

¹⁵² Xesús Torres Regueiro, “O Centro Betanzos...”, *Op. cit.*, p. 348.

¹⁵³ *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLIV nº 44, diciembre de 1949, p. 37. AMB.

¹⁵⁴ *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLV nº 45, enero de 1951, p. 3. AMB.

¹⁵⁵ *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLV nº 45, enero de 1951, p. 6. AMB.

¹⁵⁶ Los artículos dedicados al nacionalismo gallego son muy frecuentes en la revista *Betanzos*, a continuación exponemos un breve listado de títulos de trabajos relacionados este tema: “Trayectoria histórica del galleguismo” por el Dr. Fiz A. Fernández (*Betanzos* nº 44, 1949, pp. 23-25); “A nacionalidá Galega. Seus fundamentos” [sic] del mismo autor que el anterior (*Betanzos* nº 45, 1951, pp. 4-6); “A Galiza Ideal” por A. Suárez do Pazo (*Betanzos* nº 45, 1951, pp. 57-58); “A nacionalidá Galega” [sic] por Manoel Fernández (*Betanzos* nº 58, 1962, pp. 24-26); “O idioma galego” por el Dr. Ramón de Valenzuela (*Betanzos* nº 59, 1964, p. 4); “El folklore expresión genuina del pueblo” sin autor (*Betanzos* nº 61, 1972, pp. 4-5).

¹⁵⁷ Recordemos que las anteriores revistas pertenecían a la Sociedad Hijos de Betanzos, Centro Social Betanzos y Centro Cultural Betanzos. Por lo que consideramos este nº 41 como la primera de la nueva etapa en la que la institución es denominada Centro Betanzos.

¹⁵⁸ “O neno galego i-a escola castellán”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLI nº 41, agosto de 1946, pp. 29-31. AMB.

¹⁵⁹ “Verdadera importancia alcanzaron los actos conmemorativos del XIII aniversario del Estatuto Gallego y la recordación del día de los mártires”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLIV nº 44, diciembre de 1949, p. 13. AMB.

¹⁶⁰ “Velada en el Centro Asturiano”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLII nº 42, diciembre de 1947, p. 14. AMB.

¹⁶¹ “Homenaje a nuestros mártires”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LV nº 47, diciembre de 1960, pp. 24-25. AMB.

¹⁶² Xesús Torres Regueiro, “O Centro Betanzos...”, *Op. cit.*, pp. 349-350.

¹⁶³ “Los dos máximos exponentes de la última voluntad democrática del pueblo de Betanzos”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LVII nº 58, agosto de 1962, p. 35. AMB.

¹⁶⁴ “Los tres alcaldes de la República”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LXXIV nº 66, enero de 1979, pp. 4-5. AMB.

¹⁶⁵ Información extraída de <http://www.centrobetanzos.com.ar/coral.html> (consulta realizada el 2 de julio de 2012).

¹⁶⁶ “Acta fundacional del Coro Os Rumorosos”, *Betanzos* '89, Publicación del Centro Betanzos de Buenos Aires, agosto 1989, p. 8, AMB.

¹⁶⁷ *Betanzos*, Publicación Oficial del Centro Cultural Betanzos, Buenos Aires, agosto 1935, pp. 30-31.

¹⁶⁸ Alberto Vilanova Rodríguez, *Los gallegos en la Argentina*. Ediciones Galicia, Buenos Aires, 1966, t. II, pp. 1.310-1.314.

¹⁶⁹ Luís Seoane, *Galicia Emigrante*, Enero y Febrero de 1957, nº 26, Buenos Aires. [Reedición fac-símil de Ediciós do Castro, O Castro, Sada, A Coruña, 1994, p. 26.]

¹⁷⁰ *Coral Galega Os Rumorosos. Do Noso Arquivo*. Homaxe a Galiza no seu Día, 25 de xullo de 1942. Bos Aires; El ejemplar incluye el sello de la “Asociación Centro Betanzos de Buenos Aires” y una indicación a bolígrafo de que es una “Edición Centro Betanzos”, AEG, AE_Soc_ARX-3.

¹⁷¹ “Nuestra Coral Os Rumorosos”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLI nº 41, agosto de 1946, pp. 18-19, AMB.

¹⁷² *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLII nº 42, diciembre de 1947, p. 14, AMB; *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLI nº 41, agosto de 1946, p. 14, AMB.

¹⁷³ “Elogiosos comentarios en torno a la actuación de nuestra Coral”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLIII nº 43, diciembre de 1948, pp. 24-25, AMB.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 25, AMB.

¹⁷⁵ Alberto Vilanova Rodríguez, *Los gallegos en la Argentina*, *Op. cit.*, t. II, pp. 1.421-1.424.

¹⁷⁶ “A los Coristas no Gallegos de la Coral del Centro Betanzos Os Rumorosos y al maestro Sr. Corallini”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLII nº 42, diciembre de 1947, p. 11. AMB.

¹⁷⁷ Dependiendo del lugar que utilicemos como referencia, encontramos el apellido citado como “Dopazo” o “do Pazo”. Asimismo, su nombre aparece como “Antonio” y también escrito en gallego, como “Antón”. Respetaremos en cada caso el uso que se haga en el documento del que extraemos la información.

¹⁷⁸ A. Suárez do Pazo, “É un rapaz de Betanzos o novo Director da Coral do Centro Betanzos “Os Rumorosos”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLIV nº 44, diciembre de 1949, pp. 31-32, AMB. Este dato entra en contradicción con el aportado por Graciela Pereira, que lo sitúa asumiendo la dirección en 1944, aunque no deja constancia de la fuente utilizada para extraer la información. Vid. Graciela Silvia Pistocchi Pereira, *Carlos López García Picos “O Chapa”: Recuerdos y apuntes para transitar su biografía*, Centro Betanzos Ediciones, Buenos Aires, 2013, p. 67.

¹⁷⁹ *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLIII nº 43, diciembre de 1948, p. 16, AMB.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 56, AMB.

¹⁸¹ “Por una comisión cultural de damas”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLII nº 42, diciembre de 1947, p. 23, AMB.

¹⁸² *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLIV nº 44, diciembre de 1949, p. 73, AMB.

¹⁸³ *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLV nº 45, enero de 1951, p. 15, AMB.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 26. AMB.

¹⁸⁵ s.a., “Nuestras personalidades”, sección Galicia, Abril de 1978, p. 11, [artículo recortado] C8297 AMB.

¹⁸⁶ *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLV nº 45, enero de 1951, p. 7. AMB.

¹⁸⁷ “Así se hace obra gallega”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLV nº 45, enero de 1951, p. 11, AMB.

¹⁸⁸ “Así se hace obra gallega”, *Op. cit.*, pp. 8-12, AMB.

¹⁸⁹ De esta grabación solo se conserva una fotocopia que realizó Carlos López González de un disco

que declara que poseía García-Picos y que se lo prestó para hacer dicha reproducción. Entrevista a Carlos López González, 5-2-2010.

¹⁹⁰ *Galiza. Onte, hoxe e sempre* [grabación], Coral Os Rumorosos, dir. Carlos López García. Centro Lucense de Buenos Aires, 1971. Ejemplar del Arquivo Sonoro de Galicia do Consello da Cultura Galega, en adelante ASG.

¹⁹¹ “Coro Galego Brétemas e Raiolas. Os coros galegos na Arxentina. Breve referencia” *Prensa galega da Arxentina (1935-1964)* (números únicos ou extraordinarios), DVD Centro Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia, 2008; De la participación de García-Picos como director del coro Rosalía de Castro se conservan 2 fotos, APT.

¹⁹² s.a., “Nuestras personalidades”, sección Galicia, Abril de 1978, p. 11, [artículo recortado] C8297 AMB; Vid. Graciela Silvia Pistocchi Pereira, *Carlos López García Picos “O Chapa”: Recuerdos y apuntes para transitar su biografía*, *Op. cit.*, p. 108-113; Graciela Pereira sitúa el comienzo de los ensayos del coro del Centro Gallego de Buenos Aires en marzo de 1974 y la primera actuación al año siguiente. Sin embargo, también refiere que en 1974 se disolvió el coro Os Rumorosos, por lo que no se habría producido la dirección de ambas agrupaciones corales durante la misma etapa temporal.

¹⁹³ “Interesantes Manifestaciones del Sr. J. Corallini”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLI nº 41, agosto de 1946, pp. 33-34, AMB.

¹⁹⁴ “Nuestro reportero con José Corallini”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LXVII nº 61, enero de 1972, p. 6, AMB..

¹⁹⁵ A. Suárez do Pazo, “É un rapaz de Betanzos...”, *Op. cit.*, p. 32, AMB.

¹⁹⁶ Obras de José Corallini, una de ellas incluye dedicatoria a Carlos López García, APT.

¹⁹⁷ Carta 21-1-1975, APT.

¹⁹⁸ Carta 14-12-1976, APT.

¹⁹⁹ “Antonio Colacicco”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LXVII nº 61, enero de 1972, p. 7, AMB.

²⁰⁰ Xosé M. Núñez Seixas, *O galeguismo en América, 1879-1936*, Edición do Castro, Sada, A Coruña, 1992, pp. 33-34.

²⁰¹ Alejandro E. Fernández, “Los gallegos dentro de la colectividad y las asociaciones españolas”, *La Galicia Austral: la inmigración gallega en la Argentina*, Coord. Xosé M. Núñez Seixas, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2001, pp. 143-144.

²⁰² *Estatuto Social 1982. Centro Gallego de Buenos Aires*, p. 3. AEG, AE_Soc_ARX-1

²⁰³ *Estatuto Social 1982. Centro Gallego de Buenos Aires*, pp. 4-5. AEG, AE_Soc_ARX-1

²⁰⁴ *Estatuto Social 1982. Centro Gallego de Buenos Aires*, p. 31. AEG, AE_Soc_ARX-1

²⁰⁵ Carné de cobrador del Centro Gallego de Buenos Aires, 1963, APT; Carné de cobrador del Centro Gallego de Buenos Aires, sf, APT.

²⁰⁶ Xesús Torres Regueiro, “Conversas co compositor Carlos López García. Os anos de Buenos Aires (1940-1984)”, *A Xanela nº 31*, Betanzos, 2011, p. 29.

²⁰⁷ s.a., “Nuestras personalidades”, sección Galicia, Abril de 1978, p. 11, [artículo recortado] C8297 AMB.

²⁰⁸ Xesús Torres Regueiro, “Conversas... (1940-1984)”, *Op. cit.*, p. 28.

²⁰⁹ Margarita Viso Soto, “Autorretrato: Carlos López García Picos”, *Música Hoxe. Boletín informativo da asociación galega de compositores. Nº 1*, A Coruña, 2002, pp. 16-17.

²¹⁰ Entrevista a Andrés Gaos Guillochon, 11-5-2011. La grabación a la que hacemos referencia es la siguiente: “Aires Gallegos para piano de Andrés Gaos por Andrés Gaos (hijo)”, Centro Gallego de Buenos Aires-Instituto Argentina de la Cultura Gallega, Ediciones Galicia, 1974. Vid. Julio Andrade Malde, Julio, *Andrés Gaos. El gallego errante*, Ediciones Vereda, A Coruña, 2010; Rosa María Fernández García, *Andrés Gaos*, Colección A nosa memoria nº 47, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2005; Julián Jesús Pérez Fernández (coord.), *Andrés Gaos Berea: un achegamento a súa figura e a súa música (1874-1959)*, Universidade da Coruña, A Coruña, 2012; y “Andrés Gaos. Orchestral Pieces” [grabación], Orquesta Sinfónica de Galicia, Víctor Pablo Pérez (dir.), Ondrej Lewit (vl), Arte Nova Classics, 1995.

²¹¹ Lois Pérez Leira, “Carlos López García: A grande figura da composición na Galicia nesta década”, *Galicia en el mundo*, 14-20 abril, 1998; En la foto podemos observar a Carlos López García dirigiendo un grupo de corales en el panteón del Centro Gallego de Buenos Aires. (9-01-1950). Esta noticia se la refirió el compositor betanceiro a Lois Pérez Leira, quien la utilizó, junto a una reproducción de la foto, en el citado artículo. Sin embargo, esta misma fotografía está depositada en formato digital en AMB con la siguiente indicación de García-Picos “Dirigiendo corales con el himno gallego en el entierro de Castelao, panteón del Centro Gallego de B. A. Octubre, 1950”. El entierro de Castelao fue el 9 de enero de 1950, por lo tanto, o la indicación de octubre es un error de García-Picos o el acto fue un homenaje posterior a Castelao. Nos decantamos por la primera opción teniendo en cuenta que García-Picos databa algunas de sus fotografías con posterioridad, siendo habitual las indicaciones del tipo “París 1959 o 1958”, AMB; o también “1974 + o – Bs. Aires en mi apartamento”, APT.

²¹² María P. Tajés, *El cuerpo de la emigración y la emigración en el cuerpo: Desarraigo y negociación de identidad en la literatura de la emigración española*, Peter Lang, 2006, pp. 148-151. La autora cita como fuente de este texto la página web www.museocastelao.org

²¹³ “Nuestro Presidente Honorario”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLIII nº 43, diciembre de 1948, p. 5. AMB.

²¹⁴ *Documentos Históricos na vida do Centro Betanzos*, AEG, AE_Soc_ARX-3.

²¹⁵ *Documentos Históricos na vida do Centro Betanzos*, AEG, AE_Soc_ARX-3; Esta carta es manuscrita y lleva el membrete del Consello de Galiza. El documento incluye una anotación a bolígrafo debajo de la fotografía de la carta de Castelao donde indica que tiene fecha de 7 de agosto de 1948 y que es un agradecimiento por el nombramiento. El documento original se encuentra depositado en el Archivo Municipal de Betanzos.

²¹⁶ *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLIII nº 43, diciembre de 1948, p. 25. AMB.

²¹⁷ “Castelao entrou na inmortalidade”, Publicación del Centro Betanzos de Buenos Aires, 1950, pp. 2-3, AMB; Ese año 1950 no existe publicación de la revista *Betanzos*, en 1949 se publica el número 44 y en 1951 el número 45. Por lo que el folleto, aunque publicado por el Centro Betanzos, no puede ser considerado dentro de este grupo de revistas y sí como una publicación extraordinaria motivada por el fallecimiento de Castelao. La brevedad de la publicación en comparación con las revistas que la preceden y con las que le siguen reafirma esta consideración. Por otra parte, el folleto incluye la fecha de 8 de enero de 1950, aunque los hechos que relata corresponden al entierro que tuvo lugar el día 9 de enero y el fallecimiento se produjo el día 7 de enero.

²¹⁸ “Castelao entrou na inmortalidade”, *Op. cit.*, p. 1, AMB.

²¹⁹ Xesús Torres Regueiro, “Conversas... (1940-1984)”, *Op. cit.*, p. 28.

²²⁰ Luís Pérez, “El compositor y emigrante gallego Carlos López reclama más atención para los retornados”, *Galicia en el mundo*, 11-9-1995.

²²¹ *Ídem.*

²²² Margarita Viso Soto, “Autorretatro: Carlos López García Picos”, *Música Hoxe. Boletín informativo da asociación galega de compositores. Nº 1*, A Coruña, 2002, p. 16.

²²³ Andrés Beade Dopico, “Está en la institución la obra musical dedicada a Castelao por el maestro López García”, *Galicia nº 685*, Revista del Centro Gallego de Buenos Aires, año XCV, Buenos Aires, diciembre de 2008, [artículo recortado] APT.

CAPÍTULO V: LA ETAPA DE FORMACIÓN EN PARÍS (1957-1964)

1. Su llegada a París

Tras el estreno de *La farsa de la búsqueda*, García-Picos fue becado por la Embajada de Francia en Buenos Aires para continuar sus estudios musicales en París. Como ya explicamos en el capítulo III, la cuantía económica de esa beca no incluía muchos de los gastos necesarios, por lo que diversas personalidades del colectivo gallego en Argentina asumieron la responsabilidad de ayudarlo a sufragar una parte de esos gastos. El encargado de realizar la colecta fue Eduardo Blanco Amor, que hizo una lista con los nombres de las personas a las que pensaba acudir, aunque la idea surgió en primera instancia de Luis Seoane. Según explica García-Picos, la beca incluía las matrículas en conservatorios y las comidas en los restaurantes de estudiantes, así como entradas gratuitas a conciertos:

-Si, estiven seis anos en Franza. E Luis Seoane, que era meu padriño, case, ves? Ese debuxo fixomo el no ano 72, saeu na Voz de Galicia aquí. Cando foi que eu necesitaba cartos para ir a París despois da beca que me deu a Embaixada cultural de Franza, el moveuse con Eduardo Blanco-Amor, falaron con outros músicos arxentinos e poetas e me xuntaron uns cartos porque a beca non era en metálico, non? a viaxe tiña que pagala eu porque deixabanme estudar gratis nos conservatorios, na Schola Cantorum, no Conservatorio e comer nos restaurantes que son para estudantes, ir aos ensaios das orquestras gratis e todo iso; daquela el axudoume.²²⁴

Según consta en un documento redactado en francés que García-Picos conservaba en su archivo personal, la beca le fue concedida el 6 de junio de 1957 para estudiar en la Academia de París durante un período comprendido entre el 1 de agosto de 1957 y el 30 junio de 1958. La carta está firmada por la secretaria general de Comité de Recepción de los Estudiantes y Becarios Extranjeros en París, A. M. Labrousse. Y además está revisada por el consejero cultural de la Embajada de Francia en Buenos Aires, que certifica la autenticidad del documento. La beca se concede en base a la solicitud que García-Picos presentó el 27 de mayo de 1957 y porque “cumple las condiciones necesarias para proseguir en Francia los estudios indicados”. Los estudios que iba a realizar eran “Composición y dirección musical: M. Jean FOURNIER – Mlle Nadia BOULANGER.” En el documento también se detallan algunas de las condiciones de esa beca:

1.– que el interesado se compromete formalmente a no solicitar ninguna ayuda pecuniaria a las autoridades francesas durante la duración de su estancia en Francia;

2.– que el interesado aseguró que podría disponer, a lo largo de la duración de su estancia en Francia, de una cantidad al menos igual a la beca del gobierno francés, incluyendo el importe de las dietas;²²⁵

La llegada a París de García-Picos se produce el 29 de agosto de 1957, en calidad de estudiante, tal y como figura en el visado que realiza el Consulado de Francia en Buenos Aires. El viaje debió realizarse en barco hasta España y después en tren hasta París, ya que en el mismo pasaporte también figura un visado de la Embajada de España con permiso para entrar y salir del país²²⁶. Contamos además con un documento gráfico de la salida de García-Picos de Argentina, una fotografía donde aparece la familia López García al completo despidiendo a Carlos en el puerto de Buenos Aires²²⁷.

Uno de los motivos para embarcarse en la aventura de continuar sus estudios en París fue que varios amigos suyos, entre los que estaban Adolfo Mindlín e Israel Gordin, ya tenían organizada su marcha hacia la capital francesa. A pesar de la reticencia inicial de su esposa Susana, que le explicaba que su situación familiar no era la misma que la de sus compañeros —él tenía una hija con poco más de un año de edad—, y de la preocupación de su madre por el largo viaje que iba a realizar y por la difícil situación familiar que iba a provocar la distancia, García-Picos acabó embarcándose hacia Francia²²⁸.



Despedida familiar en el puerto de Buenos Aires, año 1957, AMB.



Con el pianista argentino Alfredo Niestra, "París sep. 1957", APT.

Otro de los motivos fue, por supuesto, la posibilidad de recibir clases o de contactar con algunos de los mejores compositores de esa época. Estudió en la Schola Cantorum, orquestación con Pierre Wissmer y dirección de orquesta con Leon Barzin. También ingresó en el Conservatorio Nacional de París y recibió clases de composición de Tony Aubin y Darius Milhaud. Asimismo, en París tuvo oportunidad de conocer y recibir algunas clases de compositores como Henry Dutilleux, Florent Schmitt, Olivier Messiaen o André Jolivet²²⁹.

Antes de emprender su viaje a París, García-Picos actualizó o consiguió una serie de certificados y documentos necesarios para el viaje que iba a realizar. Uno de ellos es el certificado de ciudadanía expedido por la Dirección Nacional de Migraciones, Ministerio del Interior Argentino, el 4 de abril de 1957, donde se detalla su llegada a Argentina el 2 de marzo de 1940

a bordo del "Vapor H. Chieftain" en 3ª clase y procedente de Lisboa²³⁰. También renovó su pasaporte en el Consulado de España en Buenos Aires²³¹ y este hecho es probable que guarde relación con la carta que recibió con fecha del 6 de diciembre de 1957 donde desde el Ayuntamiento de Betanzos se le informa que se "le exime de prestar en filas por razón del reemplazo a que pertenece"²³².

García-Picos conservaba un gran número de fotografías de su etapa parisina, documentos que nos aportan información tanto por la imagen como por las anotaciones que incluía en la parte de atrás de la mayoría de ellas. Una de las primeras imágenes que toma tras su llegada a París es junto al pianista argentino Alfredo Niestra, fechada en septiembre de 1957²³³. También del mismo año 1957 tenemos otra imagen donde aparece junto a cuatro compañeros y que García-Picos describe como "París año 57 con los compañeros argentinos compositores"²³⁴, y una fotografía con su amigo Adolfo Mindlín, "compositor argentino radicado y nacionalizado francés" a las orillas del río Sena²³⁵.

Según Luis Seoane, García-Picos residió en París desde el año 1957 hasta el año 1959 para volver de nuevo en al año 1963²³⁶. A pesar de ser una etapa breve, en cuanto a duración se refiere, fue de gran importancia para su formación musical y su desarrollo como compositor, ello justifica el desglose de su biografía en cinco etapas,

“París año 57 con los compañeros argentinos compositores”, APT.



desechando la posibilidad de simplificarla en las tres etapas esenciales que serían sus primeros pasos en Betanzos, su exilio en Buenos Aires y su regreso a Galicia.

Aunque se corresponde con los datos que tenemos a través de la documentación de García-Picos, la cronología parisina que nos ofrece Seoane necesita ser revisada con más detalle para observar cómo se produjeron sus viajes y estancias en la capital francesa. Fueron tres, en realidad, las estancias de García Picos en París: la primera entre 1957 y 1958, la segunda entre 1958 y 1959, y una tercera y última entre 1963 y 1964.

El primer viaje, que se había iniciado con la entrada en París el 29 de agosto de 1957, finaliza con el regreso a Buenos Aires entre los meses de julio y agosto de 1958. El 17 de julio de 1958 entra en España realizando el viaje en tren a través de Irún y luego se embarca en Vigo llegando a Argentina el 17 de agosto de 1958. Poco tiempo después inicia el segundo viaje a Francia, donde entra el 30 de octubre de 1958, renovando su visado como estudiante para el período comprendido entre septiembre de 1958 y diciembre de 1959. El regreso de este segundo viaje se inicia cuando sale de Francia el 9 de agosto de 1959 y finaliza con la entrada en Argentina el 20 de diciembre de 1959²³⁷.

Podemos observar que el lapso de tiempo entre la salida de Francia y la llegada a Argentina es bastante importante. La explicación es que en sus viajes aprovechaba para realizar visitas a familiares y amigos en España, tanto en Betanzos como en otras ciudades. Se conserva una foto que lo sitúa en la Plaza Mayor de Madrid en agosto de 1959, precisamente durante el citado intervalo de tiempo entre su salida de Francia y su llegada a Argentina²³⁸.

De este mismo viaje también se conserva una foto de un trayecto en barco, donde García-Picos indica que la foto, tomada en la cubierta del barco junto a otros viajeros, es a la altura de Santos. Suponemos que se refiere al municipio de Santos en el estado



“Con [Fito] Mindlín París año 57”, APT.

de São Paulo en Brasil, uno de los principales puertos de América del Sur y que está situado en la ruta habitual Vigo-Buenos Aires²³⁹.

Entre los años 1960 y 1963 situamos a García-Picos en Buenos Aires, lo que consideramos una interrupción de sus estudios en París quizá forzado por circunstancias económicas. De hecho existen documentos gráficos que lo sitúan en la capital argentina, como, por ejemplo, una fotografía en la que aparece dirigiendo el coro Os Rumorosos en el año 1962²⁴⁰. Otro documento también sitúa a García-Picos en Buenos Aires retomando su trabajo como cobrador de cuotas de socios del Centro Gallego en febrero del año 1963²⁴¹.



García-Picos en la “Plaza Mayor de Madrid, agosto de 1959”, APT.



Foto en barco, regreso a “París 30-6-59”, APT

Durante el verano de ese mismo año 1963 inicia su tercer y último viaje a Francia, aunque en esta ocasión su visado no es como estudiante sino como “trabajador extranjero”²⁴². Llega a Vigo el 11 de abril de 1963, desde donde continúa el viaje hacia Irún para dirigirse finalmente a París. Tras una estancia en la capital francesa de un año aproximadamente, su regreso a Argentina se produce el 9 de mayo de 1964²⁴³.

Ya desde su primera estancia en París, la cuantía de la beca recibida no fue suficiente para que García-Picos tuviese una dedicación exclusiva a la música, por lo que se vio obligado a buscar diversos trabajos. Trabajó para la empresa Citroën, de donde fue despedido tras ser elegido delegado sindical, y como mayordomo del matrimonio Chaisemartin²⁴⁴.

—S: *Carlos López García conseguiches por fin o teu soño de acudir a París, ¿como foi aquela experiencia?*

—CLG-P: Bueno, ao primeiro un fai de todo... eu... xuntando papeles pola calle para vender, pintando departamentos, nunca pintara, este... nunca collera un pincel na man, e unha vez entramos... hai un Maison Internationale na ciudad universitaria, donde alí hai unha pizarra onde poñen as casas de xente de París que piden artistas ou estudantes para ir a facer traballos na casa, ou lavar a cociña, ou pintar... e vamos pintar, e parece que lle din bon xeito á cousa e despois esa persona... eu estaba na ciudad universitaria, e estaba nunha... chámanlle Maison Internationale... pero intentei entrar na Casa Española e non me deixaron, porque dicían que era



García-Picos dirigiendo el Coro Os Rumorosos, Buenos Aires, ca. 1962, APT.

argentino, viña da Arxentina. Fun á arxentina e na argentina tampouco me deixaron porque era español. Daquela faltábame unha semana e iría á calle, a dormir por ahí...

–AS: *¿Non tiveches nunca nacionalidade arxentina?*

–CLG-P: Nunca, nunca quixen. Sempre quixen ser galego.

–AS: *Galego, o malo é que aquí non se expiden pasaportes...*

–CLG-P: Bueno... e daquela esa señora veu que eu pintaba tan ben e faloulle de min a tódalas relacións que tiña en París. Era unha señora da clase de arriba e doume unha habitación para vivir na casa dela, e dábame de comer daquela, e pagábame de vez en cando algo... dediqueime a pintar en toda a casa, a lavar as ventanas e a vida...

–AS: *Dalgunha maneira atopaches un mecenas, dalgún xeito...*

–CLG-P: Algo así...²⁴⁵

Ese trabajo como pintor, que luego se transformó en un trabajo como mayordomo de la familia Chaisemartin, se prolongó durante un largo período de tiempo. Por ello, su residencia habitual en París fue el “20 rue de la Bienfaisance, Paris 8e”, allí era donde dirigían sus cartas amigos y familiares. Esa misma dirección también constaba en los documentos oficiales: como, por ejemplo, en un certificado de residencia expedido por el “Ministère des Affaires Étrangères” de Francia en octubre del año 1959²⁴⁶. A pesar del paso de los años, García-Picos siguió manteniendo contacto con la familia Chaisemartin, como se comprueba en una carta fechada en 1973 donde le

agradecen un regalo navideño y le informan de la situación familiar²⁴⁷. En relación con su vida bohemia en la buhardilla de la familia Chaisemartin, García-Picos recordaba una anécdota donde explica la extraña mascota que tuvo durante algún tiempo:

–AS: *Unha mecenas...*

–CLG-P: Algo así, non era tan mecenas porque me explotaba bastante, os franceses son algo así... Pero de calquer xeito esa vida romántica... ademáis vivía nunha buhardilla donde entraban as palomas adentro...

–AS: *Eso é pura bohemia, ¿non?*

–CLG-P: Recordo que unha vez... ti te acordas tamén, no ano 62 algo así... cando os soviéticos botaron arriba unha muller que se chamaba Valentina.

–AS: *Ah sí, sí...*

–CLG-P: Bueno, pois encontrei unha paloma na calle, cunha perna partida, non sei como a curei, leveina a un veterinario... pois esa paloma era miña compañeira, deixáballe a ventana aberta, entraba e durmía nos pés da cama. E cando me tuven que ir de ahí, pois sufrín moito por esa paloma.²⁴⁸

Tras su regreso a Argentina en mayo de 1964, García-Picos tuvo intención de regresar a Francia, tal y como se deduce de una carta firmada por R. Boscheo y fechada ese mismo año 1964, donde este compañero en la empresa Citroën le advierte de las dificultades que estaban pasando los trabajadores allí y le recomienda no regresar a Francia a menos que tenga seguridad de obtener un trabajo:

Le deseo que encuentre trabajo en Argentina, y le digo que sinceramente no venga a Francia por el momento y sobre todo a Citroën, no hay trabajo en la industria automovilística y nosotros hacemos menos horas. Venga solamente si usted está seguro de tener trabajo. Disculpe mi franqueza pero es mejor prevenirlo.

Su afecto me alegra y espero noticias tuyas.²⁴⁹

En el plano personal, su relación con Susana Ares sufrió un grave deterioro, en parte por la distancia que se interpuso entre ambos cuando García-Picos se embarcó hacia París. Otro motivo fue que conoció en París a otra mujer de la que se enamoró, Liliane. Su mujer, Susana Ares, describía con estas palabras el primer viaje de García-Picos a París: “estuvo un año en París y después volvió, pero en el viaje de vuelta ya se había enamorado de Lili y volvió deseando irse de nuevo”. También precisaba los intervalos de tiempo de los dos primeros viajes correspondientes a 1957-1958 y 1958-1959: “se fue cuando Teresa [la hija de ambos] tenía 1 año y 3 meses, vino al año, estuvo 45 días, vendió el piano y se volvió a ir. Estuvo otro año allá, y después del año volvió a venir... ya después la cosa se derrumbó toda...”²⁵⁰. No obstante, durante su tercer viaje a París, en los últimos meses de 1963 y primero de 1964, García-Picos realizó una serie de transferencias a favor de su esposa Susana a través del

“Banque de l’Union Parisienne”²⁵¹. Recordemos que este tercer viaje ya lo realizaba como trabajador y no como los dos anteriores en los que figuraba en los documentos como estudiante.

Entre el epistolario de García-Picos encontramos unas líneas escritas por Liliane con fecha del 2 de noviembre de 1960 donde expresa sus sentimientos hacia él. En realidad es una foto de la propia Liliane con unas frases en la parte posterior donde ella expresa su deseo de reunirse pronto y “para siempre”²⁵². Ella, Lilianne Kuschlin, fue la destinataria de una dedicatoria en una obra sinfónica compuesta entre marzo y septiembre de 1993. Lleva por título *Lili-Kar*, y añade el subtítulo *Poema sinfónico, Historia de un amor*. Unos años después de realizarla, García-Picos trató de hacérsela llegar a través de una amiga de Betanzos que viajaba con cierta frecuencia a París²⁵³.

2. La Schola Cantorum y Pierre Wissmer

García-Picos comenzó sus clases en París el 10 de octubre de 1957²⁵⁴, se matriculó en la Schola Cantorum donde estudió orquestación con Pierre Wissmer y dirección de orquesta con Leon Barzin. En esta última clase solo permaneció durante un curso, ya que prefirió dedicarse en exclusiva a la composición²⁵⁵. En la clase de composición de Pierre Wissmer estuvo durante dos cursos, correspondientes a los años 1957-58 y 1958-59.

La Schola Cantorum fue fundada en París en 1896 por Vincent d’Indy, Alexandre Guilmant y Charles Bordes. Pretendía romper con la hegemonía del Conservatorio de París, que era una institución laica donde las enseñanzas musicales se

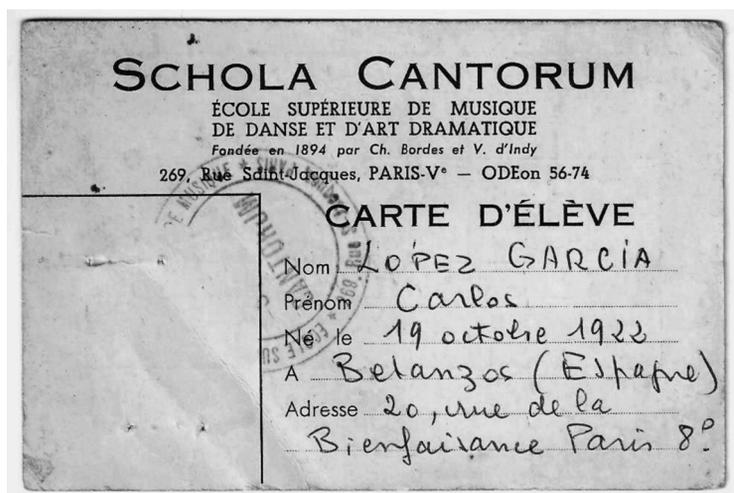


“Primer día de clase en París, 10 de octubre de 1957”, AMB.

centraban en su faceta instrumental. Fue creada siguiendo el modelo de la Schola Cantorum medieval, nacida esta a su vez de los coros que cantaban durante las solemnes ceremonias papales y que dieron origen a centros de enseñanza musical desde el pontificado del Papa Sergio I (687-701). Junto al ya citado Conservatorio de París, la Ecole Niedermeyer (fundada en 1853) y la Ecole Normale de Musique (fundada en 1919), la Schola Cantorum es uno de los centros de enseñanza musical más importantes de Francia²⁵⁶.

Conservamos algunos documentos relacionados con los estudios de García-Picos en la Schola Cantorum, como la “Tarjeta de estudiante extranjero patrocinado por el Gobierno francés”²⁵⁷ correspondiente al período 1958-59 o su carné de la Schola Cantorum. En este podemos observar en su parte posterior los sellos correspondientes a los pagos mensuales de matrícula entre octubre y junio²⁵⁸.

De su paso por la Schola Cantorum también se conservan las actas correspondientes a la materia de orquestación impartida por Pierre Wissmer en los cursos 1957-58 y 1958-59. García-Picos figura en el grado I en los exámenes realizados en 1958, correspondientes al curso 1957-58. La prueba final constaba de dos partes, la parte A que consistía en una “crítica de una orquestación orfeonística”, y la parte B en la que debían realizar un “trabajo de orquestación”. García-Picos obtuvo la calificación final B (bien), que expresaba una nota numérica de 14,8 sobre un máximo de 20, y se encontraba entre los 5 alumnos que promocionaban al grado II de un total de 10 alumnos que realizaron las pruebas. El siguiente año, en 1959, la prueba para los alumnos de grado II constaba de un único ejercicio que consistía en la realización de un “acompañamiento lírico” y que, García-Picos, de nuevo volvió a superar con la calificación AB (suficiente), que expresaba la nota numérica de 13 sobre un máximo de 20. Permitiéndole promocionar al grado III, que, según los datos que tenemos,



Carné Schola Cantorum, APT.

nunca llegó a realizar. En estas pruebas eran examinados por un jurado, que en 1958 estaba compuesto por los profesores Jean Yves Daniel-Lesur, que en aquellos años era el director de la Schola Cantorum, y Pierre Maillard-Verger, además del propio Pierre Wissmer. En 1959 el jurado estaba formado por Manuel Rosenthal, Pierre Maillard-Verger y Pierre Wissmer²⁵⁹.

En el acta del curso 1957-1958 también encontramos a un amigo de García-Picos, al cual citábamos como uno de los que impulsó al betanceiro a continuar sus estudios en el extranjero, Israel Gordin. En relación con su necesidad de continuar su formación musical en París, García-Picos afirmaba en una entrevista realizada tras su llegada a Galicia en 1984 que “creo que se puede estudiar en cualquier lugar en donde haya quien enseñe; la importancia de viajar al extranjero reside en la posibilidad de trabajar con los grandes maestros y analizar su música con ellos y comprobar que uno puede intentar también escribir obras tan complejas como aquellas que admira.”²⁶⁰

Como comprobaremos durante este capítulo, la figura principal de la formación musical parisina de García-Picos fue el compositor Pierre Wissmer. Aunque nacido en Ginebra en 1915, a Pierre Wissmer se le considera un compositor plenamente francés. Se trasladó a París en 1935, donde estudió composición con Roger Ducasse en el Conservatorio de París, fuga y contrapunto con Daniel-Lesur y piano con Jules Gentil en la Schola Cantorum, y dirección con Charles Münch en la Ecole Normale. El estreno de su *Concierto para piano nº 1* en París y Bruselas en 1937 fue un gran éxito que le hizo saltar a la fama y que propició las colaboraciones con el director de orquesta suizo Ernest Ansermet. Tras el estallido de la 2ª Guerra Mundial regresó a Suiza, donde impartió clases en el Conservatorio de Ginebra y se ocupó de la dirección del departamento de música de cámara de Radio Ginebra. En 1957 vuelve a París como profesor de composición y orquestación de la Schola Cantorum, convirtiéndose en director de la misma en el año 1962. También fue director de la Ecole Nationale de Musique en Le Mans entre los años 1969 y 1980. Se define a Wissmer como un compositor esencialmente neoclásico, con una cierta influencia de Olivier Messiaen, que presenta un abundante uso del color instrumental y alguna experimentación con el serialismo²⁶¹.

García-Picos mantuvo relación con Pierre Wissmer a través de correspondencia en años posteriores a la realización de sus estudios en la Schola Cantorum. El dato ya nos lo proporciona en una de las entrevistas que le realizaron:

P E prodúcese o salto a París...

R. Efectivamente; a raíz deste éxito a embaixada cultural de Francia deunos ó meu compañeiro e a min a oportunidade de estudar en París. Alí estudiei, na Schola Cantorum, orquestración con Pierre Wissmer e dirección de orquestra con Leon Barzin. Con Pierre Wissmer tiven moita relación e mantivemos correspondencia durante anos. Ademáis das clases,

tódolos xoves había un “taller musical” ou reunións con importantes compositores que viñan e falaban con nós acerca das súas obras, escoitábanse discos, etc. Por outra parte, no Conservatorio de París estudei composición con Tony Aubin. Eramos un grupo como de 15 alumnos; traballábase moito a análise, a composición e orquestración.²⁶²

Se conservan un total de 4 cartas enviadas por Pierre Wissmer que van desde el año 1967 hasta 1981, donde se observa un trato cercano a pesar del paso de los años. A él le dedica García-Picos su obra sinfónica *Fantasia Ecolóxica*, realizada entre febrero y abril de 1995 y que sería estrenada a finales de ese mismo año por la Orquesta Sinfónica de Galicia.

La primera de las cartas, con fecha de 14 de diciembre de 1967, está escrita a máquina y es una contestación a una carta previa de García-Picos. En las primeras líneas lo felicita por el éxito de un estreno a la vez que le recomienda paciencia, “valentía y optimismo” para afrontar su labor como compositor. También relaciona este éxito con la felicidad en el plano personal que, suponemos, García-Picos le transmitió en una carta anterior. Por su parte, Wissmer le comenta las novedades de su actividad profesional; la interpretación de su obra *L’Enfant et la Rose* en Montreal, interpretaciones de sus obras en varias radios europeas y encargos para Televisión Francesa. También le informa de que ha obtenido el “Gran Premio de la Música Ciudad de París” y del bajo nivel del alumnado actual de la Schola Cantorum. Aprovecha los párrafos finales para enviarle saludos a Israel Gordin, compañero de estudios de García-Picos en la clase de orquestración en la Schola Cantorum y para desearle una feliz navidad. Incluye una postdata escrita a mano donde Wissmer le agradece el envío del programa del Teatro Colón y manifiesta la intención de hablar con sus editores para enviarles las partituras de García-Picos.

Mon cher ami,

Votre lettre m’a fait grand plaisir et je vous en remercie sincèrement. Je suis très heureux d’apprendre votre succès et, probablement, d’autres le suivront. Les choses ne se font pas toujours très rapidement mais elles viennent à leur heure. Patience, donc, et surtout, courage et optimisme ! Je pense que vous êtes maintenant un homme heureux dans votre vie personnelle et c’est là que vous trouverez les forces nécessaires pour poursuivre votre travail d’artiste.

Pour moi, tout va aussi bien que possible. L’été dernier j’ai été invité à Montréal. Dans le cadre du “Festival Mondial” on a joué mes variations symphoniques “L’Enfant et la Rose” (Orchestre de la Suisse Romande dirigé par Paul Klecki). En outre j’ai été appelé à donner un cours d’orchestration au Pavillon de la Musique à l’Exposition Universelle de Montréal, cours qui a très bien marché, les étudiants étant très forts et très sympathiques. Depuis on a joué plusieurs ouvres dans divers concerts et radios en Europe et, récemment, j’ai reçu le Grand Prix Musical de la Ville

de Paris. Actuellement je travaille à deux commandes de la Télévision Française. A la Schola j'ai eu l'an dernier un excellent élève ; mais il a terminé, il est reparti, et, actuellement le niveau est assez médiocre. Si vous rencontrez encore Gordin, dites lui mon meilleur souvenir.

Je vous souhaite d'heureuses fêtes de Noël et vous envoie, ainsi qu'à votre femme, mes vœux les meilleurs pour l'an prochain.

Croyez, mon cher ami, à mes pensées les plus cordialement fidèles.

Pierre Wissmer

P.S. je vous remercie [ilegible] envoyer le programme de Theatre Colon – De mon côté, je vais voir avec mes éditeurs ce que je peux vous envoyer comme partitions²⁶³

Las cartas de Pierre Wissmer a García-Picos están redactadas en francés, mientras que las de García-Picos a Wissmer lo están en español. El dato procede de las primeras líneas de la carta con fecha 28 de febrero de 1974, donde Wissmer explica que la demora en su contestación se debe a que “no es tan fácil encontrar a mi alrededor a alguien que pueda traducir para mí su carta”. Vuelve a mantener un orden de exposición similar a la carta anterior, donde primero trata los temas personales para luego abordar los aspectos profesionales. Le transmite que lamenta la soledad emocional que García-Picos vivía en esos momentos, deseándole que pronto encuentre a la mujer adecuada, ya que, según expresa Wissmer, una mujer debe reunir una serie de cualidades “raras” para poder convivir con un compositor: “comprensión, paciencia y coraje”. Wissmer lo felicita por sus estrenos en Argentina y por haber encontrado “un ambiente estimulante como el de la Asociación Argentina de Jóvenes Compositores”. También le comenta que ha abandonado la Schola Cantorum y que en ese momento estaba compatibilizando su cargo de director de la Escuela Nacional de Música y Arte Dramático de Le Mans y su trabajo como profesor de composición y orquestación en el Conservatorio de Ginebra.

Cher ami,

Votre gentille lettre et les deux jolies cartes m'ont fait le plus grand plaisir. Si j'ai un peu tardé à vous répondre c'est que, malheureusement, je ne connais pas l'espagnol et que, chose curieuse, il n'a pas été tellement facile de trouver dans mon entourage quelqu'un capable de me traduire votre lettre.

Je suis peiné d'apprendre votre solitude sentimentale, mais un jour ou l'autre, quand le Destin l'aura voulu, vous rencontrerez la femme qui saura partager votre vie, la rendre plus belle et plus heureuse. Mais il faut bien admettre que vivre avec un compositeur demande à la femme beaucoup de compréhension, de patience et de courage. Si ces qualités sont rares, quelques femmes toutefois les possèdent et je fais des vœux pour que bientôt vous rencontriez l'une d'elles.

Je suis très content de savoir que vous composez et que l'on vous joue. Il est important de se trouver dans un milieu stimulant comme doit l'être celui de l'Association Argentina des Jeunes Compositeurs.

De mon côté, je suis toujours directeur de l'École Nationale de Musique et d'Art Dramatique du MANS. Cette ville (célèbre par les "24 heures", la grande course automobile) est située à 220 kilomètres de Paris. J'y passe les trois premiers jours de la semaine, sauf en période de concours où je reste la semaine entière. D'autre part, j'ai été nommé professeur de composition et d'orchestration au Conservatoire de Genève, ce qui m'a amené à abandonner la Schola. Mes cours à Genève m'occupent pendant deux jours consécutifs, cela deux fois par mois. J'ai là une classe excellente, avec des élèves très forts techniquement, très doués et très gentils. Tous cela fait beaucoup de voyages : pour Le Mans, en voiture, pour Genève, en avion. Je suis donc rarement à la maison et j'ai aussi peu de temps pour travailler. Mais tout cela changera un jour.

J'ai maintenant déménagé et j'habite aux environs de Paris un bel appartement situé dans un parc. En été je passe les vacances dans ma maison de Provence (le Sud de la France) qui se trouve dans un petit village tout à fait tranquille, bien que la mer ne soit qu'à 25 kilomètres. Là, enfin, je travaille.

Sur le plan de la carrière, je n'ai pas à me plaindre car on me joue souvent, en France et à l'Étranger.

Voilà les principales nouvelles qui n'ont rien de très extraordinaire. Écrivez-moi quand vous le pourrez et le voudrez : je serai toujours heureux de vous lire. En attendant, je vous prie de croire, mon cher ami, à mon souvenir très fidèle et très cordial.

Votre

Pierre Wissmer

P.S. Excusez-moi de vous écrire à la machine : c'ets pour que vous puissiez me lire plus facilement.²⁶⁴

La carta con fecha 19 de enero de 1978 es de mayor brevedad que las anteriores, y, a diferencia de ellas, es una carta manuscrita. En ella Wissmer agradece una carta anterior de García-Picos y expresa su felicidad por las buenas noticias que le transmite:

19.1.78

Merci à tout cœur, cher ami, par votre gentille carte qui m'a fait le plus grand plaisir. J'étais très heureux j'avoir a vos bonnes nouvelles et très sensibles à vos vœux. Par moi tout va aussi bien que possible avec beaucoup de travail puisque je suis à la fin directeur du conservatoire au MANS et professeur composition au Conservatoire à Genève. Et puis... toujours la composition !

À mon tour je vous adresse mille [ilegible] de bonheur, santé et succes ainsi que mes pensées les plus cordiales

P. Wissmer²⁶⁵

La última de las cartas enviadas por Pierre Wissmer tiene fecha del 5 de enero de 1981. Wissmer se disculpa por haberse retrasado mucho en contestar debido a la ne-

cesidad de traducir el texto en español. Comenta algunos de sus recientes estrenos y le informa de que había abandonado su trabajo en el Conservatorio de Le Mans. En las últimas líneas aprovecha para felicitarle la llegada del nuevo año y le invita a contestar pronto a esta carta.

Cher ami,

L'an dernier vous m'avez écrit une très gentille lettre à laquelle je voulais répondre aussitôt. Pour cela j'avais besoin d'une bonne traduction. Je me suis donc adressé à une amie qui connaît parfaitement votre langue. Comme je désirais vous répondre sans tarder je lui ai réclamé plusieurs fois cette traduction; régulièrement elle me disait n'avoir pas encore eu le temps de s'en occuper et, finalement, elle m'a avoué qu'elle avait perdu votre manuscrit. Voilà la raison, toute matérielle, de mon silence. Je ne voudrais pas que vous pensiez que je suis indifférent, ou bien... mort, et espère que vous voudrez bien excuser ces lignes si tardives.

Pour moi tout va bien. Je travaille beaucoup (on vient d'enregistrer à Radio-France ma 6ème Symphonie et, dans quelques mois, je dirigerai à Radio Suisse Romande une grande œuvre qui m'a été commandée : il s'agit d'une vaste fresque symphonique avec un texte parlé dont je suis également l'auteur.)

J'ai toujours ma classe (composition et orchestration) au Conservatoire de Genève où je vais deux fois par mois pour deux jours. Par contre j'ai quitté le Conservatoire du MANS dont j'ai été durant 11 ans le directeur. Cette charge devenait vraiment trop lourde, sans compter que les voyages en voiture, chaque semaine, généralement de nuit, et par tous les temps commençaient à me fatiguer.

J'espère que cette lettre vous parviendra bien (l'adresse est-elle toujours bonne ?) et que j'aurai bientôt le plaisir de vous lire. En attendant je vous envoie tous mes vœux pour l'année 1981 accompagnés de mes pensées les plus amicalement fidèles.

Votre

Pierre Wissmer²⁶⁶

Junto con este grupo de cartas que intercambié con el compositor Pierre Wissmer situamos otro grupo de cartas que García-Picos le envió a Jacobo Fischer y que se refieren al primer viaje a París y a los primeros meses de su estancia allí. En estos textos García-Picos transmite sus primeras impresiones a su llegada a París, sus conclusiones en base a esas sensaciones y sus planes de futuro a corto plazo, durante los meses siguientes²⁶⁷.

En primer lugar encontramos una postal con fecha del 14 de agosto de 1957, donde se observa una imagen nocturna de Río de Janeiro y en cuyo texto le envía saludos a él, a su esposa y a sus compañeros de parte de "su agradecido alumno".

Rio de Janeiro 14-8-57

Querido maestro, le mando esta vista nocturna de Río ya usted se imaginará la belleza que se desprende de tanto matiz, es maravillosamente her-

moso. Bueno maestro saludos a su esposa y a los muchachos y usted reciba un fuerte apretón de este su agradecido alumno. Carlos L. García
(la travesía la pasamos sin inconveniente)²⁶⁸

La segunda carta es mucho más extensa que las otras dos, está escrita a mano y consta de dos folios además de una postdata en la parte posterior de uno de ellos. Comienza disculpándose por la demora en contestar, lo que evidencia un intercambio de correspondencia bidireccional, dicha demora está motivada porque hasta que comenzó a estudiar no tenía nada importante que contarle. Explica que está estudiando orquestación en la Schola Cantorum y que allí sus trabajos compositivos los valoran positivamente. A continuación expresa sus primeras impresiones sobre la formación musical en París, de las que se desprende un cierto desencanto si se comparan con las expectativas que tenían tanto él como sus compañeros, Adolfo Mindlín e Israel Gordin. Lo explica de la siguiente manera:

Bueno maestro ya a Chemper [Raúl Schemper] le conté muchas cosas referentes al estudio aquí en París, yo por mi parte creo que todo es un “MITO” creo además que en Bs. As. se puede estudiar también o mejor, simplemente falta un poco más de entusiasmo de los alumnos y preocupación de los maestros por los mismos, creando algunas materias, como por ejemplo, la de dirección y orquestación y otras.²⁶⁹



Con Fito Mindlín en 1959, AMB.

Seguidamente aclara que, de forma simultánea a las clases de orquestación de la Schola Cantorum, también asiste como oyente a las clases del Conservatorio Nacional de París. Y, en relación con sus impresiones respecto a los estudios musicales en París, concluye que los músicos no buscan ampliar conocimientos allí, sino titulaciones de esos prestigiosos centros de formación musical o nombres importantes que incluir en sus currículum vitae:

Voy a las clases de composición del C. Nacional como oyente, pero desde ya le adelanto que a París no se viene a estudiar, sino a buscar un certificado diploma, o simplemente mencionando haber sido alumno de tal o cual maestro famoso, para luego explotarlo, en

fin todas tonterías, yo creo y es así como dice usted para llegar hay que trabajar, que habiendo condiciones en cualquier parte y con cualquier maestro bueno se llega.

Estas ideas y un problema de salud le llevan a planificar su regreso a Buenos Aires en enero del siguiente año, 1958, coincidiendo con la finalización del trimestre. El problema de salud eran unos fuertes dolores en la espalda que García-Picos interpretó como una posible tuberculosis, pero acudió a un hospital donde descartaron tal enfermedad. Aun así, los dolores continuaron y él pensaba que eran “el resultado de una fuerte saudade que llevo en el pecho desde el día que partí y no se irá hasta el regreso”. También le cuenta que estaba trabajando de pintor y que “el pueblo francés no tiene espíritu son muy apáticos”. Sobre sus compañeros en las clases dice que “o son más fuertes que yo, o no quieren con la misma fuerza que quiero yo”. Todo ello para concluir que “París es hermoso, pero la verdadera felicidad está en la familia el hogar y los “verdaderos amigos”. Acerca de la vida musical parisina, afirma que hay muchos conciertos a los que asistir, pero que, sin embargo, los programas que interpretan son muy conservadores, y dice que “creo que esto tampoco se viene a buscar a París”²⁷⁰.

Sobre su idea inicial de permanecer en París un curso completo, afirma que no lo ve necesario. El único motivo para permanecer allí hasta junio serían las clases de dirección de orquesta, ya que en ese mes se organizan conciertos donde los alumnos de la materia dirigen una orquesta. García-Picos lo explica con las siguientes palabras:

Bueno maestro todo esto está dicho con imparcialidad, no es que odio a París, no al contrario, pero como experiencia ya es bastante. Lo único provechoso si me quedo hasta Junio es que a lo mejor en ese mes puedo di-



Carlos en
París,
ca. 1958,
AMB.

rigir un trozo de una obra de Beethoven o algo así, pero claro hay que seguir el cursillo de 2 meses antes y cuestan creo 80.000 francos (todo es negocio) y con el público de los amigos (y una orquesta chiquita) y familiares en una salita de la misma escuela, pero dígame ¿vale la pena sacrificarse 6 meses más por esto? y por figurar en un programa y llevar como estandarte un certificado, o diploma honorífico, yo creo que no. Saludos a toda su familia y alumnos y usted reciba un fuerte abrazo de su alumno

[firma]

Carlos L. García

Incluye en la parte posterior de la segunda página una postdata, en ella parece querer revisar el lenguaje duro y directo a la hora de expresar sus opiniones en las líneas que contiene esta carta. Sin embargo, acaba expresando la misma idea aunque recubierta de una cierta ironía. Reproduzco la postdata a continuación:

(Maestro yo digo alguna vez “negocio” porque para ingresar no nos preguntaron si sabíamos música. Simplemente cuesta tanto y se acabó) (los maestros son muy amables como todos los buenos comerciantes y además son franceses).²⁷¹

En la última carta que le envió a Jacobo Ficher, García-Picos felicita el nuevo año a su maestro y le pide que la felicitación la haga extensiva a todos los compañeros, era diciembre del mismo año 1957. Explica que “a todos no puedo mandarles una postal. Costaría mucho y apenas tengo para subsistir”. En las líneas finales dice haber cambiado de idea respecto a marcharse de París, retoma pues la idea inicial de estar un año, que corresponde con un curso completo referido a años académicos. Por lo tanto, escribe que se quedará hasta junio del año 1958²⁷².

3. *L'Atelier de Composition* y el Conservatorio de París

Paralelamente a sus estudios de orquestación y dirección de orquesta en la Schola Cantorum, García-Picos recibió clases de composición de Tony Aubin y Darius Milhaud en el Conservatorio Nacional de Música de París²⁷³. Existe un documento relacionado con su acceso a este centro, una carta de recomendación realizada por el Consejero Cultural de la Embajada de España en Francia, José Luis Messía, y dirigida al director del Conservatorio, donde le presenta “al señor Carlos López García, compositor español y que desea asistir a clases en el Conservatorio Nacional de Música” y le indica que “estaría muy agradecido si otorga todas las facilidades en este sentido”²⁷⁴. García-Picos describía así su formación musical en la capital francesa en los centros antes citados:

En el Conservatorio Nacional de la Capital francesa, concurría a las clases de Composición del profesor Tony Aubin y, algunas veces, con Darius Milhaud, a la par que en la Schola Cantorum, estudiaba la orquestación con Pierre Wissmer y la dirección de orquesta con Leon Barzin, con quien solamente permanecí durante un curso, porque prefería la composición.²⁷⁵

En relación con su contacto con Darius Milhaud, García-Picos explicaba la extraña sensación que se producía al conocer a los grandes compositores, que él imaginaba casi coronados con una aureola divina, y comprobar que en las distancias cortas se transformaban en personas normales:

–AS: [...] *Tivo relación con importantes músicos, entre outros pois Olivier Messiaen, Jolivet... ¿como foi aquel contacto?*

–CLG-P: Bueno aquel contacto foi a través do Atelier de Composición da Schola Cantorum onde eu estudiaba dirección de orquesta e orquestación. E alí nese... eu iba por curiosidad, porque ademáis ocorre unha cousa rara... Darius Milhaud tamén... ti ves... véndoos ao lonxe velo con outro prisma, vés á xente como si foran dioses e, de repente, vas así e encóntalos mal vestidos e ves que son como nós.²⁷⁶

Pero tan importante como estas clases fue su participación en el Taller de Composición de la Schola Cantorum, en el que compositores como Olivier Messiaen²⁷⁷, Henry Dutilleux, Florent Schmitt o André Jolivet, entre otros, hablaban de sus obras con un grupo de unos 15 alumnos. En el Taller de Composición analizaban obras correspondientes al compositor que acudía:

Conocí a los grandes compositores de aquella época de París, resultándome muy fructífero el análisis de sus obras, por ellos explicadas, en el Taller de Composición.²⁷⁸

Sobre el sistema concreto que los compositores usaban para explicar los distintos aspectos de sus técnicas compositivas, García-Picos relataba un ejemplo de lo que uno de los profesores les decía:

“bueno, yo no les voy a hablar de música técnicamente, no voy a hablar de que partes se divide una fuga o como se escribe el contrapunto, porque ustedes, vosotros sabéis más que yo” Así decía: “Vamos a hablar de música”. E de repente pasaban un disco con unha obra deles e o tipo daba consellos: “Veis esto que está aquí, pues esto es así, así y así. A mí me costó tanto tiempo”. E así un vai aprendendo...²⁷⁹

Otro aspecto importante de su formación musical en París fue la posibilidad de asistir a múltiples conciertos, en una entrevista del año 1995 explicaba de la siguiente manera su experiencia:

Fue un período muy positivo de mi vida, ya que me permitió asistir a muchos conciertos, audiciones y lecciones magistrales por las que pasaron los principales intérpretes del mundo.²⁸⁰

García-Picos también asistió a conciertos de la *Domaine Musical*, sin embargo, parecía sorprendido por la gran repercusión que tuvo esta sociedad de conciertos fundada por Pierre Boulez, sobre todo en relación con la escasa afluencia de público que estos conciertos congregaban. Lo expresaba de la siguiente manera en una entrevista del año 1985:

asistíamos un número ridículo de personas y es asombroso si lo comparas con los espectadores actuales a un concierto de música contemporánea en París.²⁸¹

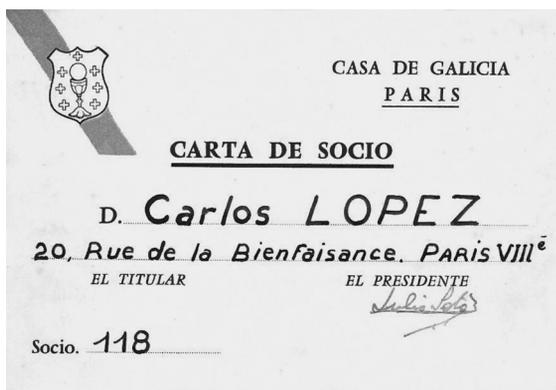
4. La Casa de Galicia en París y el coro Alborada

En el capítulo anterior hablábamos de la vinculación de García-Picos con las instituciones bonaerenses Centro Betanzos y Centro Gallego. La capital francesa, al igual que otras ciudades de países europeos, aunque en mucha menor medida que Buenos Aires, también registró la llegada de un elevado número de emigrantes españoles en la primera mitad del siglo XX, entre los que había un considerable número de gallegos. Es por ello que en París, García-Picos también encontró otra institución que servía de punto de encuentro y reunión de los emigrantes gallegos allí establecidos, la Casa de Galicia en París.

García-Picos fue el socio 118 de la Casa de Galicia en París, según figura en el carné de socio que lo acredita como tal²⁸². La Casa de Galicia en París nació en los sótanos del Café “Le Royal”, “Place de la Comedie Française”, el 13 de diciembre de 1958. Ese día se celebró una Asamblea General Constitutiva donde se aprobaron sus Estatutos, se designó su Junta Directiva y se presentó una primera relación de socios²⁸³. Los primeros Estatutos de la Casa de Galicia en París constaban de un total de 12 artículos, en los dos primeros se establece la finalidad de la Asociación y su carácter laico y apolítico:

Art. 1.- Con el nombre de CASA DE GALICIA se constituye en París una Asociación que tiene por objeto reunir a todos los gallegos y amantes de Galicia residentes en Francia, con el fin de poder exaltar los valores gallegos, realizar estudios económicos y lingüísticos, fomentar y difundir la cultura y todas las manifestaciones artísticas, literarias o de cualquier otra índole que se produzcan o se hayan producido en Galicia.

Art. 2.- Quedan excluidas de las actividades de esta Asociación todas las discusiones y actos de carácter político o religioso, así como las que atentan, menosprecien o contravengan las leyes francesas en vigor.²⁸⁴



Carné de socio de la Casa de Galicia París, APT.

Su domicilio social se sitúa en el número “36 de la rue Pa-líkao, París 20”, existiendo dos clases de socios, socios de honor y socios activos, estos últimos son los que tendrán voz y voto en las Asambleas Generales. Los órganos de gobierno de la Asociación eran la Asamblea y la Junta Directiva. La Junta Directiva estaba formada por un mínimo de 9 y un máximo de 15 socios activos, que debían tener una antigüedad

mínima de un año como tales. Estaba formada la Junta Directiva por un Presidente, un Vicepresidente, un Tesorero, un Secretario y vocales. La Casa de Galicia se nutría de recursos procedentes de subvenciones, cotizaciones de socios y aquellos otros que permitiesen las disposiciones legales. Por último, se establece que “en caso de disolución, los bienes de la Asociación o el resultado de su liquidación se destinarán a beneficio de gallegos residentes en Francia”²⁸⁵.

Estos Estatutos fueron ampliados por un Reglamento de Régimen Interior que pretendía “especificar con mayor amplitud los objetivos de esta Sociedad”²⁸⁶. En sus dos primeros artículos establece los mismos principios que en el anterior texto aunque usando distinta redacción. Hay otros aspectos donde podemos observar cambios significativos, como en el título dedicado a los socios. Aquí se establecen 3 tipos de socios:

- a) Los nacidos en Galicia
- b) Los nacidos fuera de Galicia de padres, o padre o madre, gallegos;
- c) Los nacidos fuera de Galicia, de padres no gallegos, pero que hayan residido en tierras gallegas más de cinco años ininterrumpidos y que hayan demostrado en todo momento su amor a Galicia.²⁸⁷

La Casa de Galicia en París tuvo algunas publicaciones que actuaron como instrumento informador para la comunidad gallega en la capital francesa. Se conservan 2 números de *Ecos dos Celtas*, una publicación que lleva por subtítulo “Órgano de información Portavoz de la Casa de Galicia-París”. En su primer número se explica diversos aspectos de la entidad, se plantea para qué debía servir el “boletín” y se incluyen informaciones de actualidad en España. El segundo número es más extenso e incluye textos de Juan Vicente Viqueira, César Alvajar y transcripciones del “Primer Congreso de la Emigración Gallega, celebrado en la ciudad de Buenos Aires, del 24 al 31 de Julio de 1956”²⁸⁸. Otra publicación de esta entidad es *Galicia en Francia*,



Foto de García-Picos dirigiendo el Coro Alborada, ca. 1963, APT.

Organo de la Casa de Galicia de París, de la que solo se conserva un número y que presenta un formato en 3 columnas aunque mantiene la brevedad de las otras revistas. Vio la luz en 1964, figurando como gerente de la publicación X. Alvajar. En la editorial que aparece en la primera página leemos que la Casa de Galicia no quiere limitarse a ser “un círculo más de diversión y entretenimiento”, sino que pretende “difundir los valores de nuestro país” y “contribuir con los demás gallegos de buena ley al engrandecimiento de Galicia”²⁸⁹.

Durante su estancia en París, García-Picos reorganizó y dirigió el Coro Alborada de la Casa de Galicia en París²⁹⁰, manteniendo así la línea de trabajo que había realizado hasta entonces al frente de otra agrupación coral, el coro Os Rumorosos del Centro Betanzos de Buenos Aires.

Entre los materiales que se conservan de la actividad de García-Picos como director del Coro Alborada está una foto donde él aparece de espaldas dirigiendo a la masa coral. El grupo está en un escenario donde al fondo se puede observar el estandarte del Coro Alborada y los coristas aparecen con vestidos regionales²⁹¹. También se conserva otra foto donde observamos a García-Picos en primer plano rodeado de 5 jóvenes. Aparecen en actitud festiva y uno de ellos tiene una guitarra en sus manos. La foto tiene un texto en su parte superior escrito por García-Picos:

París – Nochebuena – 1963

Miguel – cuello blanco – Gerar, Fernando, Cholo, yo y Lalo. Este tampoco sabe tocar. Es sólo pose.

Bueno esta es la gente de “Colonel Fabien”. Ellos son los que comandan en el coro. Si faltan ellos los otros no marchan. En el fondo no son malos pero sacando Miguel los otros son bastante bastos. Lalo también lo excluyo. Menos los santanderinos todos son del Partido ¿entiendes?²⁹²



Carlos con un grupo de amigos, "París-Nochebuena-1963", APT.

Precisamente, en la última foto que tenemos de García-Picos en París, y que está fechada por él mismo en 1964, encontramos al compositor ante un cartel en la entrada del metro de la estación "Colonel Fabien", quizá una especie de homenaje a ese grupo de jóvenes que aparecían celebrando la Nochebuena juntos unos meses antes²⁹³.

También encontramos noticia del Coro Alborada en fechas posteriores a la marcha de García-Picos de París, lo que supone una muestra de la actividad que el coro siguió desarrollando en los siguientes años. En la circular nº 2, fechada en mayo de 1965, se explica que el "grupo folklórico, compuesto por el coro y el grupo de danzas, ha mejorado en notables proporciones". Cita algunas de las actuaciones recientes "en el Alhambra o en los recitales del Foyer Internacional Católico, en la Mutualité o en la Sala Pleyel, en Colombes" y refiere una próxima actuación en la sala Wagram el 22 de mayo de 1965²⁹⁴.

Las actuaciones del Coro Alborada tuvieron eco en la prensa gallega, tal y como observamos en un artículo publicado en *La Voz de Galicia* el 11 de diciembre de 1964, donde se incluye una foto del "Coro Alborada de la Casa de Galicia de París, actuando en la sala de fiestas de la Alcaldía del distrito XIV en el pasado verano". Se explica que, a pesar de los escasos medios económicos de la asociación, se ha conseguido "organizar y equipar debidamente a un grupo folklórico que está compuesto por unos cincuenta coristas y bailarines". El coro servía al objetivo que recogían los estatutos de la entidad de difundir las expresiones culturales gallegas, sus "actuaciones sorprenden agradablemente al público parisién que hasta ahora creía que el folklore español se reducía al "cante jondo", al baile flamenco, a las castañuelas y a las sardanas". El director de la masa coral es Ramón Chao y el del cuerpo de baile es Pedro Marras²⁹⁵.

En 1965 el Coro Alborada se integró dentro de un proyecto de representación de la zarzuela en dos actos *Maruxa*, con letra de Luis Pascual Frutos y música de Amadeo Vives. Los personajes eran representados por los siguientes intérpretes:

Maruxa	DOLORES RIPOLLES
Rosa	LINA HUARTE
Pablo	ALBERTO AGUILA
Antonio	YON DE MURGUIA
Rufo	ESTEBAN ASTARLOA ²⁹⁶

Además también participaban otros intérpretes en los papeles de “pastores y pastoras, gaiteros, tamborileros y criados”. El “Coro de la Casa de Galicia de París” estaba dirigido por Ramón Chao²⁹⁷, y el “Cuerpo de Baile de la Casa de Galicia de París” tenía como pareja solista a Pedro Marras y Marina Souto. La orquesta sinfónica estaba formada por 50 “profesores” y el director musical y de escena era César Mendoza Lassalle. El maestro concertador era Ramón V. Tragan, el encargado de los decorados era Sigfredo Burman y el vestuario corría a cargo de la Casa de Galicia. En total se ofrecía un espectáculo en el que participarían “120 ejecutantes”.



París, 1964, AMB.

Retomando el hilo biográfico de García-Picos, hemos de señalar que el compositor betanceiro no creó ninguna obra durante los años que vivió en París, originando una etapa de silencio creativo delimitada entre su *Preludio y tema con variaciones*, compuesta en Buenos Aires en 1957 antes de partir hacia Francia, y su *Diálogos I*, realizada en Buenos Aires en 1965 tras su último viaje a París. Si tenemos en cuenta que se vio obligado a trabajar desde un primer momento, asistía a clases en el Conservatorio Nacional de París, en la Schola Cantorum y en el Taller de Composición, acudía a numerosos conciertos y dirigía el coro Alborada de la Casa de Galicia, podemos deducir que poco tiempo le quedaba para dedicarse a sus tareas compositivas. Sin embargo, es seguro que sus clases, el contacto con los grandes

compositores que estaban en París en aquellos años o los conciertos de *Domaine Musical* dejaron un poso imborrable que marcaría definitivamente la identidad musical de García-Picos.

Por otra parte, sí que tenemos constancia de la interpretación de algunas de sus obras en París, composiciones realizadas en Buenos Aires con anterioridad a su primer viaje a París en 1957. En el programa de ese concierto estaban incluidas las obras *Canto do Arriero* y *Preludio y tema con variaciones*²⁹⁸.

Dentro del apartado de lo anecdótico no podemos dejar de mencionar una carta que García-Picos recibió del futbolista Alfredo Di Stéfano. La carta está escrita a máquina, y tanto el sobre como la carta llevan el membrete del Real Madrid Club de Fútbol, equipo en el militaba el futbolista en aquella fecha. En el texto, Di Stéfano agradece una carta recibida un mes antes, el 29 de agosto de 1963, donde García-Picos mostraba su simpatía por el jugador y su preocupación por el “reciente percance sufrido en Caracas”. El incidente al que se refieren fue el secuestro del que fue víctima Di Stéfano el 20 de agosto de 1963. El jugador se encontraba en Caracas disputando con el Real Madrid C. F. la Pequeña Copa del Mundo de Clubes, fue secuestrado por miembros del Frente de Liberación Nacional de Venezuela y puesto en libertad dos días después²⁹⁹.

En este capítulo hemos constatado que, a pesar de su brevedad temporal, su etapa parisina fue de vital importancia para la configuración del pensamiento compositivo de García-Picos. Sus clases en la Schola Cantorum con Pierre Wissmer, o con Darius Milhaud en el Conservatorio de París, definirán en gran medida el posicionamiento estético del compositor brigantino. En los años posteriores, como a lo largo de toda su vida, seguirá siendo susceptible a influencias de otros compositores, pero podemos delimitar hasta el regreso a Buenos Aires su etapa de formación propiamente dicha.

Notas

²²⁴ Xesús Torres Regueiro, “Conversas co compositor Carlos López García. Os anos de Buenos Aires (1940-1984)”, *A Xanela nº 31*, Betanzos, 2011, p. 28.

²²⁵ Carta 6-6-1957, Examen de una propuesta para el premio como estudiante francés patrocinada por el gobierno francés, APT.

²²⁶ Pasaporte de Carlos López García expedido el 27 de julio de 1957, APT.

²²⁷ Foto “Puerto de B. A. Despedida familiar, 1957”, AMB; El título que le atribuimos a esta fotografía es la misma indicación manuscrita de García-Picos que figura en su reverso. En adelante, para indicar que la información extraída procede del reverso de la misma fotografía, usaremos la indicación de entrecomillar el texto del título de la foto.

²²⁸ Entrevista a Susana Ares Carballo realizada por Teresa López Ares el 28-11-2010.

²²⁹ Carlos López García-Picos, “Autobiografía en las notas a la partitura de *Tocata ecolóxica* para piano de Carlos López García-Picos”, *Cuadernos de “Música en Compostela”* nº VIII, Santiago de Compostela, 1994, p. 34.

²³⁰ Certificado de ciudadanía, 4-4-1957, APT.

²³¹ Pasaporte de Carlos López García expedido el 27 de julio de 1957, APT.

²³² Carta 6-12-1957, APT. En el capítulo anterior se cita un fragmento de esta carta y tratamos brevemente los motivos para la recepción de la misma en fecha tan tardía.

²³³ Foto “París sep. 1957”, APT.

²³⁴ Foto “París año 57 con los compañeros argentinos compositores”, APT.

²³⁵ Foto “Con Mindlín París año 57”, APT.

²³⁶ Luis Seoane, “Carlos López. Figuraciós”, *La Voz de Galicia*, 19-11-1972.

²³⁷ Pasaporte de Carlos López García expedido en el Consulado de España en Buenos Aires el 27 de julio de 1957.

²³⁸ Foto “Plaza Mayor de Madrid, agosto 1959”, APT.

²³⁹ Foto en barco, “París 30-6-59”, APT; La fecha plantea algunas dudas al contrastarlo con los datos recogidos en su pasaporte y también con la datación que hace García-Picos de la foto en la Plaza Mayor de Madrid. Tomando como veraces las notas de García-Picos en la parte posterior de esta foto, estaríamos hablando de un viaje transatlántico con destino final en París realizado en el mes de junio. Recordemos que según consta en su pasaporte abandona Francia en agosto de 1959, solo dos meses después, y llega a Argentina en diciembre del mismo año. Sin embargo, sobre el viaje que describe en esta foto no tenemos ningún dato en sus pasaportes.

²⁴⁰ Foto “Coro Os Rumorosos B. A. ca. 1962”, AMB.

²⁴¹ Carné de cobrador del Centro Gallego, 1-2-1963, APT.

²⁴² En los documentos de Permiso de Residencia Temporal encontramos el mismo cambio en el apartado profesión, de “estudiante” durante el período 30-10-1958 al 29-10-1959 a “asalariado” durante el período 9-7-1963 al 8-7-1964. Carte de Séjour Temporaire LK25090 (1958-1959), APT; Carte de Séjour Temporaire KA37260 (1963-1964), APT; En el documento Carte de Séjour Temporaire LK25090 (1958-1959), también figura una prórroga del permiso de residencia para el período comprendido entre 29-10-1959 y 11-7-1960, sin embargo, como explicamos en la revisión de sus pasaportes, no aparece ningún viaje en este espacio temporal que no sea el de regreso a Buenos Aires, por lo que interpretamos esta renovación del permiso de residencia como un proyecto que no pudo llegar a ser realizado.

²⁴³ Pasaporte de Carlos López García expedido en el Consulado de España en Buenos Aires el 16 de febrero de 1961, APT.

²⁴⁴ Entrevista a Teresa López Ares, 21-11-2009. Además de estos datos facilitados por la hija del compositor en entrevista personal, encontramos, dentro de las numerosas dedicatorias que figuran en sus composiciones, la obra de cámara *Promenade*, escrita entre julio y agosto del año 1977 y dedicada “a Mme L. de Chaisemartin” (Ver Catálogo).

²⁴⁵ RADIO GALEGA, *25 Galegos*, 24-4-1988. Radiotipo de mulleres e homes Galegos en pleno éxito da súa actividade. Realizado por Antón de Santiago.

²⁴⁶ Certificado de residencia expedido por el “Ministère des Affaires Étrangères” de Francia, 20 de noviembre de 1959, APT.

²⁴⁷ Carta 10-1-1973, APT.

²⁴⁸ RADIO GALEGA, *25 Galegos*, 24-4-1988, *Op. cit.* Observamos que cita el año 62 en referencia a esta anécdota en París, fecha que no coincide con la cronología que realizamos basados en sus pasa-

portes y demás documentos oficiales, ya que ese año lo situamos en Buenos Aires, un par de años antes de regresar por tercera y última vez a Francia.

²⁴⁹ Carta 1964, APT.

²⁵⁰ Entrevista a Susana Ares Carballo realizada por Teresa López Ares el 28-11-2010.

²⁵¹ Justificantes de transferencias a favor de Susana Ares de López, 9-9-1963, 4-10-1963, 2-12-1963, 27-1-1964.

²⁵² Carta 2-11-1960, APT.

²⁵³ Indicaciones para localizar a Liliane Kuschlin, APT.

²⁵⁴ Foto “Primer día de clase en París, 10 de octubre de 1957”, AMB. Este dato puede entrar en conflicto con el que nos proporciona una partitura manuscrita para voz y piano de García-Picos donde aparece escrito “La 1ª clase el 17 de abril”, localizada en APT. Aunque, al no indicar el año, puede referirse a la primera clase con algún profesor en concreto de los que tuvo en París durante los años que allí vivió, y no a su primer día de clase tras su llegada a París en 1957.

²⁵⁵ Carlos López García-Picos, “Autobiografía...”, *Op. cit.*

²⁵⁶ Joseph Dyer, “Schola Cantorum”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Op. cit.*, Vol. 22, p. 606; Jan Pasler, “Paris, after 1945”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Op. cit.*, Vol. 19, pp. 119-124.

²⁵⁷ Carte d’Etudiant Etranger Patronné par le Gouvernement Français, 1-12-1958, APT.

²⁵⁸ Carné Schola Cantorum, APT.

²⁵⁹ Actas Schola Cantorum, materia Orquestación del profesor Pierre Wissmer, año 1958 y 1959. Archivo de la Schola Cantorum.

²⁶⁰ X. M. Carreira, “El regreso de Carlos López García”, *Faro de Vigo*, 2-6-1985.

²⁶¹ Caroline Rae, “Pierre Wissmer”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Op. cit.*, Vol. 27, p. 450.

²⁶² Margarita Viso Soto, “Autorretrato: Carlos López García Picos”, *Música Hoxe. Boletín informativo da asociación galega de compositores. Nº 1*, A Coruña, 2002, pp. 16-17.

²⁶³ Carta 14-12-1967, APT. No tenemos constancia de ningún concierto donde se interpreten obras de García-Picos en el Teatro Colón durante este año, sin embargo, tenemos datos de un concierto celebrado en el Salón Teatro Castelaio de Buenos Aires en agosto de 1967 donde se interpretan varias obras de García-Picos a cargo de solistas de la Orquesta del Teatro Colón, el error puede proceder de ello; S.a., Concierto de música de cámara, Obras de Carlos López García, *Scherzo; Preludio, Zarabanda y Fuga; Serenata; Canto d’o Arrieiro*, Pablo Levin (fl), Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Marcos Molo (cor), Guillermo Roura (fag), Salón Teatro Castelaio de Buenos Aires, 26-8-1967; también podrían estar hablando del estreno de la obra *Sindy*, que tuvo lugar en 1976 en el Teatro Colón, pero descartamos un error de Wissmer en la fecha de la carta por la referencia que hace a la Exposición Universal de Montreal que tuvo lugar en el año 1967.

²⁶⁴ Carta 28-2-1974, APT.

²⁶⁵ Carta 19-1-1978, APT.

²⁶⁶ Carta 5-1-1981, APT.

²⁶⁷ Carta 14-8-1957, 19-12-1957, 22-11-1957, Jacobo Ficher, BOX-FOLDER 62/21 Lopez, Carlos, 1957. *Jacobo Ficher Collection*, Music Division, Library of Congress, Washington, D.C.

²⁶⁸ Carta 14-8-1957, Jacobo Ficher, BOX-FOLDER 62/21 Lopez, Carlos, 1957. *Jacobo Ficher Collection*, Music Division, Library of Congress, Washington, D.C. La llegada a París de García-Picos se produce el 29 de agosto de 1957, tal y como figura en el visado que realiza el Consulado de Francia en Buenos Aires, recogido en el documento Pasaporte de Carlos López García expedido el 27 de julio de 1957, APT; Entendemos, por lo tanto, que Río de Janeiro era una de las paradas habituales en el viaje transatlántico desde Buenos Aires.

²⁶⁹ Carta 22-11-1957, Jacobo Ficher, BOX-FOLDER 62/21 Lopez, Carlos, 1957. *Jacobo Ficher Collection*, Music Division, Library of Congress, Washington, D.C.

²⁷⁰ *Ídem.*

²⁷¹ *Ídem.*

²⁷² Carta 19-12-1957, Jacobo Ficher, BOX-FOLDER 62/21 Lopez, Carlos, 1957. *Jacobo Ficher Collection*, Music Division, Library of Congress, Washington, D.C. El primer viaje de García-Picos a París finaliza con el regreso a Buenos Aires entre los meses de julio y agosto de 1958. En su trayecto de regreso a la capital bonaerense el 17 de julio de 1958 entra en España realizando el viaje en tren a través de Irún y luego se embarca en Vigo llegando a Argentina el 17 de agosto de 1958; Pasaporte de Carlos López García expedido en el Consulado de España en Buenos Aires el 27 de julio de 1957.

²⁷³ Luis Pérez, “El compositor y emigrante gallego Carlos López reclama más atención para los retornados”, *Galicia en el mundo*, 11-9-1995.

²⁷⁴ Carta 15-10-1957, APT. Este es, estrictamente, el único documento oficial que corrobora el paso de García-Picos por el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, ya que los datos que aportamos sobre este punto proceden de entrevistas o de la breve autobiografía que se incluyó en la publicación del facsímil de *Tocata ecolóxica*: Carlos López García-Picos, “Autobiografía...” *Op. cit.* En los archivos del *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris* (CNSMDP) no figura ningún alumno que se corresponda con el nombre “Carlos López García” entre los años 1957 y 1964. Ello puede estar motivado porque los estudiantes no franceses del CNSMDP se archivaban en la “Sección Especial de Extranjeros” que existía desde 1947 hasta 1970. Dicha sección forma parte actualmente de los Archivos Nacionales de París y tiene la siguiente referencia: “AJ 37 695*: registre d’inscription des élèves étrangers appartenant à la “Section spéciale des étrangers” – 1947 à 1959”; Sin embargo, consultado el *Centre d’Accueil et de Recherche des Archives Nationales* (CARAN), constatamos que tampoco aquí figura ningún alumno con apellido “López” y, aunque sí figura una persona con apellido “García”, esta no se corresponde con Carlos López García.

²⁷⁵ Carlos López García-Picos, “Autobiografía...”, *Op. cit.*

²⁷⁶ RADIO GALEGA, 25 *Galegos*, 24-4-1988, *Op. cit.*

²⁷⁷ Sobre su contacto directo con Olivier Messiaen, resulta importante señalar que existe un documento en APT donde el propio compositor –tal y como se puede apreciar por la caligrafía– corrige y actualiza el artículo dedicado a él en el *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, voz realizada por Xoán M. Carreira, (Vol. 6, pp. 1.018-1.020). En este documento, García-Picos tacha el nombre de Olivier Messiaen del grupo de compositores de los que recibió enseñanzas en París, que, por lo tanto serían: Leon Barzin, Henry Dutilleux, André Jolivet, Jean Rivier y Florent Schmitt. Añade además dos notas al margen en las que precisa que Leon Barzin impartía enseñanzas de dirección de orquesta y apunta que estos fueron los músicos de los que recibió enseñanzas “y otros más”. Preguntamos a Xoán M. Carreira por esta circunstancia y nos explicó que quizá existió algún contacto entre Messiaen y García-Picos en París, pero que no se podría definir como “clases ordinarias”, lo que llevaría al compositor brigantino a no incluirlo en el grupo de compositores de los que recibió clases. Entrevista a Xoán M. Carreira, 3-10-2011.

²⁷⁸ Carlos López García-Picos, “Autobiografía...”, *Op. cit.*

²⁷⁹ RADIO GALEGA, *25 Galegos*, 24-4-1988, *Op. cit.*

²⁸⁰ Luís Pérez, “El compositor y emigrante gallego Carlos López reclama más atención para los retornados”, *Galicia en el mundo*, 11-9-1995.

²⁸¹ X. M. Carreira, “El regreso de Carlos López García”, *Faro de Vigo*, 2-6-1985.

²⁸² Carné de socio de la Casa de Galicia París, APT; Su nombre aparece recogido como “CARLOS LOPEZ” y figura su domicilio en el “nº 20 Rue de la Bienfaisance. PARIS VIII”.

²⁸³ Carta 9-12-1958, de Juan Iglesias dirigida a César Alvajar Diéguez, AMB. En este documento Juan Iglesias convoca a César Alvajar a la Asamblea de Constitución de la entidad y le adjunta los estatutos que aprobarán en dicha reunión. La carta forma parte del fondo documental de Javier Alvajar López, hijo de César, que depositó su viuda, María Josefa Castelo Gómez, en 1997 en el Archivo Municipal de Betanzos. Junto con estos documentos también se efectuó la donación al Museo das Mariñas de la bandera del Gobierno Republicano Español en el Exilio en París. Tanto César Alvajar como su hijo Javier participaron en la fundación de la Casa de Galicia en París, pero, a pesar del carácter apolítico de la asociación, es conveniente señalar que ambos tuvieron un papel esencial en la política del exilio europeo. Ambos ocuparon el cargo de Delegado del “Consello de Galiza” en Europa. César Alvajar había sido Gobernador Civil de Soria durante la Segunda República. En el caso de Javier Alvajar, también ocupó diversos cargos dentro del Gobierno Republicano Español en el Exilio.

²⁸⁴ Estatutos de la Casa de Galicia en París, 1958, AMB.

²⁸⁵ *Ídem.*

²⁸⁶ Reglamento de Régimen Interior, ampliación de los Estatutos de la Casa de Galicia en París, AMB. Este documento tenía una mayor dimensión y se detallaban con más exactitud los puntos referidos a la composición de órganos directivos, derechos y deberes de los socios o creación de Secciones, entre otros. Estaba formado por 31 artículos que se agrupaban en 9 títulos dedicados a los siguientes temas: de la Entidad, de los socios, del gobierno de la Entidad, de la Junta Directiva, de los miembros de la Junta Directiva, del Consejo de Coordinación, de las Secciones y Comisiones, de las Asambleas y Disposición complementaria.

²⁸⁷ *Ídem.* Las condiciones para el acceso a la entidad eran: debían ser presentados por dos socios y ser mayor de 18 años, y además los socios tipo c no podrían acceder a cargos directivos dentro de la Sociedad.

²⁸⁸ *Ecos dos Celtas, Órgano de información Portavoz de la Casa de Galicia-París*, nº 1 y nº 2, AMB.

²⁸⁹ *Galicia en Francia, Órgano de la Casa de Galicia de París*, Año I nº 1, 1960, AMB.

²⁹⁰ Luis Seoane, “Carlos López. Figuraciós”, *La Voz de Galicia*, 19-11-1972.

²⁹¹ Foto del Coro Alborada, APT.

²⁹² Foto “París-Nochebuena-1963”, APT. Suponemos que se está refiriendo al Partido Comunista en sus últimas palabras. Aunque las asociaciones de emigrantes como el Centro Betanzos de Buenos Aires o la Casa de Galicia en París establecían en sus estatutos un carácter apolítico, muchos de sus miembros, incluso la mayoría en determinadas etapas, eran exiliados de la Guerra Civil o de la posterior dictadura franquista. Entre ellos existían muy diferentes tendencias políticas, aunque predominaban los republicanos y los comunistas.

²⁹³ Foto París, 1964, AMB. La sede de la Casa de Galicia en París estuvo situada durante algún tiempo cerca de la estación de metro Colonel Fabien, concretamente en “8, Av. Mathurin-Moreau”.

Este puede ser el motivo de que se autodenominasen la “gente de Colonel Fabien”.

²⁹⁴ Circular nº 2 de la Casa de Galicia en París, mayo de 1965, AMB.

²⁹⁵ s.a., “Actividades de la Casa de Galicia de París”, *La Voz de Galicia*, 11-12-1964, AMB

²⁹⁶ Anuncio de representación de *Maruxa* en el Teatro Alhambra, organizado por la Casa de Galicia en París, 1965, AMB. Sobre la fecha de esta actividad, solo contamos con el dato de que *Maruxa* sería representada un domingo 14 de marzo, y no se incluye en el documento explícitamente el año. Pero, tras una revisión de los años en los que tal día del mes coincidía con tal día de la semana, concluimos que debemos descartar los años 1971 y 1976, y quedarnos con el año 1965 como fecha más probable a la que se refiere este anuncio.

²⁹⁷ El nombre de Ramón Luís Chao Rego se asocia habitualmente con su actividad como periodista y escritor. Sin embargo, también tiene una importante faceta como músico que impregnó alguna de su literatura con títulos como *O lago de Como* (1982) y *Conversaciones con Alejo Carpentier* (1984). Nacido en Villalba en 1935, a los 11 años ofreció su primer recital de piano en el Círculo de las Artes de Lugo, posteriormente amplió sus estudios en Madrid donde obtuvo el Premio Fin de Carrera en 1955. Ese mismo año recibió una beca para continuar sus estudios en París, donde recibió clases de Lazare-Lévy y Magda Tagliaferro. Luis Seoane, “Ramón Chao. Figuraciós”, *La Voz de Galicia*, 25-5-1975.

²⁹⁸ El dato de este estreno lo encontramos confirmado a través del artículo de Xosé Neira Vilas “A paixón musical de Carlos López García” –donde también hace constar la buena acogida de sus estrenos– y a través de un documento guardado en la caja 8297 de AMB, en el que el propio compositor apunta en un programa de mano que dichas obras ya habían sido estrenadas anteriormente en París. s.a. [programa de mano], Concierto de música de cámara, Obras de Carlos López García, *Scherzo; Preludio, Zarabanda y Fuga; Serenata; Canto d’o Arrieiro*, Pablo Levin (fl), Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Marcos Molo (cor), Guillermo Roura (fag), Salón Teatro Castelao de Buenos Aires, 26-8-1967.

²⁹⁹ Carta 2-9-1963, APT. Recordemos que García-Picos fue futbolista del Club Atlético San Lorenzo de Almagro en su juventud, por lo que es probable que su afición futbolística y la simpatía por el futbolista bonaerense Alfredo Di Stéfano le llevaran a enviarle esta carta.

CAPÍTULO VI: LA SEGUNDA ETAPA DE BUENOS AIRES (1964-1984)

1. Sus años de madurez en Buenos Aires

Tras su estancia intermitente en París, donde continuó su formación musical ya centrada en la composición, García-Picos regresó el 9 de mayo de 1964 a Argentina³⁰⁰. Allí retoma su trabajo como cobrador de las cuotas de socios del Centro Gallego de Buenos Aires³⁰¹. Durante algún tiempo mantuvo la intención de regresar a Francia, como se desprende de la carta que le envía a un amigo en París donde este le informa de la situación que estaban pasando allí otros emigrantes y, concretamente, de la situación en la empresa Citroën³⁰². Tras estas indicaciones, el que habría sido el cuarto viaje de García-Picos, no se llegó a producir y se estableció en Buenos Aires nuevamente.

García-Picos también retomó la dirección del coro Os Rumorosos. Precisamente, el 7 de noviembre de 1966, en el Teatro Avenida, la masa coral obtuvo el primer premio en el “Concurso de Coros Gallegos en Buenos Aires”; un galardón que se sumaba al obtenido el día 20 de septiembre de 1946 en el “Certamen de Música Coral Gallega” de la capital argentina³⁰³. En 1971 grabaron un disco que fue editado por el Centro Lucense donde interpretaban un total de 14 obras³⁰⁴. Este disco se sumó al que anteriormente habían grabado en 1954³⁰⁵. El coro Os Rumorosos desarrolló su actividad principalmente en Buenos Aires, pero también realizó actuaciones en otras ciudades americanas como Córdoba, Mendoza, Mar del Plata, Rosario o Montevideo. Como explicábamos en el capítulo IV, García-Picos también dirigió el coro Rosalía de Castro³⁰⁶ y, posteriormente, junto a Isidro B. Maiztegui, se ocupó de la dirección del coro del Centro Gallego de Buenos Aires, simultaneando la dirección de este junto a la del coro Os Rumorosos³⁰⁷.

Dentro del plano personal, García-Picos y su esposa Susana Ares solicitan la disolución de su matrimonio. Recordemos que habían contraído matrimonio el 11 de marzo de 1954³⁰⁸. En el documento que presentan ante el juez para su divorcio exponen que llevaban 5 años viviendo separados, no explican las causas pero afirman que “las mismas hacen imposible moralmente la vida en común”. Proponen la custodia de su hija para la madre, con un régimen de visitas para el padre y una cantidad mensual que él asumirá en concepto de manutención³⁰⁹. Sin embargo, aunque en este documento se dice que la solicitud la formulan ambos, en el documento donde se establece el divorcio es solo García-Picos el que se presenta como demandante. Lo hace a través de un apoderado, ya que el divorcio se efectúa en el Distrito Judicial de



Carné de cobrador
del Centro Gallego
de Buenos Aires,
1963, APT.

Ocampo del Estado de Tlaxcala, perteneciente a los Estados Unidos Mexicanos. El motivo que alega es la “incompatibilidad de caracteres existente” y los términos en relación a la custodia de la hija en común se resuelven de la misma manera que en la solicitud, custodia para la madre con manutención bajo la responsabilidad de ambos³¹⁰.

El 17 de noviembre de 1965, García-Picos contrae matrimonio con la que fue su segunda esposa, Nélica Álvarez Pérez. En aquel momento él tenía 43 años y ella 20, por lo que necesitaron del consentimiento de su padre ya que ella era considerada menor de edad. Nélica figura como originaria de Ourense, al igual que sus dos padres, todos con nacionalidad española y residentes en Buenos Aires. De nuevo, el método para realizar este acto es a través de apoderados jurídicos, porque el matrimonio se celebra en Ciudad Juárez, Estado de Chihuahua de Estados Unidos Mexicanos³¹¹.

En 1972 Luis Seoane le dedicó un artículo a García-Picos dentro de la sección “Figuración” que realizaba para el periódico *La Voz de Galicia*. La semblanza del compositor va acompañada de una caricatura realizada por Seoane donde nos muestra a un García-Picos en su madurez, esta fue una imagen muy repetida en diversas publicaciones referidas. Trata también Seoane el tema de la relación entre García-Picos y sus compañeros dentro del mundo de la composición argentina y, concretamente, nombrando la opinión profesional que sobre él tenía el que había sido su profesor de composición entre los años 1945 y 1954, Jacobo Ficher:

Forma parte de un grupo moi valioso de compositores xóvenes e a él mesmo estímalo como un dos máis destacados deles. O mesmo pensa de Carlos López o Mestre Ficher.³¹²

Ya tratamos en el capítulo III sobre el contenido de este texto y su relación con el otro artículo que Seoane le había dedicado en 1957, por lo que solo añadiremos que esta publicación supuso la presentación de García-Picos ante un público que poco o nada sabía de esta personalidad artística de la emigración argentina³¹³.

En 1962 se publica en la revista *Betanzos* del Centro Betanzos de Buenos Aires un artículo escrito por García-Picos que lleva por título “Betanzos y la Música”³¹⁴. Consta de dos páginas e incluye una foto del compositor y un fragmento del segundo movimiento de su “Sonata nº 1 para piano”. Antes de iniciar el texto aparece la siguiente cita de L. V. Beethoven: “La música debe hacer resplandecer el fuego del espíritu de los hombres.”

El tema central sobre el que trata este artículo es la Banda Municipal de Música de Betanzos y su decadencia en aquellos años. El motivo de la elección de este tema fue un viaje que García-Picos realizó a Betanzos y donde tuvo ocasión de escuchar a esta formación durante las fiestas patronales de San Roque, que se celebran durante el mes de agosto. Como apuntábamos en el capítulo II, en los años anteriores la Banda Municipal de Betanzos había visto menguar su cantidad de músicos hasta llegar a un grupo formado por un número muy reducido. Tres años más tarde, en 1965, el Ayuntamiento decidió disolverla y se inició un proceso judicial donde los músicos reclamaron su reconocimiento como funcionarios y que tuvo un resultado favorable para ellos³¹⁵. El texto de García-Picos comienza así:

Todos los betanceros que han escuchado la banda de otras épocas, sienten añoranza al recordar aquellos conciertos de gran calidad musical. Yo recuerdo, al igual que muchas otras personas, aquellas tardes en donde casi todo el pueblo formaba un auditorio rodeando el palco con gran entusiasmo e interés por lo que escuchaban, demostrando así que el sentimiento musical no es el patrimonio de un país o clase determinada, sino una necesidad cultural y espiritual de todos los hombres.

Betanzos tiene su tradición musical adquirida en la época a que me refiero y, gracias, en parte, al interés y cariño de las autoridades municipales que entendían que la cultura musical es uno de los elementos espirituales imprescindibles para los pueblos que se consideren civilizados; digo en parte, porque el mérito principal sería para aquellos músicos que después de una jornada agotadora de labor, en sus respectivas profesiones, concurrían diariamente a la “academia” para realizar sus habituales ensayos. Es sabido por todos que ningún interés material los obligaba y sí, la misma inquietud espiritual con que el pueblo los escuchaba... Sólo así se justifica tamaño esfuerzo, puesto que el sueldo era de una irrisoria mezquindad.

Yo, que en otros tiempos fui uno de los componentes de esa banda y a la cual aún después de los años, considero un poco mía, quiso el destino jugarme una mala pasada, ya que, en uno de mis recientes viajes, de paso por Betanzos y, para mayor exactitud, durante las fiestas de San Roque, una de esas mañanas alegres, vi pasar a la banda dando la alborada... fue tanta

mi desilusión que me tuve que esconder, pues me sentía avergonzado y disminuido como parte integrante de aquel “grupito” de músicos, que, más que una banda de música, parecía una charanga de circo haciendo reclame para el espectáculo bajo la lona. No digo esto en desmedro de sus integrantes, pues algunos de ellos fueron mis compañeros de atril y no ignoro su gran capacidad para la música. Es indudable que en un medio adecuado y con las posibilidades necesarias, estos músicos hubiesen llegado a ser grandes exponentes de la música en toda su amplitud.³¹⁶

A García-Picos la situación de la Banda Municipal de Betanzos le llevó a plantearse cómo una agrupación que había tenido un pasado tan relevante había podido llegar a esa situación:

¿Cómo es posible...? Betanzos, ciudad cuya estructura es arte; Betanzos... cada rincón un óleo, cada remanso un poema, cada cascada un acorde... Betanzos ¡todo! Betanzos ¡nada! Así es Betanzos, así es Galicia. ¡¡Todo es música!!³¹⁷

Contesta él mismo a esa pregunta, descargando de responsabilidad a los músicos, a quienes considera buenos profesionales aunque no tuvieron oportunidad de desenvolverse en un medio adecuado que les permitiese desarrollarse, y culpa a las autoridades locales, a quienes cuestiona sobre sus conocimientos musicales y, en general, culturales. Expone una teoría sobre la condición natural del gallego para ser músico “ya que todos ejecutamos algún instrumento”, argumentando que esta característica puede deberse al paisaje, ya que el gallego se identifica con la geografía a través de la música. También trata colateralmente el tema de los planes de estudios musicales y su escaso desarrollo. Referido a ello, ataca con ironía a las autoridades municipales diciendo que pedirles que desarrollen algún tipo de centro de estudios musicales “sería como pedirle peras al olmo”, ya que si no son capaces de conservar una “banda apenas audible” mucho menos lo serán de realizar mayores esfuerzos.

Digo yo: ¿cómo es posible que las autoridades de otros tiempos, a las que hoy se menosprecian, pudieron mantener con cierto brillo una banda, y hoy, con la grandeza que se predica, no se procura, no ya superar, sino cuando menos conservar la que ya existía? Mi deducción es: o que la “grandeza” es falsa, o las autoridades irresponsables, o ambas cosas a la vez.

La música es tan necesaria al hombre como la vida misma... ella lo eleva hacia la más pura de las manifestaciones del espíritu... ¡el amor...! el amor a sus semejantes...

Dos gigantescas figuras del arte y la cultura, como fueron Beethoven y Schiller, han dado forma, para bien de la humanidad, a una de las más monumentales obras de arte de todos los tiempos... LA NOVENA SINFONIA.

No quiero preguntarle a las autoridades municipales de Betanzos, si al-

guna vez han escuchado esta NOVENA SINFONIA del genio de Bonn, ni tampoco quiero poner en tela de juicio el grado de cultura que poseen, pero de cualquier manera, les aconsejo que hagan un pequeño esfuerzo y la escuchen... no una vez, sino miles de veces.

Si logran recibir este maravilloso mensaje de amor y belleza espiritual, el esfuerzo no habrá sido tal, y a la vez habrán hecho un homenaje a dos de los más grandes creadores del arte y la cultura.

Y así descubrirán una nueva vida... ¡la vida del espíritu! Una vida con menos abdomen y más corazón... sin intereses creados y con el amor que corresponde al prójimo... ¡AMOR A BETANZOS!³¹⁸

Y finaliza el artículo con la una cita reivindicativa de los valores culturales como elemento constructor de la identidad de los pueblos:

“Los pueblos son grandes y fuertes en la medida de su cultura y, por el contrario, son pobres y débiles, en la medida de su ignorancia.”³¹⁹

2. La Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina

A partir de 1950 la capital bonaerense destacó en América Latina por su vitalidad artística, aunando la reactivación de antiguas instituciones musicales con un “recrudescimiento de las actividades” de la nueva música. Ello fue posible gracias a instituciones públicas y privadas, destacando entre estas últimas el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella en Buenos Aires, fundado en 1962 y dirigido por Alberto Ginastera. Este centro ofrecía becas a compositores de renombre para realizar seminarios de composición, creó un estudio de electroacústica dirigido por Francisco Kröpfl, y patrocinaba conciertos y festivales. También se crearon en Buenos Aires varios grupos de difusión de la nueva música como por ejemplo la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina (1957), la Agrupación Euphonia (1959) (más tarde llamada Agrupación Música Viva), fundada por Gerardo Gandini y Armando Krieger, o la Unión de Compositores de la Argentina (1964)³²⁰.

La Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, también conocida bajo las siglas AJCA, fue fundada en agosto de 1957, siendo su primer presidente el compositor y musicógrafo Mario García Acevedo³²¹ (1926-2013) y formando parte de este grupo inicial también encontramos a Mario Davidowsky (1935), Alcides Lanza (1929), Jorge Kumok (1931), Jorge Óscar Pickenhayn (1921-2002), Eduardo Alemann (1922-2005), Alejandro Pinto (1922-1991), Raúl Schemper (1921-2006) y Eduardo Tejeda (1923-2012), entre otros³²².

Tras su regreso a Buenos Aires, García-Picos se integró en la AJCA. La asociación organizaba múltiples conciertos y tenía un convenio con el Teatro Colón para realizar algunos estrenos sinfónicos a lo largo de la temporada:

P. (...) Cántano-lo teu regreso a Buenos Aires.

R. Volvín sobre o ano 63 ou 64, e incorporeime á Asociación de Jóvenes Compositores, na que tamén estaban Alejandro Pinto, Raúl Schemper e moitos outros. Continuamente estreaban obras. Ademais, esta asociación tiña un acordo co Teatro Colón de forma que tódolos anos se tocaban obras sinfónicas.³²³

La Asociación supuso una oportunidad para García-Picos de integrarse en un ambiente musical muy activo donde retomó su actividad creativa y en el que además participó ocupando cargos en la directiva. Tenemos constancia de que en 1981 García-Picos era primer vocal de la AJCA³²⁴. El entusiasmo que esta asociación generaba en García-Picos se trasluce en un comentario de una carta de Pierre Wissmer donde hace referencia a una carta anterior de García-Picos:

Estoy muy feliz de saber de sus composiciones y de que son interpretadas. Es importante estar en un ambiente estimulante como el de la Asociación Argentina de Jóvenes Compositores.³²⁵

A lo largo de los años, los estrenos de obras de García-Picos en conciertos organizados por la AJCA se sucedieron. En las próximas líneas haremos un repaso a los diferentes estrenos de obras de García-Picos que se realizaron dentro de estos ciclos. Sin embargo, el primer programa donde se interpretan sus obras procede de 1967 y



Carlos junto a otros compositores en Argentina, 1973, APT.

no tiene relación con la AJCA. Es un concierto monográfico dedicado a obras de cámara de García-Picos para diferentes grupos de viento, y el programa fue el siguiente:

Primera Parte

Scherzo – Tríó

Preludio, zarabanda y fuga – Cuarteto

Serenata – Quinteto

Segunda Parte

Canto d'o arrieiro

Preludio y tema con variaciones – Quinteto³²⁶

El concierto se celebró el 26 de agosto de 1967 en el Salón Teatro Castelaio, situado en la calle Moreno 2180 de Buenos Aires, esta sala de 400 localidades pertenece al Centro Gallego de Buenos Aires, que actualmente gestiona sus actividades culturales a través del Instituto Argentino de Cultura Gallega. En la portada del programa de mano figuran como intérpretes una “agrupación de instrumentos de viento”, aunque en una página posterior se especifican los nombres de los 5 instrumentistas y se indica que son “Maestros Profesores de la Orquesta Estable del Teatro Colón”. Aparece una biografía de García-Picos que repite casi de forma literal algunas frases del artículo que Seoane³²⁷ le había dedicado años atrás. Abundan los anuncios en la mayoría de las páginas, principalmente de negocios o actividades relacionados con emigrantes gallegos en Buenos Aires. Asimismo, se incluyen dos poemas, un fragmento del poema “Has de cantar” de Rosalía de Castro³²⁸ y un poema de Víctor Luis Molinari titulado “Cantares”.

En 1973 se estrena su obra *Diálogos 5*, composición que fue retitulada por García-Picos como *Cuarteto de cuerdas nº 1*. Con esta obra completó la serie *Diálogos*, cinco obras dedicadas a distintas formaciones instrumentales que van desde un conjunto formado por flauta, clarinete, trompeta y violonchelo en *Diálogos 1*, hasta la orquesta de cuerdas de *Diálogos 3*, pasando por *Diálogos 2* donde utiliza la instrumentación de flauta, clarinete, trompa, violín, violonchelo y percusión, y la más peculiar de todas las combinaciones que es *Diálogos 4* escrita para flauta, clarinete, trompeta, violonchelo y soprano. El lenguaje que utiliza García-Picos en estas obras lo define él mismo como “escritura proporcional que se traballa sobor dunha base interválica disonante”, utilizando una cita publicada por Luis Seoane en un artículo de 1972³²⁹.

El estreno de *Diálogos 5* tiene lugar el 17 de julio de 1973 en el Salón de Actos del Colegio de Escribanos dentro de un concierto del “Ciclo de Solistas y Conjuntos de Cámara Argentinos”, organizado por la AJCA y por el Departamento de Radiodifusión dependiente del Ministerio de Obras y Servicios Públicos de la República Argentina. También se produce la primera audición de una obra del compositor Marcelo Koc titulada *Atmósferas líricas II* y completan el programa obras de los compositores Fermina Casanova, Leónidas Arnedo, Hipólito Gutiérrez y Simón Lachner.

Los comentarios realizados en este concierto corren a cargo del compositor, musicólogo y crítico musical Pompeyo Camps³³⁰.

Un par de años después, en 1975, se estrena *Improvisaciones*, una composición dedicada a su amigo Manuel López Castro, al que conoció en el Centro Gallego de Buenos Aires y con el que mantuvo una gran amistad tras su regreso a Betanzos. Manuel López Castro es un sacerdote de Betanzos y también dirige la Coral Polifónica de Betanzos, de la que formó parte como bajo García-Picos durante un breve período. La amistad entre ambos es una muestra más de la contradictoria personalidad de García-Picos, que mantenía una férrea posición anticlerical y, sin embargo, tenía entre sus más íntimas amistades a este sacerdote³³¹. El que le dedicase *Improvisaciones* tiene una especial relevancia por el hecho de que es la tercera obra que incluye una dedicatoria, anteriormente, en 1972, le había dedicado a su sobrina Vanesa Fafián el dúo para clarinete y piano *Motivaciones 1*, y en el mismo año 1974 del que procede *Improvisaciones* compuso el *Cuarteto de cuerdas nº 2*, que era un “Homenaje póstumo a Bela Bartok”. El concierto se celebra en el Centro Cultural General San Martín y estuvo organizado por la AJCA y “auspiciado por el Fondo Nacional de las Artes”. Junto a la obra de García-Picos se interpreta una obra de Alejandro Viñao y se estrenan obras de Alejandro Pinto, Jorge Sala y Rolando Mañanes. Nos llama la atención el título de la obra de este último, *Secuencias Estratónicas*, un título muy similar a la obra pianística de García-Picos del año 1988, *Secuencias-extratónicas o enredando-co-so*³³².

En posteriores conciertos organizados por la AJCA, o donde dicha asociación participaba en la organización, se estrenan obras de gran importancia en el catálogo de García-Picos como lo son *Sindy*, A. 31, estrenada en 1976³³³, *Interferencias*, A. 33, estrenada en 1978³³⁴ y que volvió a ser programada en 1979³³⁵, y *Ra-rá*, A. 37, que vivió su estreno público en el año 1981³³⁶. Obras de las que hablaremos posteriormente en este mismo capítulo.

Posteriormente, la AJCA se reorganizó dando origen a Compositores Unidos de la Argentina, CUDA³³⁷, asociación que llega hasta nuestros días y que mantiene su actividad organizando conciertos donde sus miembros estrenan sus creaciones. En la propia página web de CUDA, concretamente en su sección principal, encontramos unas líneas que definen a esta asociación, su historia, su finalidad y sus actividades:

Una breve historia del tiempo

CUDA es una institución que nace en 1957 como la asociación de Jóvenes Compositores de Argentina. La misión de aquella institución era la de ser un espacio referente para jóvenes compositores argentinos que no hallaran espacio para la interpretación de sus obras y que sintieran la necesidad de renovar el lenguaje musical. Estos jóvenes compositores consiguieron formar parte de la escena del arte contemporáneo durante toda la segunda mitad del siglo XX y es la 4ta institución más antigua de difusión de música.

Actualmente CUDA realiza conciertos de forma continua interpretando obras de compositores argentinos. Todos los años, cada compositor

presenta dos obras para ensamble para ser interpretadas por excelentes músicos argentinos. Asumimos como misión el poder transmitir la creación de compositores argentinos donde se oyen nuevas propuestas que siempre estarán para sorprender. Las obras y los ensambles varían de acuerdo a las necesidades e intereses de los compositores.

Asimismo CUDA intenta ser parte de la escena del arte del siglo XXI discutiendo permanentemente los criterios estéticos que impulsan a la creación.

Rodeados de atonía y quietud, invitamos a escuchar música de carne y hueso.³³⁸

García-Picos, según nos relata él mismo años después en una entrevista, recibió el encargo del Presidente de la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina de crear una organización similar de compositores en Galicia. Sobre este tema trataremos en mayor profundidad en el próximo capítulo, ya que la organización que surgió fue la Asociación Galega de Compositores, de la que García-Picos fue miembro fundador y su primer presidente, cargo que ocupó durante un largo período:

P. Na túa volta a Galicia xogaches un papel importante como aglutinante para a creación da AGC. Fálanos da túa perspectiva de todo aquilo.

R. Cando marchei de Buenos Aires, o presidente da Asociación de Jóvenes Compositores encomendoume que creara aquí unha asociación. Cando cheguei no ano 1984, a primeira persoa que me axudou foi o presidente da Asociación Cultural “O Facho”; tamén coñecín a Xoán M. Carreira e en seguida ós rapaces que andabades dando os primeiros pasos na composición. [...] ³³⁹

Además de la influencia, de un modo general, que García-Picos recibió de la AJCA, hubo dos personas en particular que debemos citar en relación a los cambios en su lenguaje compositivo. Fueron Eduardo Tejada y Raúl Schemper, también miembros de la AJCA y de edad muy cercana a García-Picos.

Tras su regreso de Francia, García-Picos se introdujo de lleno en la música contemporánea. Estudió con Eduardo Tejada³⁴⁰ para familiarizarse con las nuevas técnicas de notación musical y fruto de esta experiencia surgieron obras como *Sindy*, A. 31, *Promenade*, A. 32, o *Improvisaciones*, A. 29³⁴¹. Entre sus pertenencias, García-Picos conservaba un programa de mano de un concierto donde se interpretaba una obra de Eduardo Tejada titulada *Homenaje a Walt Whitman II*. El documento corresponde al estreno de esta obra realizado el 2 de septiembre de 1988 por la Orquesta Filarmonica de Buenos Aires dirigida por Antonio María Russo en el Teatro Colón³⁴². También conservaba García-Picos una grabación de dicho concierto editada por el propio Eduardo Tejada³⁴³.

Ciertamente podemos apreciar una incorporación al lenguaje compositivo de García-Picos de elementos aleatorios. La disonancia sigue presente, pero la textura

adquiere una nueva variedad con la incorporación de grafías contemporáneas. Sin embargo, no es posible delimitar hasta qué punto la evolución que sufre su lenguaje se debe exclusivamente a su contacto con Eduardo Tejeda o, como antes explicábamos, a una influencia más general de otros miembros de la AJCA. Todo ello sin descartar que parte de esa transformación de su lenguaje ocurriese ya en París, recordemos que durante esa etapa anterior se produjo un silencio compositivo que solo rompió tras su regreso a Argentina.

Raúl Schemper³⁴⁴ fue otro de los compositores que influyó notablemente en la obra de García-Picos, además en este caso los unía una gran amistad que se mantuvo con el paso de los años y a pesar de la distancia geográfica:

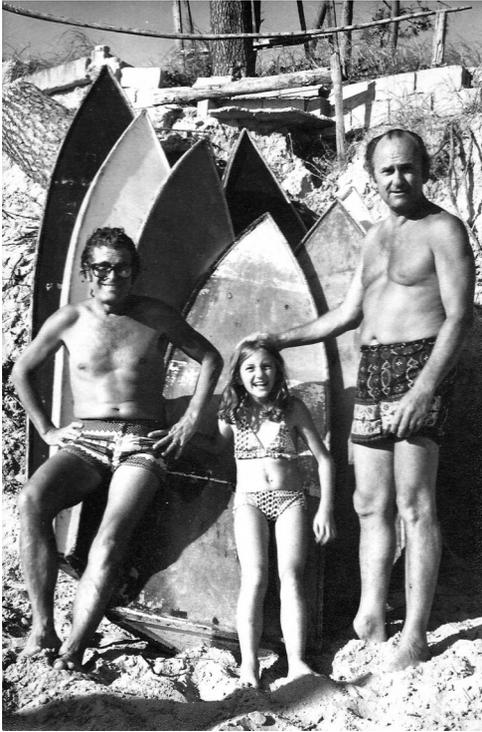
Hai unha obra, te voy contar una anécdota, que es para violonchelo solo que se chama *Interferencias*, sobre un tema galego. Houbo un concierto e había un xudío que se chamaba... Mauricio Schemper; Mauricio Schemper, irmán dun Raúl Schemper, compositor moi amigo meu. Despois do concerto dixo... “Gallego” (así tal cual con estas palabras) “te felicito porque reinvidicas a la colectividad gallega en Buenos Aires con esta obra”³⁴⁵.

Precisamente esa obra titulada *Interferencias* está dedicada a un miembro de la familia Schemper. Aunque en la edición de esta partitura no se recoge ninguna dedicatoria³⁴⁶, en el programa de mano de la primera interpretación en Galicia de *Interferencias*, aparece escrito bajo el título y entre paréntesis “a Darío Abel Schemper”³⁴⁷.

Se conservan un par de fotos donde aparecen Raúl Schemper y García-Picos. Una de ellas los sitúa en una playa “La Atlántida, Uruguay” y lleva fecha del año “73 + o -”³⁴⁸.



Carlos junto a su amigo Raúl Schemper, en primer y segundo lugar de izquierda a derecha, 1984, APT.



Con Raúl Schemper en la Atlántida, Uruguay, ca. 1973, APT.

En la otra foto ambos están dentro de un grupo de 4 personas y, como es habitual en algunas de las fotos que García-Picos conservaba, en la parte posterior aparece alguna información sobre la imagen. Explica García-Picos que la instantánea fue tomada en 1984 en una exposición de pintura y que junto a Raúl y él aparecen “el pintor (gafas) y un gran amigo”³⁴⁹.

También intercambiaron alguna correspondencia desde el año 1995 hasta el año 2004. En algunos casos para intentar organizar conciertos o para intercambiar opiniones sobre sus composiciones, fuese a través de las partituras o de grabaciones de las mismas. Se constata un trato muy cercano, con continuas referencias a sus familias, lo que evidencia la gran amistad y cercanía que existía entre ambos. Debido al orden cronológico que tratamos de mantener durante este texto, trataremos detenidamente el contenido de estos textos en un

posterior capítulo. Solo añadiremos que la última carta que conservamos es un borrador de García-Picos dirigido a Raúl Schemper, donde le informa que ha realizado una obra dedicada a la esposa de Schemper, Lidia, que había fallecido recientemente. También le transmite su tristeza por el fallecimiento de la que consideraba más que una amiga, estimándola como una hermana³⁵⁰.

3. El Premio de la Unesco: *Sindy*

Quizá por su repercusión, por su número de interpretaciones o por el premio recibido, cuando hablamos de *Sindy*, A. 31, nos estamos refiriendo a la obra más conocida de García-Picos. Junto con *La farsa de la búsqueda*, *Sindy* es la obra de su catálogo que aparece repetida una y otra vez en los artículos o breves biografías dedicados al compositor. Cuando nos referimos al número de interpretaciones de esta obra debemos relativizar el dato, teniendo en cuenta que la mayoría de las obras sinfónicas de compositores contemporáneos no sobrepasan la primera interpretación.

Por ello, las cifras de *Sindy*, que fue interpretada por 4 orquestas distintas y en 4 conciertos públicos, nos parecen significativas. Y lo son, principalmente, dentro del catálogo de García-Picos, donde solo un puñado de obras has sido estrenadas y un número muy reducido de ellas han vivido varias interpretaciones públicas.

El estreno absoluto de *Sindy* tuvo lugar el 8 de agosto de 1976, dentro de la Temporada Oficial del Teatro Colón con la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires y Mario Benzecry³⁵¹ como director. El programa se iniciaba con la obra *Homenajes 1969* de S. Picchi, miembro de la Asociación Argentina de Compositores, continuaba con *Sindy* de García-Picos, miembro de la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, y completaba la primera parte el *Concierto n° 4 en Fa mayor* de G. F. Haendel, ejecutado en transcripción para bandoneón por Alejandro Barletta. La segunda parte incluía la *Sinfonía n° 6 en Fa mayor, Op. 68 "Pastoral"* de L. V. Beethoven³⁵².

La siguiente interpretación de *Sindy* fue en A Coruña el 8 de enero de 1998, por la Orquesta Sinfónica de Galicia y con la dirección de Gloria Isabel Ramos Triano. Este fue su estreno en España y el concierto fue realizado a beneficio de la UNICEF³⁵³. La misma orquesta y con la misma directora realizó otra interpretación al día siguiente en la localidad de Pontevedra, según consta en la base de datos de la Orquesta Sinfónica de Galicia.

La más reciente interpretación de *Sindy* en concierto público tuvo lugar en Santiago de Compostela el 21 de enero de 2010, por la Orquesta Real Filharmonía de Galicia y con la dirección de Maximino Zumalave. El concierto fue replanteado como un homenaje a García-Picos que había fallecido un mes antes. Asistieron al concierto la hija y las nietas del compositor brigantino, y antes del comienzo del mismo el presidente de la Asociación Galega de Compositores, Paulino Pereiro, leyó un texto dedicado al compositor betanceiro y a su obra compositiva³⁵⁴.

También es relevante el hecho de que *Sindy* es la única obra sinfónica de García-Picos de la que existe una grabación editada. El disco fue editado por la Dirección Xeral de Formación Profesional e Ensinanzas Especiais da Consellería de Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia en el año 2008. La grabación fue realizada por la Orquesta dos Conservatorios Superiores de Galicia bajo la dirección de Maximino Zumalave³⁵⁵.

Ese lugar destacado dentro de su conjunto de creaciones se debe también al hecho de que *Sindy* fuese premiada por la Tribuna Nacional de Compositores 1979, también conocida bajo las siglas TRINAC, concurso organizado por los Encuentros Internacionales de Música Contemporánea y bajo los auspicios de Ricordi Americana y el Consejo Argentino de la Música. La TRINAC es miembro del Consejo Argentino de la Música (UNESCO-PARÍS) y del Consejo Latinoamericano de la Música.

Buenos Aires, 14 de diciembre de 1979

Señor

Carlos López García

Presente

De mi consideración:

Me dirijo a Ud. a efectos de comunicarle que su obra SINDY ha merecido una mención del TRINAC 1979 por unanimidad del jurado.

Adjunto remitimos a Ud. fotocopia del acta del día 4 del corriente mes, documento que confirma dicha mención.

Sin más, saludamos a Ud. muy cordialmente y le hacemos llegar nuestras más sinceras felicitaciones por haber sido acreedor de dicha mención.

[firma] Alicia Terzian

(pág.1)³⁵⁶

En la misma carta que citamos en las líneas anteriores se le adjunta a García-Picos una copia del acta donde se reflejan los resultados de dicho concurso. El acta consta de 2 páginas donde se explica que el 4 de diciembre se reunió el jurado formado por los siguientes miembros:

Asociación Argentina de Compositores: maestro Roberto García Morillo; Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina: maestro Raúl Schemper; Radio Nacional: maestro Guillermo Nicholson; Radio Municipal: maestro Julio César García Canepa; Radio Rivadavia: maestro Rodolfo Arizaga; Ricordi Americana: prof. Susana Espinosa; Consejo Argentino de la Música: maestro Augusto Rattenbach y Encuentros Internacionales de Música Contemporánea: prof. Alicia Terzian.³⁵⁷

Dicho jurado acordó por unanimidad otorgarle una mención a la obra *Sindy* dentro de la “Categoría 2: Orquesta”. El listado completo de premios y menciones otorgados quedó de la siguiente manera:

Categoría 1: solista y orquesta. Premio: *Tres eternidades* de Hipólito Gutiérrez.

Categoría 2: orquesta. Premio por unanimidad del jurado: *Requiem de los ángeles* de Mario Perusso.

Menciones: *Malleus maleficarum* de Carlos Pemberton y *Sindy* de Carlos López García.

Categoría 5: música de cámara. Premio: *Secuencias móviles* de Fernando González Casellas.

Mención: *Concertino a tre* de Eduardo Alemann.

Categoría 6: solista o solistas (hasta 2); Mención: *Espiral* de Jorge Tsilicas

Categoría 7: obra coral a capella. Premio: *Señales del tiempo* de Luis María Serra, por unanimidad del jurado.³⁵⁸

La selección se hacía en base a las partituras y “cintas” enviadas por los compositores³⁵⁹. Las obras premiadas debían llevar en la contraportada al ser editadas un

texto donde se indicase el premio obtenido dentro del concurso organizado por las citadas organizaciones y con la lista de miembros del jurado. Y también llevaban aparejado el privilegio de representar a Argentina en diversos festivales o congresos de carácter internacional.

Las mencionadas obras representarán al país en las Tribunas Internacionales de compositores, Festivales y/o Congresos a los cuales la Argentina sea invitada por medio del CAMU o los EIMC, en 1980.³⁶⁰

García-Picos recordaba años después una incidencia en relación con el jurado de la TRINAC 79 y las divergencias entre la grabación enviada y la partitura de *Sindy*, que correspondía a una segunda versión realizada tras la revisión realizada posteriormente a su estreno.

–AS: *Cústache traballo asumir esa condición de artista, é dicir: “eu son un artista”.*

–CLG-P: Non, nunca me gustou. Cada vez... por exemplo o outro día ti estabas, estuveches no concerto, tocaron ese cuarteto meu. Eu non sei como sofre unha muller cando da a luz, pero un está sufrindo terriblemente. Casi non escoita nada. Despois si se gravaba, que se gravou, bueno un vai na casa e escoita é donde ve si se poden facer milloras, todo eso.

Recordo que no Atelier de Composición, ahí en París, non sei si foi Manuel Rosenthal ou Messiaen me dixo... non foi Manuel Rosenthal, dixo que unha obra non se pode editar nin deixala definitiva hasta que se escoita a primeira audición ou a segunda inclusive. E despois ahí retocala.

–AS: *Ese é un tema do que imos falar logo.*

–CLG-P: Porque a primeira... este... versión de *Sindy*, desa obra e que se conoce, que se tocou alí, pero hai unha segunda donde facían falta algúns instrumentos e metínlle... como o piccolo, que é o flautín, este... metínlle platos, platillos, este... gongs, e desas cousiñas porque notei que... e os compañeiros me decían: “pero no gallego, no gallego, está muy bien, es así, no le toques”. Pois eu non estaba conforme e así, e eso ocorre moitas veces.

Tanto así que a partitura que mandei ao concurso era da segunda versión, e o xurado di: “pero como es isto si aquí hay cosas que no suenan, que están en la partitura”. Pero despois un dos xurados, era un coñecido, explicou: “no, ésta es una segunda versión”. Pero bueno, en fin, valeu igual.³⁶¹

El compositor definía *Sindy* como una composición donde intentaba reflejar en música “un día en contacto con la naturaleza”. También nos explica García-Picos las técnicas compositivas utilizadas para estructurarla basándose en una célula temática que aparecerá con predominio en los vientos, aunque su última aparición será en el

violonchelo. Las cuerdas y el timbal aportarán colorido a esta composición que define como “atonal con tensiones armónicas”. Llama la atención una ausencia en la orquestación de todas las obras sinfónicas de García-Picos y, por lo tanto, también ausente en esta obra, es la del arpa. A este respecto, encontramos unas declaraciones del compositor explicando esta circunstancia: “prescindo del arpa y la sustituyo por el piano y el xilófono, el arpa me suena demasiado a impresionismo³⁶²”. En esta obra incluye el xilófono que también presentará en varias ocasiones la célula temática anteriormente mencionada.

En el programa de mano del estreno en España de *Sindy* a cargo de la Orquesta Sinfónica de Galicia en el año 1998 también encontramos una explicación por parte del compositor que es citada dentro de las notas al programa:

Sindy era el nombre del perro que estaba constantemente a mi lado cuando compuse esta obra y me acompañaba en los paseos por los bosques de esa zona a escuchar los pájaros y demás sonidos y ruidos que escuchaba siempre (ranas, ladridos de perros, silbato de trenes, etc.)

“Es un día en el campo”. El amanecer con el comienzo del canto de los pájaros que poco a poco van engrosando hasta que todos cantan con diferentes comportamientos en un bloque aleatorio que se repite dos veces más, pero con algunas variantes y al atardecer van desapareciendo con la noche hasta los últimos cantos suaves. *Sindy* sólo contiene una pequeña célula temática que anuncia la trompeta al comienzo de la obra y durante la misma se desplaza alternativamente entre las familias orquestales y es expuesta por los violoncellos a modo de recapitulación.³⁶³

Esta obra de once minutos y medio de duración aproximada presenta como elemento inspirador una temática naturalista, sin embargo, como indica su autor, el título de *Sindy* procede del nombre de un perro al que le tenía especial cariño. Esta no fue la única obra “dedicada” a un perro, en su catálogo también encontramos el poema sinfónico *Nansen*, A. 38, compuesto solo tres años después de la anterior.

[...] Teño tres obras dedicadas a tres cans.

–AS: ¿A tres cans?

–CLG-P: Si, un era Sindy, un can que xa morreu.

–AS: Si, unha obra que...

–CLG-P: Si, unha obra que se estrenou en Buenos Aires que foi premiada casualmente e que representaba... pois era o nome dun can. Como era unha obra, este, informal, unha escena campestre desde que abre o día hasta que cerran. Sempre estaban por ahí mezclados os páxaros cando cantan todos, etcétera, etcétera, etcétera... E non lle poden chamar nin sonata, nin obertura, nin nada... pois Sindy, un nome alieo ao significado da música, pero si, é unha escena campestre.

Despois teño outra obra, a segunda obra dun can, Nansen. É unha obra sinfónica, moi completa, donde... no 79 fixen un viaxe aquí a Galicia, e teño un amigo moi bon que xa morreu que era de Vigo, que se chama Ferreira Serrano. Nós chamáboslle “Miau”. Ese home tiña un can que se chamaba Nansen, recordo que unha vez vindo ahí na Ramallosa, pode ser, cerca de Vigo. E o can nin ven vía auga empezaba ¡aaarg!, había que abrírlle a porta e tirábase, estaba aberto. Eu vino tirarse como de 15 metros ao mar, nesa ría onde está a Ramallosa, non sei cal é, como lle chaman a esa ría...³⁶⁴

García-Picos también recibió premios por algunas otras obras durante esta segunda estancia en Buenos Aires. En 1975 obtuvo una mención especial en el Concurso Luis Gianneo del Fondo Nacional de las Artes de Argentina por su composición *Cuarteto de cuerdas nº 1. Diálogos 5*, A. 26³⁶⁵. Y tenemos datos de otra mención obtenida por su obra *Diálogos 2*, A. 22, y otorgada también en el Concurso de Composición Fondo Nacional de las Artes en el mismo año 1975:

Tengo el agrado de dirigirme a Ud. con referencia a su presentación al Concurso de Composición Fondo Nacional de las Artes –Año 1975–

Al respecto, mucho me place comunicarle que el Directorio del Fondo Nacional de las Artes, considerando el dictámen producido por el Jurado integrado por los Maestros Gerardo Gandini y Francisco Kröpfl en representación del Fondo, Sra. Nelly Moretto en representación de la Agrupación Nueva Música, Maestro Raúl Schemper en representación de la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, Sra. Alicia Tersian en representación de la Asociación Argentina de Compositores, ha resuelto en su reunión del día 15-12-75 mediante Resolución nº 14.665/75, otorgarle la mención correspondiente al género Obra de Cámara de su obra *Diálogos 2*, consistente en la entrega de una medalla.

En el nombre del Directorio del Fondo Nacional de las Artes y en el mio propio lo felicito vivamente y hago propicia la oportunidad para saludarlo muy atte.

[firma]

Dra. (ilegible) F. DE LONGONI
PRESIDENTE³⁶⁶

Dentro del apartado de los reconocimientos a García-Picos realizados por la comunidad gallega de Argentina debemos situar el diploma que el Centro Betanzos de Buenos Aires le otorga el 21 de agosto de 1977. En dicho documento podemos observar que el diploma se le concede “en mérito á súa laboura en col da música e da cultura galega”³⁶⁷.

4. *Promenade* en Buenos Aires, *Interferencias* para violonchelo y el estreno de *Ra-rá*

Además de *Sindy*, hemos seleccionado otras tres obras para tratar en profundidad durante el presente capítulo. La selección de las tres obras que forman esta sección responde a diversos motivos, por su representatividad dentro de la música de cámara de García-Picos como en el caso de *Promenade*, A. 32, por su número de interpretaciones y por su edición en partitura como ocurre con *Interferencias*, A. 33, o por la repercusión de su estreno como en el caso de *Ra-rá*, A. 37.

4.1. *Promenade*

Promenade, A. 32, fue compuesta entre los meses de julio y agosto de 1977 en Buenos Aires y la dedicatoria está destinada a “Mme. L. de Chaisemartin”³⁶⁸. Lo primero que nos llama la atención en esta obra es la plantilla para la que escribe: flauta, clarinete en si bemol, trompeta en do, violín, violoncello y piano. Una plantilla que aprovechará para organizar de diversos modos la escritura camerística de esta composición, planteando una división por familias instrumentales (vientos y cuerdas), así como diversas combinaciones entre estos instrumentos.

Sobre la intención musical del compositor en esta obra, no añade ni en las páginas iniciales ni en las finales ningún tipo de comentario al respecto. Sin embargo, sí que tenemos un comentario del estímulo externo que motiva esta creación en una entrevista que aparece referida en un artículo periodístico del año 1985³⁶⁹, donde el compositor afirma que:

Promenade (...) es lo que indica su propio nombre, un paseo a través de los ruidos de Buenos Aires. Buenos Aires es una ciudad sonora en la cual se oyen cantos de pájaros, ladridos de perros, conversaciones, sonidos que salen de los locales, etc. Es todo un mundo sonoro que echo de menos aquí en Coruña.

Al igual que ocurre con la obra *Visiones cósmicas y un interludio*, en esta obra encontramos datos confusos sobre su estreno, ya que en su interpretación del 20 de septiembre de 2002 grabada por Radio Galega en el Centro Cultural Torrente Ballester de Ferrol, no figura como estreno en el programa de mano. Sin embargo, el propio compositor no refiere ninguna fecha de estreno de esta obra en el documento elaborado para el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March³⁷⁰. Por lo tanto, la interpretación realizada por el Grupo instrumental siglo XX dirigido por Florián Vlashi dentro del X Ciclo de la Asociación Galega de Compositores en el año 2002, continúa siendo la única de la que tenemos referencias actualmente³⁷¹.

4.2. *Interferencias*

Si antes nos referíamos a *Sindy* como su obra sinfónica más interpretada, cuando hablamos de *Interferencias*, A. 33, nos referimos a su obra más interpretada en términos absolutos. Fue estrenada el 31 de mayo de 1978 por el violonchelista Roberto De Vittorio dentro de un concierto organizado por la AJCA. En ese mismo concierto fueron estrenadas obras de los compositores Roberto de Vittorio, Eduardo Alemann, Eduardo Muscari, Rolando Mañanes, Hernán López Vilar y Néstor Guestrin³⁷². El mismo intérprete, Roberto De Vittorio, volvió a tocar *Interferencias* en dos conciertos durante el año 1979, uno de ellos también organizado por la AJCA y el otro, celebrado en el Centro Cultural general San Martín y que fue grabado por Radio Municipal de Buenos Aires³⁷³.

El estreno en España de *Interferencias* tuvo lugar en un concierto enmarcado dentro del II Ciclo de la Asociación Galega de Compositores, celebrado en el Teatro Principal de Santiago de Compostela el día 25 de enero de 1989 y con Manuel Iglesias como intérprete al violonchelo³⁷⁴. Tres años después, en febrero del año 1992, el violonchelista Víctor Ángel Gil realizó una serie de conciertos donde interpretaba junto a Margarita Viso al piano un repertorio de música gallego-argentina. Dentro del programa se incluía *Interferencias* y los conciertos se sucedieron en las localidades de Ponferrada, Lisboa, A Coruña y León, además de un concierto en el Museo Reina Sofía de Madrid en el año 1993³⁷⁵.

Sobre el contenido musical de *Interferencias*, añadiremos una breve descripción que aparece en una de las primeras entrevistas a García-Picos tras su regreso a Galicia:

“Interferencias”, para violoncello solo, es una de sus mejores composiciones y de escritura más flexible; una popular melodía gallega es transfigurada, mutilada y variada a lo largo de ocho minutos en una pieza de extremado virtuosismo en la cual el violoncello ha de sonar en todo su registro y con las más variadas dificultades.³⁷⁶

Interferencias fue, junto a *Tocata ecolóxica*, la única obra publicada de García-Picos, aunque en el segundo caso nos estamos refiriendo a una edición facsímil³⁷⁷. La publicación de *Interferencias* fue realizada por la Editorial Mater Música de Zaragoza en el año 1988 e incluye una breve biografía y alguna información sobre la obra en su página final:

En INTERFERENCIAS la referencia sonora es el tema de una balada gallega que es transfigurada, mutilada, variada e interferida a lo largo de una obra de extraordinaria fuerza expresiva en constante tensión con el virtuosismo instrumental exigido, que remite al refinamiento en el tratamiento instrumental que es característico en el autor.³⁷⁸

De esta obra no se conserva el original y en todos los archivos consultados donde el compositor depositó sus obras, así como en el suyo propio, aparecen copias de la edición de la partitura. Sin embargo existe una copia de la partitura editada por Mater Música depositada en el Archivo Municipal de Betanzos que tiene especial valor porque el autor corrige algunos datos biográficos propios. Concretamente tacha la fecha de nacimiento que figura, 12 de octubre de 1922, y escribe 19 de octubre de 1922. También añade la fecha 1984 corrigiendo el año 1985 que figura como el año de su regreso a Galicia³⁷⁹.

García-Picos compuso 2 obras más con el mismo título, simplemente añadió una numeración para diferenciar al conjunto de obras que forman la serie de *Interferencias*. En *Interferencias 2* e *Interferencias 3* sigue un esquema compositivo similar a la primera obra de la serie, un breve fragmento inicial sirve como célula generadora que a lo largo de los compases siguientes sufre continuas variaciones que llegan a desdibujar por completo la referencia inicial. También comparten las tres obras una alta exigencia técnica para el instrumentista, algo muy usual en su repertorio pero matizado con tintes virtuosísticos en este caso.

4.3. *Ra-rá*

La tercera obra que abordamos en esta sección es *Ra-rá*, A. 37, una obra sinfónica cuyo estreno tuvo lugar en 1981 en el Teatro Colón y por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires dirigida por Claudio Zorini. La obra está dedicada “a Pepita Fuentes Méndez” aunque la temática responde a recuerdos de la Guerra Civil que el compositor plasmó en música. El periódico *La Nación* recogió la noticia del estreno y trataba sobre la obra *Ra-rá* de la siguiente manera:

Ra-rá, sobre nombre de una prima del compositor, a quien éste evoca musicalmente en plena Guerra Civil española. Se trata de una obra valiosa, excelentemente orquestada, a ratos dramática, pródiga en material temático y en hallazgos instrumentales, aunque su extensión resulte excesiva.³⁸⁰

Quizá más positiva resulta la valoración que Silvano Picchi realiza para *La Prensa* sobre el estreno de *Ra-rá*:

Se denomina Ra-rá y el propio López García dice ser de difícil ubicación en su labor creadora. En ella se descubren influencias variadas. También muestra una mano experta en el manejo de los instrumentos y no carece de ideas. Incluso sabe de un cierto humor, lo cual no deja de ser un aspecto positivo en el cuadro de tantas imágenes tremendistas como abundan, o en las de inspiración trascendente. Aquí, sin embargo, la confluencia de distintas ocurrencias, propias y de las otras, termina por desdibujar una línea

El compositor
brigantino la
noche del es-
treno de su obra
sinfónica Ra-rá
en el Teatro
Colón de Bue-
nos Aires en el
año 1981, AMB.



estilística personal aunque no borra totalmente el eco de lo hispánico, que aflora en más de un episodio, revestido con formas remozadas pero sin recurrir al disparate y con un brillo sinfónico logrado que no decae en el cuarto de hora aproximada que dura la composición.³⁸¹

Ra-rá se estrenó en una función extraordinaria que cerraba la temporada oficial de 1981 de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. La organización corrió a cargo del Teatro Colón de Buenos Aires, de la Asociación de Compositores de la Argentina y de la AJCA. En la primera parte se estrenaban obras de E. A. Alemann y García-Picos, pertenecientes a la AJCA, y en la segunda parte se estrenaron obras de R. Teseo, J. Martí Llorca y A. Rossi y Rossi, de la Asociación de Compositores de la Argentina³⁸².

En las notas al programa del estreno de *Ra-rá*, realizadas por la doctora en música Pola Suárez Urtubey, encontramos una profusa descripción de la obra, tanto de las ideas musicales que dan origen a su composición como de las distintas partes en las que se organiza la misma, incluyendo comentarios procedentes de declaraciones de García-Picos:

“Ra-rá” es definida por su autor como una obra de difícil ubicación en su labor creadora. La considera “de un estilo propio, quizás un tanto heterogéneo pero asimilable a lo rapsódico si se tienen en cuenta las cadencias o sucesión de acontecimientos”. Su motivación se halla en los sucesos acontecidos en España durante el lapso 1936/1940, la dura contienda civil que López García vivió y sintió hondamente en su propia tierra, profundamente identificado con uno de los dos bandos en lucha, el genéricamente denominado

republicano. En el título, el sobrenombre familiar de una prima suya, ve el autor algo así como una representación simbólica de los momentos pasados por “Ra-rá” en su compañía y la de otros jóvenes afines en su ideario.

La obra se estructura en siete secciones; una introducción en la que de entrada son escuchados el fagot y el clarinete para ir dándose luego entrada paulatina a toda la orquesta. Sigue una **Marcha grotesca** abierta con vientos y percusión a los que se suma luego el resto del instrumental. En el **Primer canto del arriero** son los violoncelos quienes, sobre la base del resto de la cuerda y cascabeles, exponen el tema que retomará el oboe. El **Segundo canto del arriero** es entonado por el oboe con el apoyo de violoncelos y violas. Viene a renglón seguido la **Pandeirada**, típica expresión del acervo gallego, vigorosa y fuertemente rítmica, con los vientos primero y el resto del conjunto luego, alternando los compases de $3/4$ y $2/4$. El **Coloquio de las ilusas** se propone describir la reunión de las mujeres del lugar en la cocina, imaginando victorias presuntas, en definitiva inexistentes, de aquellos a quienes acompañan con sus esperanzas. Nuevamente es ahí el oboe quien asume la voz cantante que compartirá con el resto de los vientos, en forma contrapuntística o fugada, hasta insertarse en la totalidad del complejo instrumental. El **Final** se abre a toda orquesta, con células temáticas en disminución, ya expuestas en el transcurso de la obra, en un episodio que cierra un golpe de “tam-tam” en “fortísimo”. El clarinete y el requinto pretenden traducir, en terceras ascendentes y descendentes que se pierden en las alturas, el libre vuelo del pensamiento, con la esperanza de un futuro feliz. La obra se cierra con “pizzicatti” previstos con un carácter aleatorio. Entre cada número se incluyen “transiciones o puentes, algunos de los cuales, por su extensión y contenido, adquieren la fisionomía de un número más”, según señala el autor.³⁸³

El estreno de *Ra-rá* también tuvo repercusión dentro de la colectividad gallega. Solo unos días después del concierto García-Picos recibía la siguiente carta dirigida al “Señor Director del Coro Centro Gallego D. Carlos López García” y firmada por el presidente y el secretario del Centro Gallego de Buenos Aires, Eduardo R. Sánchez Millares y Alfredo Fernández Pérez, respectivamente:

De mi mayor consideración:

Tengo el agrado de dirigirme a usted, a fin de hacerle llegar, en nombre de la Junta Directiva de mi presidencia y en el propio, mis más calurosas felicitaciones por la obra sinfónica “Ra-rá”, de su autoría, estrenada en el Teatro Colón, el pasado 30 de noviembre.

La misma, que ha merecido elogiosas críticas, da acabada muestra de su sensibilidad y talento musical y al prestigiar su trayectoria artística prestigia esta Casa, que tiene el honor de contarle como Director de su grupo coral.

En la seguridad de que se agregarán nuevos logros a éste tan importante, aprovecho la oportunidad para saludarlo con mi mayor consideración y estima.³⁸⁴

También la institución cultural asociada al Centro Gallego de Buenos Aires, el Instituto Argentino de Cultura Gallega, le escribió a García-Picos una carta de felicitación en relación con el citado estreno en el Teatro Colón. Firman la carta el presidente y el secretario del Instituto Argentino de Cultura Gallega, Alfredo Baltar y Rodolfo A. González:

Da nosa maior consideración:

Témo-lo agrado de dirixirnos a vosté, a fin de facerlle chegar as nosas mais sinceiras felicitacións pol-a interpretación de súa obra sinfónica “Ra-rá”, dias pasados no Teatro Colón dista cidade.

E para-o Instituto Arxentino de Cultura Gallega, motivo de fonda lelicia e verdadeiro orgullo, poder resaltar a trascendencia diste acto, no que a figura dun galego virtuoso resalta o primeiro plano como destacado compositor, distinguindo así a-o Instituto, que o conta como director do seu coro Centro Galego, e tamén a cultura galega en xeral.

A-o renovarlle os nosos mais expresivos plácemes, saudámo-lo coa nosa estima de sempre.³⁸⁵

En relación con el Teatro Colón de Buenos Aires, García-Picos recibió una carta en diciembre de 1983 donde la Directora del Instituto Superior de Arte Teatro Colón, Ana Lucía Frega, le pide que realice donación de materiales al Archivo Musical del Instituto. Explica que dicho archivo es una fuente de consulta para los casi 400 alumnos de las cinco carreras que se imparten en esta institución y que desde la dirección tienen la preocupación de que sus alumnos frecuenten el repertorio argentino. Esta preocupación se ve truncada por la escasez de ediciones, por lo que le solicita “partituras y/o cassettes de música para ballet, repertorio de cámara y operístico”³⁸⁶.

5. Preparando su regreso a Galicia

Sobre los motivos que llevaron a García-Picos a regresar a Galicia tras más de 40 años en Buenos Aires, creemos adecuado citar en primer lugar la respuesta que él mismo daba ante esta pregunta en una entrevista realizada en el año 2002:

—P. *¿Por que decidiches volver a Galicia?*

—R. As cousas na Arxentina estaban mal coa dictadura militar. Por dúas veces detivéronme; incluso me foron buscar ó ensaio do coro. Por ese motivo decidín volver.³⁸⁷

Pero es probable que, a pesar de la gravedad de los hechos y la rotundidad con la que el compositor contesta, otros factores tuvieran una cierta influencia en la toma de esta decisión. En primer lugar, debemos tener en cuenta el momento político que

se vivía en España en pleno proceso de transición democrática, cerrando la etapa de la dictadura franquista. En diciembre de 1978 fue ratificada en referéndum la Constitución Española de 1978 y en el ámbito de esta norma nace el anteproyecto del Estatuto de Autonomía de Galicia, que fue aprobado en 1981. La bulliciosa actualidad política española no era indiferente al otro lado del Atlántico, donde se seguía con sumo interés la sucesión de acontecimientos. García-Picos también era consciente del momento de cambio que vivía su patria y lo interpretaba como una gran oportunidad cultural que permitiría elevar a Galicia. En una entrevista de 1978 manifiesta estas ideas y expresa su intención de regresar a Galicia para componer inspirándose en sus gentes y en sus paisajes:

—¿Cómo definirías tú la actualidad musical de Galicia?

—Es muy poca la información que tengo al respecto; no obstante me atrevo a decir que Galicia se mantiene en un estado virgen. Falta el desarrollo propio que hace a la vida musical de un pueblo; faltan escuelas que vigoricen con las nuevas técnicas la temática musical. Soy optimista en cuanto a que todo esto se logre en nuestra tierra; creo que la Autonomía de Galicia traerá un desarrollo cultural íntegro. Surgirán hombres que con su talento, elevarán a Galicia a la altura de los pueblos de Bela Bartok, Tchaikowsky, Ravel, etc., etc. Mi mayor deseo, mi ilusión, es ir pronto a Galicia para dar a mi pueblo todo lo que sé, componer mi música a través de sus campiñas, sus rías, sus castros, del cantar de sus pájaros y de su gente. Considero que llegó la hora de que la colectividad comprenda, de que el dinero invertido en verdaderos programas culturales, es la mejor inversión y la mayor contribución que podemos hacer a nuestro pueblo. A los pueblos se los conoce y respeta a través de su cultura.³⁸⁸

También es conveniente recordar la experiencia de su llegada a Argentina, que él recordaba con mucha ilusión en un principio, por conocer un lugar nuevo, porque tenía bastante familia ya allí emigrada. Aunque decía que una vez pasadas esas sensaciones iniciales había despertado en él la “morriña” y que estuvo sufriendo durante 10 años, recordando a sus amigos de Betanzos y soñando con ellos³⁸⁹. Sin olvidar la sensación que expresaba García-Picos de que los gallegos no siempre recibieron un trato positivo en Argentina, algo que el compositor explicaba motivado por el bajo nivel cultural de algunas de las oleadas de emigración de principios del siglo XX. La situación cambió con la emigración que se produjo tras la Guerra Civil Española, donde ya encontramos “políticos, gente obligada, gente culta” pero se mantuvieron algunos comportamientos residuales y algunos clichés respecto a los gallegos en la sociedad sudamericana:

Teño unha anécdota que sempre a contei moito, eu tuven unha chavaliña, unha moza que, ademáis non me gustaba, pero por ese... ese machismo salín...

—AS: ...*Carlos tiña moitas mozas...*

—CLG-P: ...con outro compañeiro. Éramos dous chavales, un argentino

e eu, tal... Éramos moi amigos e daquela saín con ela dúas ou tres veces, e unha das veces, á terceira creo que foi, fumos os dous e a miña non apareceu. Daquela díxome o amigo: “Gallego mira este..., la chica”, non me acordo do nome, mira que importancia ten, se me houbera gustado estou seguro que me acordaba, e me dixo “parece que está enferma, así que despoés a la noche te veo en el barrio”. Bueno chegamos á noite e dixo: “Gallego, ya no sale más se enteró que eras gallego”.

[se produce un breve silencio]

–AS: *Tremendo eso.*

–CLG-P: Tremendo, tremendo, tremendo. [...] ³⁹⁰

Otro factor importante, y que pudo tener una influencia decisiva, fue el ver como amigos muy cercanos realizaban el viaje de regreso a su Betanzos natal. Es el caso de Andrés Beade Dopico, quien ocupó diversos cargos directivos en el Centro Betanzos de Buenos Aires y que, tras su vuelta a Betanzos, desempeñó cargos en la corporación municipal. Precisamente en calidad de Teniente Alcalde y Delegado de Cultura le escribe en diciembre de 1983 para informarle de la concesión de un Diploma de Reconocimiento público del Ayuntamiento de Betanzos:

Estimado amigo:

A propuesta de esta Delegación municipal, la Corporación en pleno y por unanimidad de sus componentes, te ha concedido un Diploma de Reconocimiento público de este Ayuntamiento por tu aportación personal a través de tus actividades artísticas como director coral y compositor, y en los medios de nuestra comunidad betanceira y gallega radicada en la Argentina, en pro de los Derechos Humanos y de la Paz.

Actividades y aportes que esperamos sigas desarrollando con mayor pasión, si cabe, en estos momentos tan importantes de la vida de Galicia, de España y de la Argentina.

Se acompaña el Diploma mencionado y el texto de la ponencia que dio origen al acuerdo del Pleno del Concello Municipal de Betanzos.

Un gran abrazo. ³⁹¹

Adjunta a esa carta le envía Andrés Beade un documento donde se recoge la moción del Delegado de Cultura que propone otorgar Diplomas de reconocimiento “por los aportes realizados en largos años de brega por los derechos humanos y por la paz, a las instituciones y personalidades relacionadas con Betanzos y que desarrollan sus actividades en la comunidad betanceira y gallega de la Argentina” a las siguientes personas o instituciones:

–Centro Betanzos de Buenos Aires

–Federación de Sociedades Gallegas de la Argentina

–Audición recordando a Galicia de Buenos Aires-Radio del pueblo

Enrique Soñora Couceiro (Poeta betanceiro residente en Bs. Aires)
Manuel Fernandez Valle (Periodista de la comarca de Betanzos residente en Buenos Aires)
Carlos Lopez Garcia (Compositor betanceiro residente en Bs. Aires)³⁹²

Pero este no fue el único reconocimiento que recibió García-Picos en Betanzos. Unos años antes, el 15 de junio de 1979, durante uno de los viajes que realizaba el compositor para visitar a su familia y amigos en Galicia, la Coral Polifónica de Betanzos y un grupo de amigos le realizaron un homenaje. En su honor fue servido un vino español y le entregaron varios obsequios por parte de la Coral Polifónica de Betanzos y de los muchos amigos que conservaba en su ciudad natal. En el artículo que recoge la noticia también se menciona que García-Picos se mostró visiblemente emocionado y que “apenas si pudo pronunciar dos palabras para dar las gracias a todos”³⁹³. El director de la Coral Polifónica de Betanzos era Manuel López Castro, un sacerdote con el que había contactado unos años antes en Buenos Aires, con el que entabló una amistad que se prolongó a través del tiempo y al que dedicó su obra *Improvisaciones* que compuso en 1974. A través de las fotos que se conservan de este acto y de las declaraciones en entrevistas constatamos que dicho homenaje tuvo lugar en los comedores del Hotel Barreiro de Betanzos y entre los asistentes estaban Enrique Gómez Iglesias, Manuel Fernández Rosende, Antonio Concheiro Caamaño, Edmundo López Díaz, Eusebio Tenreiro García, Antolín Sánchez Fernández, José Suárez Castro, Julio Cuns Lousa, José Ángel Vázquez Fernández, Edmundo Roel García, Manuel Maceiras Naveira y Marcelino Álvarez López, entre otros³⁹⁴.



Homenaje a Carlos López García-Picos en Betanzos, 1979, APT.

Sobre este homenaje que le brindaron sus amigos y la Coral Polifónica de Betanzos resulta muy esclarecedora la revisión de dos artículos escritos desde ambos lados del Atlántico. El primero de ellos lo firma Eusebio Tenreiro García desde Galicia, uno de los asistentes al homenaje y que días después realizó esta entrevista en una cafetería brigantina. Asistió a la misma Manuel López Castro, a quien García-Picos le entregó un conjunto de partituras sinfónicas para que fuesen interpretadas por orquestas gallegas. En el título ya expone claramente la intencionalidad con la que escribe este artículo, “Carlos López García, otro cerebro a recuperar”. Tras una breve biografía y algunas preguntas sobre su formación y carrera musical, llegan un grupo de preguntas sobre el colectivo gallego en la Argentina en los que García-Picos expresa claramente su postura:

—¿En qué forma la Colectividad gallega o las instituciones que la componen apoyaron o apoyan su actividad; ya que según creo es el único gallego con estos galardones allá en la Argentina?

—Sinceramente y aunque esto me duela decirlo, prácticamente ninguno; únicamente el Centro Gallego de Buenos Aires contribuyó con medio sueldo durante un año, del que yo ganaba como cobrador del mismo; aparte de este gesto no tuve otro aliciente de la colectividad, incluso teniendo en cuenta que yo siempre he estado integrado a la misma como director de la Coral “Os Rumorosos”.

—¿Qué opinión tiene de la actividad cultural de la Colectividad Gallega allí en la Argentina?

—Completamente negativa en el sentido de su programación y del nivel artístico.

—¿En qué fundamenta esta definición?

—Principalmente en la poca ambición de los pocos actos culturales que se realizan, así como el bajo nivel artístico; ya que la mayoría de ellos son actos de poca transcendencia, falta un programa cultural de cara a Galicia y con repercusión en todos los ámbitos.³⁹⁵

Pasan luego a un conjunto de preguntas sobre las actividades musicales en Galicia, donde García-Picos define las mismas como “semi amateur”, explicando que aunque existen buenos instrumentistas no hay un apoyo sólido por parte del Gobierno. Sin embargo, hace constar la buena impresión que la Coral Polifónica de Betanzos le produjo y lo “maravilloso” que encontró a Betanzos. En las últimas líneas declara que volverá a Betanzos tan pronto como le sea posible y no descarta un posible retorno definitivo a su ciudad natal³⁹⁶.

El segundo de los artículos no incluye autor, pero en su texto se constata que está escrito desde Buenos Aires, tras el regreso de García-Picos en su viaje de 1979. El compositor nos cuenta que encontró a Galicia totalmente distinta debido a los significativos cambios sociales y económicos, aunque los mayores cambios los en-

contró a nivel político. Opina que “a través que de la libertad se irá forjando un destino feliz e próspero”. Sobre sus impresiones acerca de las actividades musicales en Galicia dice que, aunque por una parte no existen orquestas profesionales y las bandas han sufrido una disminución en su número y calidad en toda España, existen algunas iniciativas en Betanzos como la Coral Polifónica de Betanzos o la recientemente creada rondalla. Achaca de nuevo el problema al Estado, que no se implica activamente en el apoyo a actividades culturales, existiendo solamente las iniciativas privadas realizadas con apoyo de bancos y cajas de ahorro. Al final del artículo García-Picos expresa claramente su intención de regresar a Betanzos de forma definitiva para dedicarse a componer inspirado en los lugares y las gentes de su ciudad natal:

–Os teus proxectos, como compositor e como home que ancea trasladarse definitivamente a nosa terra, para dar alí as tuas esperencias e aportes o desendro da actividade musical, ¿cómo poden perfilarse?

–Ben, como músico deseo trasladarme a Betanzos para inspirarme na natureza do seu admirable paisaxe e lograr unha serie de obras, como “As fontes brigantinas”, “Os pinos”, “Os ríos”, tamén motivadas nas milloras tradicións do folklore. Teño in mente escribir un ciclo de obras, para orquesta de cámara, co título “Concertos brigantinos”. Dentro de pouco estrenaré aquí en Bos Aires outra obra.

Como home, sinto unha imperiosa necesidade de me incorporar a meu pobo para continuar os meus esforzos o lado da xente que nunca esquecín e que comprobei que tampouco eles me esqueceron a min.³⁹⁷

Marcelino Álvarez López, conocido en Betanzos con el sobrenombre de “Maino”, era otro de los amigos que asistió al homenaje a García-Picos de 1979, con motivo de su regreso a Argentina tras una estancia en su ciudad natal. Ambos eran amigos de la infancia y cuando García-Picos volvió a Betanzos mantenían un contacto casi diario, hasta el punto de que la manera de localizar al compositor fue durante bastante tiempo a través de contactar con Marcelino Álvarez en la cafetería que regentaba en la Plaza do Campo, también conocida como Plaza García Hermanos. Marcelino Álvarez fue el encargado de la voz Carlos López García-Picos en la *Gran enciclopedia gallega*, tanto en la edición de 1974 como en la posterior de 2003, donde amplía y actualiza la información biográfica sobre el compositor³⁹⁸. En relación con esto, se conserva una carta que Marcelino le envía a García-Picos en febrero del año 1981:

Mi querido “Chapa”:

Oportunamente he recibido tu extensa carta de fecha 10 de enero, en la cual me incluías todos cuantos datos te solicitaba sobre tu biografía y actividades culturales, con todo lo cual he confeccionado un artículo que he mandado para insertar en “Enciclopedia Gallega”.

Con todo ello y con un estilo un poco más periodístico, he publicado en “El Norte de Galicia”, y espero que también lo publique “El Ideal Ga-

llego”, un artículo sobre ti y tu obra, y cuya copia te acompaño. Igualmente te devuelvo el recorte de “La Voz de Galicia”, que me habías remitido, con el apunte de Luís Seoane.³⁹⁹

El artículo que menciona, publicado en *El Norte de Galicia*, había visto la luz el día 22 de febrero de ese mismo año. En él realiza un recorrido por la biografía del compositor con alguna información sobre sus trabajos musicales. Lo primero que nos llama la atención es la descripción de las dos pasiones de García-Picos: “el deporte y la música”. Pone especial énfasis en ello y lo recalca unas líneas después afirmando que “Carlos era el chico que, deportivamente, lo hacía todo bien” y sigue diciendo que “si se hubiera dedicado al fútbol, no dudo que hubiera llegado a ser una gran figura de este deporte”. Recordemos que una lesión de rodilla le alejó de este deporte cuando formaba parte del equipo de fútbol San Lorenzo de Almagro. En el artículo también es conveniente resaltar las líneas finales, donde Marcelino Álvarez dice que “sería bueno plantearse el rescatar a este cerebro y traerlo a culminar su obra bajo el influjo de la tierra que él tanto ama”. Para finalizar expresando que García-Picos le había trasladado su “anhelo de afincarse en nuestra tierra, libre de preocupaciones, para dedicarse íntegramente a componer y hacer salir a la luz una serie de composiciones que tiene en la mente, inspiradas en nuestras melodías populares y danzas ancestrales, dedicadas a nuestras fuentes, a nuestros ríos, a nuestros montes, a nuestras romerías, etc.”⁴⁰⁰. Este mismo artículo, tal y como se explicaba en la carta, sería publicado de manera casi idéntica en *El Ideal Gallego* y después en *Betanzos*, la Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires en el mismo año 1981⁴⁰¹.

García-Picos mantuvo contacto durante esta etapa de su vida con algunas personalidades de la cultura en Betanzos, es el caso de la consulta del erudito local Francisco Vales Villamarín, que le pide su opinión sobre un trabajo de campo relacionado con la etnomusicología que estaba realizando. Concretamente le pide consejo sobre el análisis que haría de la danza de los zapateros brigantinos:

Betanzos, 16 de julio de 1980

Sr. D. Carlos López García.

BUENOS AIRES

Mi admirado paisano: Mucho le agradecería se dignase darme, cuando sus ocupaciones se lo permitan, su muy autorizada opinión acerca de la adjunta partitura, empleada, en sus últimos tiempos, por la desaparecida danza de los zapateros brigantinos y que he recogido aquí hace ya bastantes años. ¿Puede considerársela arcaica, como alguien presume? ¿Tendrá algunos puntos de contacto con composiciones genuinamente gallegas? Usted dirá.

Estoy intentando localizar entre mis papeles la melodía de la danza de los sastres, que, al igual que el grupo anterior, se extinguió a comienzos de este siglo. Tan pronto como me aparezca, se la enviaré también para su estudio. Y perdone el abuso.

En sobre aparte, me complazco en remitirle, asimismo, dos trabajos míos, de tema local, con ilustraciones musicales ambos, deseando sean de su agrado.

Aprovecho esta ocasión para ofrecerme de usted afmo. y seguro servidor,
q.l.e.l.m.,

[firma]

(Fdo.: Francisco Vales Villamarín)

S/C Alcalde Beccaría, 1, 1º, dcha.

[se adjunta partitura titulada Danza de los Zapateros, para pífano y tambor, 4 pentagramas dobles, 12 compases, tpo. De muíneira]⁴⁰²

Una vez tomada la decisión de dejar atrás sus años de emigración argentina y regresar a Galicia, García-Picos comienza a preparar el papeleo necesario antes de emprender el viaje. En primer lugar, presenta la renuncia al cargo de Cobrador del Centro Gallego de Buenos Aires, que la Junta Directiva acepta el 20 de diciembre de 1983, aunque se hará efectiva “a partir del 2 de enero de 1984, para acogerse a los beneficios de la jubilación”⁴⁰³. Sin embargo, el 2 de mayo de 1984, en la Embajada Española en la República Argentina presenta un certificado de otro trabajo. El documento lo firma Moisés Narganes, gerente de la empresa M. Narganes y A. Castro, que se dedicaba a la electricidad, artículos del hogar, bobinados y proyectos. En dicha carta se hace constar que desde el 30 de abril de 1984 García-Picos “ha dejado de ser empleado de esta firma al no existir posibilidad de continuar abonándole su sueldo por la crisis económica que afecta a la misma”⁴⁰⁴.

Por otra parte, en estas fechas también recibe una carta donde un amigo le informa que ya ha hablado con el alcalde y que ya tiene resuelto el trabajo en el Conservatorio. Solo debe mandar un curriculum y algunas partituras para formalizar el nombramiento⁴⁰⁵.

La última información en prensa de García-Picos en Argentina, anterior a su viaje de vuelta a Betanzos, procede de la revista del Centro Gallego de Buenos Aires, *Galicia*, donde se da la noticia de ese próximo viaje y se manifiestan los deseos de que el compositor brigantino pueda realizar con éxito todos sus proyectos futuros.

El maestro Carlos López García, Director de nuestro Coro, nos deja. Tras realizar una brillante labor al frente de esa masa coral, parte a Galicia para abocarse por entero a su vocación y pasión de siempre, la composición musical.

[...] Estuvo ligado al Coro de nuestra Institución desde que fuera fundado en 1973, secundando en esa oportunidad al entonces Director, Isidro B. Maiztegui, y convirtiéndose luego en su titular.

El Instituto Argentino de Cultura Gallega, y la colectividad han contado siempre con su inestimable y desinteresada colaboración que, a través de una larga actuación patriótica, le hizo brindar lo mejor de sí en toda ma-

nifestación que tuviese como fin el prestigio de nuestro Coro y el enaltecimiento de Galicia.

Llevándose para siempre el afecto y el reconocimiento de todos, deseamos que su viaje se realice en las mejores condiciones posibles y que pueda coronar con éxito todos sus proyectos futuros.⁴⁰⁶

El 28 de marzo de 1984 García-Picos recibe la baja en el Registro de Matrícula de españoles residentes en la República Argentina⁴⁰⁷. El 10 de mayo de 1984 toma un vuelo que le traerá a España, donde aterriza el 11 de mayo de 1984⁴⁰⁸. García-Picos había llegado a Buenos Aires el 2 de marzo de 1940⁴⁰⁹, tras 44 años en Argentina, volvió a Galicia para iniciar una nueva etapa que, desde el punto de vista compositivo, será la más prolífica. Donde por fin pudo dedicarse por completo a la creación musical, iniciando una serie de proyectos relacionados con el asociacionismo musical.

En este capítulo hemos conocido a un García-Picos en su etapa de madurez compositiva, un lapso de tiempo en el que crea algunas de las composiciones que han sido las enseñas de su catálogo: *Sindy* e *Interferencias*. Mantiene su activa relación con el Centro Betanzos y el Centro Gallego de Buenos Aires, pero incorpora su participación en uno de los grupos de compositores más importantes en Argentina durante la segunda mitad del siglo XX, la AJCA. Las experiencias acumuladas le servirán para acometer distintos proyectos tras su regreso a Galicia.

Notas

³⁰⁰ Pasaporte de Carlos López García expedido en el Consulado de España en Buenos Aires el 16 de febrero de 1961, APT.

³⁰¹ Carné de cobrador del Centro Gallego, 1-2-1963, APT.

³⁰² Carta 1964, APT.

³⁰³ “Actividades sociales y culturales”, *Betanzos '89*, Publicación del Centro Betanzos de Buenos Aires, agosto 1989, p. 9-10, AMB; El concurso celebrado en 1966 fue organizado por los Centros: Gallego, Coruñés, Lucense, Ourenán, Pontevedrés e Irmandade Galega. Estaba enmarcado dentro de los “Aitos conmemorativos do cincuentenario das Irmandades da Fala” y “en adhesión o sesquicentenario da independencia arxentina”. Los participantes eran: el coro Brétemas e Raiolas, conxunto artístico galego Breogán, agrupación coral Rosalía de Castro, masa coral da Asociación Residentes de Vigo y masa coral Os Rumorosos. El jurado estaba formado por Xosé Gallo, Eduardo Alonso Stier y Emilio Pita. Cada coro interpretó dos obras de libre elección y, como obra obligada, la *Cantiga de Pontevedra*. s.a. [programa de mano], Concurso de Coros Galegos e de Muíneira, Teatro Avenida de Buenos Aires, 7-11-1966.

³⁰⁴ *Galiza. Onte, hoxe e sempre* [grabación], Coral Os Rumorosos, dir. Carlos López García. Centro Lucense de Buenos Aires, 1971, Ejemplar del ASG.

³⁰⁵ Vid. nota 189 del Cap. IV.

³⁰⁶ “Coro Galego Brétemas e Raiolas. Os coros galegos na Arxentina. Breve referencia”, *Prensa galega da Arxentina (1935-1964)* (números únicos ou extraordinarios), DVD Centro Ramón Piñeiro,

Xunta de Galicia, 2008. Vid. nota 191 del Cap. IV, y fotografía de García-Picos dirigiendo el coro Rosalía de Castro, incluida en el mismo capítulo.

³⁰⁷ s.a., “Nuestras personalidades”, sección Galicia, Abril de 1978, p. 11, [artículo recortado] C8297 AMB.

³⁰⁸ Acta de matrimonio de Carlos López García y Susana Carmen Ares Carballo, Delegación del Registro de Estado Civil y Capacidad de la quinta sección de Avellaneda, acta 102, 11-3-1954, APT.

³⁰⁹ Solicitud de divorcio Carlos López García y Susana Ares Carballo, sin fecha, APT.

³¹⁰ Divorcio Carlos López García y Susana Ares Carballo en el Distrito Judicial de Ocampo del Estado de Tlaxcala, Estados Unidos Mexicanos, 23-5-1960, APT. Hay dos datos que nos llaman la atención en este documento: en primer lugar la fecha, ya que en la solicitud figuraba que llevaban casi cinco años separados y se habían casado en 1954, lo que nos deja un tiempo de convivencia muy limitado, y en segundo lugar, la frase que aparece al final del documento “Traduit au français. “Ne varietur” Sept Juillet 1960. Buenos Aires”, lo que nos hace pensar que dicho documento iba a ser utilizado en Francia. Por otra parte, el motivo para que realizasen el divorcio a través de apoderados bajo las leyes de México es que en Argentina la Ley del divorcio no se aprobó hasta el año 1987, Ley nº 23515 de Divorcio vincular, promulgada el 8 de Junio de 1987, Buenos Aires, Argentina.

³¹¹ Matrimonio Carlos López García y Nélica Álvarez Pérez, Ciudad Juarez, Estado de Chihuahua, Estados Unidos Mexicanos, 17-11-1965, APT.

³¹² Luis Seoane, “Carlos López. Figuraciós”, *La Voz de Galicia*, 19-11-1972.

³¹³ Luis Seoane, “Carlos López García, joven compositor gallego”, *Galicia Emigrante*, Enero y Febrero de 1957, nº 26, Buenos Aires. [Reedición facsímil de Ediciós do Castro, Sada, A Coruña, 1994, p. 26.]

³¹⁴ Carlos López García [-Picos], “Betanzos y la Música”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LVII nº 58, agosto de 1962, pp. 10-11.

³¹⁵ Julio Cuns Lousa, “La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XX”, *Anuario Brigantino* 1986, nº 9, Betanzos, 1987, pp. 155-180.

³¹⁶ Carlos López García [-Picos], “Betanzos y la Música”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LVII nº 58, agosto de 1962, pp. 10-11.

³¹⁷ *Ídem.*

³¹⁸ *Ídem.*

³¹⁹ *Ídem.*

³²⁰ Gerard H. Béhague, “Latin American music, c. 1920-c. 1980”, *The Cambridge History of Latin America, Volumen 10*, edited by Leslie Bethel, Cambridge University Press, United Kingdom, 1995, p. 347.

³²¹ Poseedor de una amplia formación humanística, Mario García Acevedo compatibilizó la actividad compositiva con la realización de gran cantidad de artículos y ensayos sobre temas filosóficos y musicales. Estudió con José Erquicia (piano), Vicente Scaramuzza (piano), Juan Agustín García Estrada (composición), Alejandro Szenkar (composición) y Carlos Vega (musicología). Impartió docencia en los conservatorios Nacional y Municipal, la Universidad Nacional de Buenos Aires, la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina y la Universidad Tecnológica Nacional. Carmen García Muñoz, “Mario García Acevedo”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana, Op. cit.*, Vol. 5, 2002, pp. 419-420.

³²² Rodolfo Arízaga-Pompeyo Camps, *Historia de la Música en la Argentina*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1990, p. 93.

³²³ Margarita Viso Soto, “Autorretrato: Carlos López García Picos”, *Música Hoxe. Boletín informativo da asociación galega de compositores. Nº 1*, A Coruña, 2002, p. 16.

³²⁴ Marcelino Álvarez López, “Carlos López García, un músico betanceiro”, *El Norte de Galicia*, 22-2-1981; Marcelino Álvarez López, “Carlos López García-Picos”, *Gran enciclopedia gallega*. Tomo XIX, ed. Silverio Cañada, Santiago, 1974, p. 249.

³²⁵ Carta 28-2-1974, APT.

³²⁶ s.a. [programa de mano], Concierto de música de cámara, Obras de Carlos López García, *Scherzo, Preludio, Zarabanda y Fuga; Serenata; Canto d'o Arrieiro, Preludio y tema con variaciones*; Pablo Levin (fl), Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Marcos Molo (cor), Guillermo Roura (fag), Salón Teatro Castelao de Buenos Aires, 26-8-1967; Existe un error tipográfico en el texto del programa, ya que la obra *Preludio y tema con variaciones* no aparece de la misma manera que las obras anteriores, todos los demás títulos de las obras aparecen en mayúsculas y negrita. También es importante señalar la indicación manuscrita que contiene el programa de mano depositado en la caja 8297 de AMB, donde García-Picos señala que algunas de las obras fueron estrenadas en París mediante el texto “obra estrenada en París” y unas flechas indicando qué obras (Ver capítulo anterior).

³²⁷ Luis Seoane, “Carlos López García, joven compositor gallego”, *Galicia Emigrante*, Enero y Febrero de 1957, nº 26, Buenos Aires. [Reedición facsímil de Ediciós do Castro, Sada, A Coruña, 1994, p. 26.]

³²⁸ Rosalía de Castro, “Has de cantar”, *Cantares Gallegos*, Edición de Xavier Rodríguez Baixeras, Ed. Xerais, 1995, pp. 74-75.

³²⁹ Luis Seoane, “Carlos López. Figuraciós”, *La Voz de Galicia*, 19-11-1972.

³³⁰ Pompeyo Camps [programa de mano], Ciclo de solistas y conjuntos de cámara argentinos, *Diálogos V*, Carlos Gaivironsky (vl), Fernando Suárez Paz (vl), Ernesto Balestro (vla), José Bragato (vlc), Salón de actos del Colegio de escribanos de Buenos Aires, 17-7-1973.

³³¹ Entrevista a Manuel López Castro, 12-2-2010. En el transcurso de esta entrevista López Castro definía a García-Picos como “comunista y anticuras”, dentro de la explicación sobre la poliédrica personalidad del compositor. También nos habló de un posible trabajo que le ofrecieron a García-Picos para ejercer la docencia en París, aunque sobre este punto no hemos obtenido ninguna documentación que lo avale. Recalcaba López Castro la intención del compositor de plasmar musicalmente el sonido de las campanas de la Iglesia de Santo Domingo de Betanzos, parroquia de la que se encargaba el sacerdote, y el bullicio de la gente en la fiesta patronal del Globo de Betanzos.

³³² s.a. [programa de mano], Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, 1º Concierto de 1975, *Improvisaciones*, Óscar Piluso (fl), Martín Tow (cl), Alfredo Mariconda (tr), Leo Viola (vlc), Centro cultural general San Martín de Buenos Aires, 19-6-1975.

³³³ Juan Pedro Franze [programa de mano], Teatro Colón, Temporada Oficial 1976, *Sindy*, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Mario Benzecry, Teatro Colón de Buenos Aires, 12-6-1976.

³³⁴ s.a. [programa de mano], Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, 3º Concierto de 1978, *Interferencias*, Roberto de Vittorio (vlc), Salón I.E.C. de Buenos Aires, 31-5-1978.

³³⁵ s.a. [programa de mano], Casa América, Ciclo “Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina”, *Interferencias*, Roberto de Vittorio (vlc), Casa América de Buenos Aires, 16-8-1979.

³³⁶ Pola Suárez Urtubey [programa de mano], Teatro Colón, Temporada Oficial 1981, *Ra-rá*, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Claudio Zorini, Teatro Colón de Buenos Aires, 30-11-1981.

³³⁷ Carmen García Muñoz, “Sociedades: II. Argentina”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 9, 2002, pp. 1.075-1.077.

³³⁸ Información extraída de www.cudargentina.com.ar, consulta realizada el 30 de octubre de 2012.

³³⁹ Margarita Viso Soto, “Autorretrato: Carlos López García Picos”, *Música Hoxe. Boletín informativo da asociación galega de compositores. Nº 1*, A Coruña, 2002, p. 17.

³⁴⁰ Eduardo Tejada nació en Buenos Aires en 1923. Allí, durante una larga etapa de formación, estudió con Ricardo Cogorno (violín), Emilio Napolitano, Gilardo Gilardi (armonía), Francisco Javier Ocampo (piano), Luis Gianneo (contrapunto y fuga), Jacobo Fischer (composición y orquestación), P. Valenti Costa (dirección coral), Carlos Roqué Alsina y Francisco Kröpfl (electroacústica). En sus composiciones aplica los principios de continuidad, articulación y expresividad cantable en el lenguaje contemporáneo, además de explorar los extremos del espectro de percepción. Formó parte de jurados en concursos e impartió cursos sobre técnicas compositivas contemporáneas y sobre derechos de autor. Mario García Acevedo, “Eduardo Esteban Tejada”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 10, 2002, p. 249.

³⁴¹ s.a., “Nuestras personalidades”, sección Galicia, Abril de 1978, p. 11, [artículo recortado] C8297 AMB.

³⁴² s.a. [programa de mano], Teatro Colón, Temporada Oficial 1988, *Homenaje a Walt Whitman II*, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Antonio María Russo, Teatro Colón de Buenos Aires, 2-9-1988; la obra es una “cantata para 4 voces solistas, coro mixto y gran orquesta sinfónica” con textos del poeta Walt Whitman. Presenta un lenguaje caracterizado por un “serialismo generalizado” que, según Tejada, produce “una interpretación horizontal de la concepción melódica; es decir, que las melodías se conducen como elementos superpuestos, independientes entre sí, sin tener vinculación alguna con ningún centro armónico preestablecido”.

³⁴³ *Homenaje a Walt Whitman II* [grabación], Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Antonio María Russo, Teatro Colón de Buenos Aires, ed. Eduardo Tejada, particular: 583-0436, Edición limitada, 1994, APT.

³⁴⁴ Nacido en Buenos Aires en 1921, Raúl Schemper estudió con Oreste Castronuovo (piano), Salomón Flechter (trompeta), Jacobo Fischer (composición) y Francisco Kröpfl (música electrónica). En su obra compositiva destaca un cierto uso del dodecafonismo y de otros procedimientos técnicos contemporáneos. Mario García Acevedo, “Raúl Schemper”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 9, 2002, p. 858.

³⁴⁵ RADIO GALEGA, *25 Galegos*, 24-4-1988. Radiotipo de mulleres e homes Galegos en pleno éxito da súa actividade. Realizado por Antón de Santiago.

³⁴⁶ Carlos López García-Picos, “*Interferencias*” para violoncello, Editorial Mater Musica, Zaragoza, 1988; esta obra, junto a *Tocata ecolóxica*, son las únicas obras publicadas de García-Picos. Aunque en el caso de *Tocata ecolóxica* estamos hablando de una edición facsímil. El resto de su catálogo solo se conserva a través de originales o fotocopias de los mismos. En algunos casos se realizaron partituras para utilizar en algún concierto, pero sin llegar a ser editadas con finalidad comercial o divulgativa.

³⁴⁷ Xoán M. Carreira [programa de mano], II Ciclo de concertos Asociación Galega de Compositores, *Interferencias*, Manuel Iglesias (vlc), Teatro Principal de Santiago de Compostela, 25-1-1989.

³⁴⁸ Foto con Raúl Schemper, 1973, APT.

³⁴⁹ Foto con Raúl Schemper, 1984, APT.

³⁵⁰ Carta 24-11-1995, Cuarteto Manuel de Falla a Raúl Schemper, APT; Carta 30-4-1996, Cuarteto Manuel de Falla a Raúl Schemper, APT; Carta 25-5-1999, Raúl Schemper, APT; Carta 17-1-2002, Raúl Schemper, APT; Carta 2002, Raúl Schemper, APT.

³⁵¹ Mario Benzecry nació en 1936 en Buenos Aires. Allí comenzó su formación como violinista y luego como director. En 1966, becado por el gobierno francés, continuó sus estudios con Pierre Dervaux y Karl Oesterreicher. Fue director asistente de la Filarmónica de Nueva York, donde trabajó con Leonard Bernstein, Pierre Boulez y Aaron Copland. Ganó múltiples concursos y dirigió diversas orquestas en América y Europa, actividad que complementó con la docencia en el Conservatorio Manuel de Falla, Conservatorio Carlos López Buchardo y Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Gerardo V. Huseby, “Mario Benzecry”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 2, 2002, pp. 372-373.

³⁵² Juan Pedro Franze [programa de mano], Teatro Colón, Temporada Oficial 1976, *Sindy*, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Mario Benzecry, Teatro Colón de Buenos Aires, 12-6-1976.

³⁵³ Xoán M. Carreira [programa de mano], Concierto a beneficio de la Unicef, *Sindy*, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Gloria Isabel Ramos Triano, Palacio de Congresos-Auditorio de A Coruña, 8-1-1998.

³⁵⁴ Carlos Valencia [programa de mano], Real Filharmonía de Galicia, *Sindy*, Orquesta Real Filharmonía de Galicia, dir. Maximino Zumalave, Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, 21-1-2010.

³⁵⁵ *Música de compositores galegos. Presenzas e ausencias* [grabación], Orquesta dos Conservatorios de música de Galicia, director: Maximino Zumalave. Xunta de Galicia. Santiago, febrero 2008; esta orquesta surgió de la combinación de alumnado de los centros superiores de enseñanza musical en Galicia, el Conservatorio Superior de Música da Coruña y el Conservatorio Superior de Música de Vigo, dentro de un proyecto que se desarrolló durante varios años. Junto a *Sindy* de García-Picos aparecen en este disco las obras *Concerto Grosso* de Jesús Bal y Gay, *Los caneiros* de Eduardo Rodríguez-Losada, *Noite na auga* de Xavier de Paz y *Serenade pour instruments á cordes* de Marcial del Adalid.

³⁵⁶ Carta 14-12-1979, C8297, AMB.

³⁵⁷ *Ídem.*

³⁵⁸ *Ídem.*

³⁵⁹ La grabación de *Sindy* en formato *cassette* a la que nos referimos forma parte de un grupo de registros que Radio Municipal de Buenos Aires realizó de diversos conciertos. Sin embargo, dichas grabaciones, en los casos que nos ocupan de obras de García-Picos, no se llegaron a editar. Tenemos constancia de ellas mediante un documento que realizó el compositor para el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Fundación Juan March y conservado en el AMB, C8297. Además de *Sindy* fueron grabados por Radio Municipal de Buenos Aires los estrenos de sus obras *Ra-rá* (6-11-1981), *Bagatelas* (17-7-1973), *Improvisaciones* (19-6-1975) e *Interferencias* (19-8-1979).

³⁶⁰ Carta 14-12-1979, C8297, AMB.

³⁶¹ RADIO GALEGA, 25 *Galegos*, 24-4-1988, *Op. cit.* Suponemos que el miembro del jurado al que se refiere García-Picos como que “era un conocido” y que explicó a los otros miembros las divergencias entre la grabación y la partitura presentadas al concurso, era su amigo Raúl Schemper, representante de la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina en la TRINAC 79. Esta segunda versión de *Sindy* es la que conservamos en la actualidad y a la que nos referimos en todo momento, excepto en el estreno de la obra el 8 de agosto de 1976, por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires dirigida por Mario Benzecry.

³⁶² X. M. Carreira, “El regreso de Carlos López García”, *Faro de Vigo*, 2-6-1985.

³⁶³ X. M. Carreira [programa de mano], Concierto a beneficio de la Unicef, *Sindy*, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Gloria Isabel Ramos Triano, Palacio de Congresos-Auditorio de A Coruña, 8-1-1998.

³⁶⁴ RADIO GALEGA, 25 *Galegos*, 24-4-1988, *Op. cit.* No menciona García-Picos la tercera obra que tiene como título el nombre de un perro, sin embargo, revisando sus composiciones anteriores a la fecha de esta entrevista localizamos un título que parece responder a esas características, es el Estudio fantasía para orquesta *Marsya*, obra del año 1983 que es su última composición antes de su regreso a Galicia.

³⁶⁵ X. M. Carreira, “Carlos López García-Picos”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 6, 2002, pp. 1.018-1.020.

³⁶⁶ Carta 19-12-1975, APT. Respecto a la mención obtenida en el Concurso Nacional de Composición Luis Gianneo, no disponemos de documentos que acrediten dicho premio. Sin embargo, a pesar de que los premios a *Diálogos 2* y a *Diálogos 5* fueron concedidos en el año 1975 y por la misma entidad, el Fondo Nacional de las Artes de Argentina, creemos poco probable que exista un error y que estemos hablando en ambos casos de la mención que se explica en esta carta del Ministerio de Cultura Argentino.

³⁶⁷ Diploma concedido por el Centro Betanzos de Buenos Aires, 21-8-1977, APT.

³⁶⁸ Recordemos que para el matrimonio Chaisemartin estuvo trabajando como mayordomo García-Picos durante parte de su estancia en París. Entrevista a Teresa López Ares, 21-11-2009.

³⁶⁹ X. M. Carreira, “El regreso de Carlos López García”, *Faro de Vigo*, 2-6-1985.

³⁷⁰ Documento realizado por García-Picos para el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Fundación Juan March, C8297, AMB.

³⁷¹ Juan Pérez Berná, “Actividades AGC. Recopilación de Juan Pérez Berná” [artículo inédito consultado por cortesía del autor].

³⁷² s.a. [programa de mano], Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, 3º Concierto de 1978, *Interferencias*, Roberto de Vittorio (vlc), Salón I.E.C. de Buenos Aires, 31-5-1978.

³⁷³ s.a. [programa de mano], Casa América, Ciclo “Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina”, *Interferencias*, Roberto de Vittorio (vlc), Casa América de Buenos Aires, 16-8-1979; El otro concierto realizado el 19 de agosto de 1979 figura recogido en el Documento realizado por García-Picos para el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Fundación Juan March, C8297, AMB.

³⁷⁴ X. M. Carreira [programa de mano], II Ciclo de concertos Asociación Galega de Compositores, *Interferencias*, Manuel Iglesias (vlc), Teatro Principal de Santiago de Compostela, 25-1-1989.

³⁷⁵ s.a. [programa de mano], Concierto para violoncello y piano, *Interferencias*, Víctor Ángel Gil (vlc), Conservatorio Estatal de música de Ponferrada, 12-2-1992; s.a. [programa de mano], Música gallego-argentina do século XX, *Interferencias*, Víctor Ángel Gil (vlc), Universidade Nova de Lisboa, 20-2-1992; s.a. [programa de mano], Concierto violoncello galaico-argentino no século XX, *Interferencias*, Víctor Ángel Gil (vlc), Museo de Belas Artes de A Coruña, 23-2-1992; s.a. [programa de mano], V Memorial Ángel Barja, Dúo de cello y piano, *Interferencias*, Víctor Ángel Gil (vlc), Conservatorio de Música de León, 29-2-1992; s.a. [programa de mano], Música del siglo XX, *Interferencias*, Víctor Ángel Gil (vlc), Salón de Actos del Museo Reina Sofía de Madrid, 15-2-1993.

³⁷⁶ X. M. Carreira, “Carlos López García, Músicos de Galiza nº 15”, *A Nosa Terra* nº 269, 9-5-1985; El mismo autor que en este artículo, X. M. Carreira, le dedicó a García-Picos un artículo dentro del *Anuario Brigantino 1988*, nº 11. Consciente de la importancia de esta obra violonchelística escogió como título para el texto “Interferencias”. X. M. Carreira, “Interferencias sobre Carlos López-García [sic]”, *Anuario Brigantino 1988*, nº 11, Betanzos, 1989, pp. 191-222.

³⁷⁷ Carlos López García-Picos, *Tocata ecolóxica* para piano. *Cuadernos de “Música en Compostela”* nº VIII, Xunta de Galicia, pp. 33-50, Santiago de Compostela, 1994.

³⁷⁸ Carlos López García-Picos, *Interferencias* para violoncello, Editorial Mater Musica, Zaragoza, 1988; El autor de estas notas es X. M. Carreira, a quien posteriormente dedicó el autor una de las obras de la serie, *Interferencias 3*, compuesta en 1989 y que vivió su estreno absoluto en un concierto realizado en Betanzos en el año 2010 a cargo de la violonchelista Cristina Nogueira.

³⁷⁹ Carlos López García-Picos, *Interferencias* para violoncello, Editorial Mater Musica, Zaragoza, 1988, AMB [notas a la partitura realizadas por X. M. Carreira].

³⁸⁰ s.a. [programa de mano], “Música argentina de hoy en el cierre de la temporada oficial”. *La Nación*, Buenos Aires, 11-12-1981; Resulta paradójico que el autor de la crítica musical hable de extensión excesiva en una obra que ronda los quince minutos, principalmente porque en las líneas anteriores la valora positivamente, resaltando su orquestación y dramatismo. En todo caso, podemos relacionarlo con el hecho de que las obras de compositores contemporáneos que se estrenaban tenían en aquellos años una extensión bastante limitada que les permitiera encajar dentro de los programas orquestales, normalmente en la primera parte y como anticipo de obras consagradas de mayor duración. Aunque en el caso concreto de este concierto estemos hablando de un programa dedicado íntegramente a obras de compositores contemporáneos.

³⁸¹ Silvano Picchi, “3 estrenos dirigió Zorini”, *La Prensa*, Buenos Aires, 5-12-1981.

³⁸² Pola Suárez Urtubey [programa de mano], Teatro Colón, Temporada Oficial 1981, *Ra-rá*, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Claudio Zorini, Teatro Colón de Buenos Aires, 30-11-1981.

³⁸³ *Ídem*.

³⁸⁴ Carta 7-12-1981, APT.

³⁸⁵ Carta 8-12-1981, APT. Además de estas cartas también se conservan dos artículos en relación al estreno de Ra-rá que fueron publicados en revistas o periódicos de Buenos Aires y están firmados por Graciela Pereira. Ambos artículos fueron depositados por el propio García-Picos en el AMB: Graciela Pereira, “Estrenada con éxito la rapsodia sinfónica de López García”, 1981, [artículo recortado] C8297 AMB; Graciela Pereira, “En el Teatro Colón se estrenó una rapsodia de Carlos López García”, 1981, [artículo recortado] C8297 AMB.

³⁸⁶ Carta 13-12-1983, APT.

³⁸⁷ Margarita Viso Soto, “Autorretrato: Carlos López García Picos”, *Música Hoxe. Boletín informativo da asociación galega de compositores. Nº 1*, A Coruña, 2002, p. 17; el dato de estas detenciones sufridas por García-Picos coincide con la información aportada por Andrés Beade a este respecto. Entrevista a Andrés Beade Dopico y América Pérez Bujía, 5-11-2010.

³⁸⁸ s.a., “Nuestras personalidades”, sección Galicia, Abril de 1978, p. 11, [artículo recortado] C8297 AMB.

³⁸⁹ RADIO GALEGA, *25 Galegos*, 24-4-1988, *Op. cit.*

³⁹⁰ RADIO GALEGA, *25 Galegos*, 24-4-1988, *Op. cit.*

³⁹¹ Carta 30-12-1983, APT.

³⁹² Carta 21-12-1983, APT.

³⁹³ Eusebio Tenreiro García, “Homenaje de la Coral Polifónica al compositor Carlos López”, *El Ideal Gallego*, 24-6-1979.

³⁹⁴ Entrevista a Manuel López Castro, 12-2-2010; Entrevista a Marcelino Álvarez López, 18-2-2010; Coral Polifónica de Betanzos, recopilación de actividades realizada por Carlos Álvarez López, C4326 y C4331, AMB.

³⁹⁵ Eusebio García Tenreiro, “Carlos López García, otro cerebro a recuperar”, [artículo recortado] C4326 AMB.

³⁹⁶ *Ídem.*

³⁹⁷ s.a./s.f., “Entrevista con Carlos López García”, [artículo recortado] C4326 AMB.

³⁹⁸ Marcelino Álvarez López, “Carlos López García-Picos”, *Gran enciclopedia gallega, Op. cit.*, Tomo XIX, 1974, p. 249; Marcelino Álvarez López, “Carlos López García-Picos”, *Gran enciclopedia gallega, Op. cit.*, Tomo XXVI, 2003, pp. 170-171.

³⁹⁹ Carta 24-2-1981, APT. García-Picos también era conocido en Betanzos con el sobrenombre de “Chapa”.

⁴⁰⁰ Marcelino Álvarez López, “Carlos López García, un músico betanceiro”, *El Norte de Galicia*, 22-2-1981.

⁴⁰¹ Marcelino Álvarez López, “Artistas Gallegos. Carlos López García”, *El Ideal Gallego*, 1-3-1981; Marcelino Álvarez López, “Carlos López García. Un músico betanceiro”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LXXVI nº 70, agosto de 1981.

⁴⁰² Carta 16-7-1980, APT.

⁴⁰³ Carta 23-12-1983, APT.

⁴⁰⁴ Carta 30-4-1984, APT.

⁴⁰⁵ Carta s.f., sobre trabajo en Conservatorio, APT. A pesar de que la postal tiene una fotografía de la ciudad gallega de Vigo, deducimos que el alcalde al que se refiere es el de Betanzos. Sobre la datación, podríamos estar hablando del viernes 17 de febrero de 1984, ya que es la fecha más probable teniendo en cuenta los preparativos que García-Picos estaba realizando esos meses para afrontar su viaje de regreso a Galicia. Aunque la postal no incluye alguna información importante como la fecha o el nombre completo del remitente, estimamos que el dato de que García-Picos estuviese desde Buenos Aires explorando la posibilidad de trabajar en Betanzos en el conservatorio como profesor es de gran importancia, máxime teniendo en cuenta cómo se desarrollaron posteriormente los acontecimientos, tal y como explicaremos en el siguiente capítulo.

⁴⁰⁶ s.a., “Carlos López García regresa a Galicia”, *Galicia nº 633*, Revista del Centro Gallego de Buenos Aires, Buenos Aires, mayo de 1984, p. 48.

⁴⁰⁷ Baja en el Consulado de España en Buenos Aires, APT.

⁴⁰⁸ Pasaporte de Carlos López García expedido en el Consulado de España en Buenos Aires el 28 de marzo de 1984, APT.

⁴⁰⁹ Pasaporte de Carlos López García expedido en La Coruña el 11 de diciembre de 1939, APT.



Manuel López Castro y Carlos López García-Picos, Betanzos, 1979, APT.

CAPÍTULO VII: RETORNO A GALICIA (1984-2009)

1. La Galicia ideal

Durante los años 40 del pasado siglo XX, Castelao definió a la ciudad de Buenos Aires como “la Galicia ideal”. La situación política, social y económica permitía unas condiciones de vida incomparables con las que tenían en la otra orilla del atlántico. Sin embargo, con el paso de los años, esa suerte de “quinta provincia gallega”, o de “capital de Galicia” como también se le llegó a denominar, no llegó a colmar plenamente a muchos de los emigrantes y exiliados que acabaron emprendiendo el viaje de regreso a su tierra natal. Durante este capítulo trataremos la quinta y última etapa en la que hemos dividido la vida de García-Picos, unos años en los que se reencuentra con su tierra natal y debe confrontar su “Galicia ideal” con la realidad que se encuentra a su regreso. Una etapa en la que desarrolla, a pesar de su avanzada edad, ambiciosos proyectos, crea gran cantidad de obras y se producen un buen número de estrenos de sus obras.

Años antes de su regreso definitivo a Galicia, García-Picos opinaba en una entrevista sobre la actualidad musical en su tierra natal. A pesar de que dice disponer de poca información opina que “Galicia se mantiene en un estado virgen” y vincula esta hecho a la carencia de escuelas donde se imparta formación musical. A pesar de ello se muestra optimista respecto al futuro, especialmente respecto al desarrollo cultural que cree que traerá consigo la “Autonomía de Galicia”. Dice que “surarán hombres que con su talento, elevarán a Galicia a la altura de los pueblos de Bela Bartok, Tchaikowsky, Ravel”. También manifiesta que desea formar parte de este plan de futuro y contribuir con su música⁴¹⁰.

Ya en 1972, seis años antes de la referencia anterior, se recogía en otro artículo su opinión sobre la situación musical en Galicia. Decía García-Picos que la clave para lograr la evolución musical en Galicia era descentralizar, crear más centros de enseñanza musical en España.

Estoy seguro que creando un conservatorio en cada centro importante de Galicia y otorgando becas a los alumnos, entonces si, en un futuro no muy lejano podría hablarse de música grande en Galicia.⁴¹¹

Como les ocurría a un gran número de emigrantes, García-Picos nunca llegó a romper los lazos con su tierra natal. Seguía recordando Galicia e informándose de la actualidad política, social y cultural. En gran parte, ese contacto se formaba a través de las colectividades gallegas en Argentina, donde el ambiente propiciaba un seguimiento

detallado de la actualidad política al otro lado del atlántico. Como explicábamos en el capítulo anterior, la morriña por Betanzos, las expectativas que se planteaban durante la transición española y la difícil situación que se vivía en Argentina llevaron a García-Picos a planear su viaje de regreso a Galicia. El compositor brigantino fue detenido durante la dictadura argentina en dos ocasiones, una de ellas mientras cenaba en la cafetería del Centro Betanzos y otra tras una cena mientras paseaba por la avenida de Mayo a las puertas de una famosa confitería. En ambas ocasiones era liberado al poco tiempo (el mismo día o al día siguiente) gracias a la intercesión de sus amigos del Centro Betanzos y de la Federación de Sociedades Gallegas de Buenos Aires⁴¹². El motivo de estas detenciones puede estar relacionado con diversas reuniones que grupos de hombres no afines al régimen mantenían en las instalaciones del Centro Betanzos de Buenos Aires⁴¹³.

Los artículos que sobre la figura de García-Picos realizó Marcelino Álvarez López en el año 1981 y que se publicaron con texto similar en *El Norte de Galicia*, en *El Ideal Gallego* y en *Betanzos*, la revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, suponen una presentación del compositor a un entorno musical en el que era casi un auténtico desconocido y, a la vez, una preparación de un posible regreso que García-Picos dejaba entrever en sus declaraciones⁴¹⁴. La información sobre su trabajo compositivo que se publicó en Galicia hasta esa fecha se limitaba a un artículo de Luis Seoane dentro de la sección “Figuración” que realizaba para el periódico *La Voz de Galicia*⁴¹⁵.

Una muestra del clima que se vivía en Buenos Aires respecto a los cambios político-sociales que estaban ocurriendo en Galicia la obtenemos a través de la noticia de un concierto en el que García-Picos participó como director del coro Os Rumorosos del Centro Betanzos de Buenos Aires y que tuvo lugar el sábado 31 de julio de 1982 en el Teatro Colón de esa ciudad. En la “Velada de Gala”, además del citado grupo coral, participaron el Ballet Estable del Teatro Colón y la Escuela de Danzas y Coral “Rosalia de Castro” dirigida por Luisa Pericet. Se destaca en las primeras líneas del artículo la presencia en el palco central de Gerardo Fernández Albor, primer presidente del primer gobierno autonómico de Galicia, y Antonio Rosón Pérez, presidente del Parlamento. Pero es en el párrafo final donde se pone especial énfasis en los sentimientos que la llegada de la democracia a España provocó en los emigrantes y exiliados bonaerenses:

La emoción contenida durante tantos años se desbordó al final y el público, puesto de pie, antes de retirarse entonó espontáneamente las estrofas del Himno Gallego, con la mirada puesta en el palco donde los representantes del primer gobierno autonómico electo por el pueblo de Galicia, sin duda, se sentían tan emocionados como todos. Fue una noche inolvidable para ellos y para todos los que estuvimos allí.⁴¹⁶

La llegada a Galicia de García-Picos se produce el 11 de mayo de 1984⁴¹⁷, y durante los primeros meses vive junto a su hermana Consuelo y su familia, primero en Ribeira y luego en A Coruña. Consuelo había regresado a Galicia en el año 1973 y

anteriormente también había emigrado a Buenos Aires para reunirse con el resto de su familia. El marido de Consuelo se llamaba Rafael Francisco Fraga Adrio, aunque era conocido como “Monito” y el hijo de ambos era conocido con el sobrenombre de “Josito”. García-Picos les dedicó sus obras *Moni-tonadas* y *Josi-tonadas*, compuestas en Ribeira y A Coruña, respectivamente. Las indicaciones del compositor en las portadas de las partituras lo sitúan en Ribeira en el mes de agosto de 1984 y en A Coruña en el mes de septiembre. Tras unos meses de convivencia con la familia de su hermana Consuelo, García-Picos se instaló en Betanzos, en la que sería su residencia definitiva⁴¹⁸.

Además de García-Picos y su hermana Consuelo, otros miembros de la familia López García emprendieron el viaje de regreso a Galicia. Algunos como sus hermanas Joaquina y Josefina se instalaron también en Betanzos tras una larga etapa migratoria, también su sobrino y guitarrista, Daniel López Cachaza, hijo de su hermano Rodrigo, fijó su residencia cerca de Betanzos. Y en años anteriores al regreso de García-Picos su hija, Teresa, se había trasladado a Madrid desde su Buenos Aires natal⁴¹⁹. El matrimonio formado por Andrés Beade Dopico y América Pérez Bujía regresó a Betanzos en el año 1983, un hecho que también tuvo una gran influencia en el regreso de García-Picos, aunque, tal y como declaraba América Pérez, el compositor siempre tuvo en mente la idea de regresar⁴²⁰.

El contacto entre la ciudad de Betanzos, a través de sus representantes municipales, y el Centro Betanzos de Buenos Aires fue constante durante la década de los años ochenta y se prolonga hasta la actualidad. Como explicábamos anteriormente, tras los años de transición democrática en España, se produjo un abundante flujo de retornados que se instalaron de forma definitiva en su ciudad natal. Entre este grupo de emigrantes retornados destaca la figura de Andrés Beade Dopico⁴²¹, que jugó un papel esencial como nexo de unión entre la institución bonaerense y la localidad brigantina⁴²².

1.1. El Conservatorio de Betanzos

Aunque García-Picos había manifestado que su intención era dedicarse exclusivamente a la composición tras su regreso a Betanzos, entre sus documentos guardaba una orden del 22 de noviembre de 1982 donde se establecían los cuestionarios para las oposiciones al “Cuerpo de Catedráticos y de profesores agregados de Bachillerato en la especialidad de Música y Actividades artístico-culturales”⁴²³. Este hecho aislado no aporta datos relevantes, sin embargo, lo ponemos en relación con sus intenciones de crear un centro de enseñanza musical en Betanzos y su breve etapa como profesor de ese centro. Dos hechos que suceden con varios años de distancia y que relataremos en las siguientes líneas.

Debemos recordar en primer lugar la carta que García-Picos recibía en Buenos Aires donde un amigo llamado Luis le decía que ya tenía resuelto el trabajo en el conservatorio, que había hablado con el alcalde y que solo debía enviar un currículum y algunas partituras⁴²⁴.



Carlos López García-Picos en su casa, Betanzos, ca. 1998, APT.



Carlos López García-Picos al piano, APT.

La siguiente prueba documental la tenemos en un escrito que García-Picos dirige al alcalde de Betanzos el 12 de septiembre de 1985 y donde solicita “la colaboración municipal para la provisión de local y mobiliario así como de elementos específicos para la docencia –piano, libros, tocadiscos, casete, etc.”. Adjunta al anterior documento encontramos una hoja donde escribe una justificación de la necesidad de crear una “Escuela de Cultura Musical de Betanzos”. En primer lugar, explica que el fuerte incremento del interés musical que se ha vivido en España en los últimos años no se ve satisfecho con los actuales planes de estudio de EGB y BUP, dato que relaciona este documento con la Orden anteriormente mencionada donde se describían los conocimientos requeridos para impartir algunas de esas materias. Una vez constatada la deficiencia en la formación musical, García-Picos dice que debe ser la Administración Local y la iniciativa privada las que fomenten este campo, ya que el Estado no tiene ninguna obligación al respecto. Continúa diciendo que en ese mismo año 1985, que había sido declarado “Año Europeo de la Música” se habían planteado diversos programas de actuación, como la celebración de congresos y festivales y la reforma del Plan de Estudios de Conservatorios. Seguidamente habla de la situación local, ya que en Betanzos existía en aquellos años un aula externa del Conservatorio de A Coruña⁴²⁵ a través de la que se impartían estudios de grado elemental de solfeo y piano, evidenciando la insuficiencia en la “formación humanístico-musical” de los estudios musicales que en la localidad se impartían:

El proyecto que se presenta va dirigido a lo que se considera en casi toda Europa la educación musical que un ciudadano debe recibir e integra los rudimentos de la técnica musical con la cultura histórica, estética, etc. Es decir, se trata de educar aficionados capaces de comprender aquello que están oyendo, discriminar la calidad de una obra o una interpretación y, en resumen, amar la música.⁴²⁶

Para ello propone incorporar las siguientes áreas de docencia en la formación musical de los estudiantes betanceiros:

- Solfeo y teoría de la música
- Audiciones de obras explicadas.
- Nociones de historia de la música.
- Identificación de los instrumentos y de las agrupaciones.
- Formación coral con lectura de partituras de repertorio universal

En un período posterior:

- Audiciones comparadas.
- Lectura de textos sobre música.
- Introducción a la música de nuestros días.
- Introducción al análisis de formas musicales.⁴²⁷

Ese mismo año 1985 tiene lugar la primera interpretación de música de García-Picos en España, que se realiza en Betanzos, dentro del marco de las “Primeiras Xornadas Culturais Betanceiras” celebradas entre el 11 de mayo y el 14 de junio de 1985. El concierto corrió a cargo del Quinteto de viento de La Coruña y se celebró en la Iglesia de Santo Domingo el día 29 de mayo. El Quinteto de viento de La Coruña fue creado a iniciativa de S. Ferre Monasterio en 1976, estaba formado por integrantes de la “Orquesta-Banda Municipal de La Coruña”, y realizó su primer concierto en el Ateneo de Ferrol en enero de 1977. La primera parte del programa se interpretaron obras de Bach, Beethoven, Gorostiaga, Vinter e Ibert. Mientras que la segunda parte incluía obras de García-Picos y el primer estreno público del compositor Juan Durán, su obra *Hiperión, Op. 1*. Sobre el contacto de García-Picos con un grupo de jóvenes compositores gallegos, al que Juan Durán pertenecía, trataremos en el siguiente capítulo en relación a la fundación de la Asociación Galega de Compositores. Las obras que se interpretaron de García-Picos fueron *Preludio, Zarabanda y Fuga, A. 15, Scherzo para trío de cañas, A. 17, y Preludio y tema con variaciones, A. 20*⁴²⁸. La noticia de este evento musical trasciende las fronteras españolas y llega a Buenos Aires, donde se refleja el “significativo éxito artístico” del concierto⁴²⁹.

Para volver a encontrar noticias relacionadas con García-Picos y con el centro de enseñanza musical de Betanzos tenemos que avanzar hasta el año 1989, en diciembre de ese año se publica que la Delegación Municipal de Cultura va a poner en funcionamiento una “Escuela Municipal de Música con motivo de la creación de una banda de música popular”, que estará situada en las Escuelas de San Francisco. El director de la escuela será “el músico y compositor brigantino Don Carlos López”. Ese mismo mes de diciembre el alcalde de Betanzos, Manuel Lagares Pérez, junto a representantes de los ayuntamientos de Carballo y Culleredo acude a una reunión con el Director Xeral de Ensinanzas Medias, Emilio García Bonome. El objetivo de dicha reunión es lograr la oficialidad de los estudios en los Conservatorios Municipales de Música de estas localidades⁴³⁰.

El 26 de enero de 1990 se firma un convenio entre el alcalde de Betanzos y los representantes de los ayuntamientos de Carballo y Culleredo para solicitar a la Consellería de Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia la creación de un “Conservatorio Supramunicipal de Música” con sede en Betanzos. La solicitud da sus frutos, y el 17 de junio de 1990 la Consellería de Educación e Ordenación Universitaria dispone la creación de un “Conservatorio no Estatal, de grado elemental, dependiente del Ayuntamiento de Betanzos”, lo que concede validez académica a los estudios musicales allí impartidos. Paralelamente a estos trámites, en febrero de ese año comienzan las clases en la aún denominada “Escola Municipal de Música”, a la que puede asistir gratuitamente cualquier persona a partir de los 8 años de edad. La finalidad primordial de esta escuela es la futura formación de una Banda Municipal de Música⁴³¹. No se hicieron esperar las primeras actuaciones de la nueva banda

de música de Betanzos, ya que pronto encontramos noticia de la refundación de esta agrupación tras muchos años de silencio:

Querendo voltar á antiga Banda Municipal de Betanzos que desapareceu hai vintecinco anos, “refúndase” a nova Banda Municipal de Música de Betanzos por iniciativa entre outros, de “Pachico”, concelleiro de cultura, Carlos “O Chapa”, compositor que estivo moitos anos en Arxentina traballando no Centro Galego de Bos Aires e Antonio Cal Purriños, gran músico e actual director da Banda.⁴³²

Entre los documentos que García-Picos conservaba en su domicilio está el contrato que firmó con el Concello de Betanzos para ejercer las funciones de profesor en la Escuela de Música de Betanzos. El contrato tenía un período de vigencia comprendido entre el 15 de febrero y el 30 de junio del año 1990⁴³³. Sin embargo, apenas estuvo unos meses trabajando allí como profesor, ya que en un determinado momento le pidieron que presentase alguna titulación para ejercer la docencia y al no hacerlo no se produjo la renovación de su contrato en la Escuela de Música de Betanzos⁴³⁴.

en su pueblo natal [García-Picos] fue excluido como educador musical en el recién creado Conservatorio de grado medio por no aportar el título de profesor de música. Por lo visto nunca uno fue profeta en su tierra...⁴³⁵

1.2. Ayudas y subvenciones

Desde su llegada a Galicia, García-Picos intentó conseguir ayudas o becas para poder dedicar todo su tiempo a la composición y, simultáneamente, conseguir algunos ingresos económicos.

Se conserva un documento en el que solicita una “Bolsa de axuda a creación musical”, donde plantea la posibilidad de crear una obra sinfónica de media hora de duración en un plazo comprendido entre 8 y 11 meses. También incluye un currículum vitae y explica en este documento algunas características y las ideas musicales que dan origen a esta obra:

A obra obedece á forma rapsódica, velahí a necesidade da fanfarría, con utilización de temas telúricos galegos de xeito contrapuntístico entre os diversos grupos instrumentais. Non existe ningún tipo de programa. Polo que respecta ao sido estético, e como o resto da miña obra, obedece a procedimentos persoais alonxados de influencias doutras correntes musicais se ben fillos, por lóxica evolución histórica, dos procedimentos musicais académicos que configuran a historia da Música en Europa.⁴³⁶

Una de las instituciones a las que García-Picos acudió para intentar conseguir ayuda económica por la composición de obras fue la Fundación Pedro Barrié de la Maza, concretamente para la composición de una obra para “Grupo de Cámara”. El vicepresidente de esta Fundación, Joaquín Arias Díaz y de Rábago, le contesta en febrero de 1985 diciéndole que no es posible en esos momentos responder positivamente a su petición, ya que “dentro de las becas que actualmente concede esta Fundación, no se contemplan ayudas para el patrocinio de trabajos de composición musical”. A pesar de ello, le transmite el gran interés que tiene su obra, “especialmente de la partitura *Sindy*”. Y le comunica que se quedan con su documentación por si en un futuro fuese posible incluir algún trabajo suyo dentro de los proyectos culturales de la Fundación⁴³⁷.

Existe un artículo donde se recoge el encargo de una obra sinfónica sobre la ciudad de Betanzos. El encargo procede del ayuntamiento de Betanzos y es aprobado por la comisión de gobierno respondiendo a una iniciativa del delegado de Cultura. Se detalla la forma de la obra, que será una suite sinfónica estructurada en 7 movimientos, y algunos aspectos de la temática de la composición que sería donada al municipio de Betanzos:

[...] una obra para orquesta sinfónica, a manera de suite, en cuyo contexto se recojan las leyendas, mitos y tradiciones culturales de Betanzos, particularmente aquellos aspectos que se inspiren en las fiestas de San Roque y Os Caneiros, gigantes y cabezudos, proclamación de la reina, el globo, fuegos de artificio y fin de fiesta o apoteosis.⁴³⁸

Pero la única obra de la que tenemos datos sobre la obtención de algún tipo de ayuda económica en Galicia, además de los encargos que realizó para la Orquesta Sinfónica de Galicia, fue el *Cuarteto de cuerdas nº 3*, A. 48. Esta obra de cámara obtuvo una subvención de la Consellería de Cultura e Xuventude, Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia en el año 1993, tal y como consta en un documento firmado por García-Picos y dirigido al Director Provincial da Consellería de Cultura e Xuventude, donde hace entrega de una copia de la partitura de la obra musical. Estas subvenciones fueron otorgadas “en virtud de la Orden do 15 de Xaneiro de 1993 (D.O.G., nº 27) para creación musical”⁴³⁹. El *Cuarteto de cuerdas nº 3*, que está dedicado a su amiga Margarita Viso, también es una obra muy relevante en el catálogo del compositor brigantino porque es la primera vez que utiliza la firma “Carlos López García-Picos”⁴⁴⁰.

1.3. La Agrupación musical Carlos Seijo y la Coral Polifónica de Betanzos

Tras una larga etapa como director de diversos coros en Buenos Aires, García-Picos, a su llegada a Betanzos, se integró en la Coral Polifónica de Betanzos y ocupó

el cargo de director de la Agrupación Musical Carlos Seijo. El primer concierto de García-Picos como director de la Agrupación Musical de Pulso y Púa Carlos Seijo tuvo lugar el 23 de agosto de 1986 en los salones de la Sociedad Recreativa, Cultural y Deportiva de Sada, dentro de un grupo de actuaciones que la rondalla brigantina tenía suscritas con la Deputación Provincial de A Coruña. La Agrupación Musical Carlos Seijo nace en Betanzos el 2 de mayo de 1979, aunque con el nombre primigenio de Rondalla Nosa. En un rápido vistazo a los integrantes de su primera Junta Directiva interina reconocemos a un buen número de los amigos que habían realizado una cena-homenaje a García-Picos en una de sus visitas a Betanzos:

Presidente: Juan Suárez Barros, Vicepresidente: Antolín Sánchez Fernández, Secretario: Marcelino Álvarez López, Tesorero: Fernando Bouza Mesía y vocales: Manuel López Castro, Edmundo Roel García, Manuel Fernández Rosende y José Barallobre Pazos.⁴⁴¹

El primer director de esta agrupación de pulso y púa fue Francisco Carlos Seijo Rodríguez, que además había sido uno de los miembros fundadores. Tras su fallecimiento el 30 mayo de 1982, la agrupación asume su nombre como homenaje, pasando a denominarse Agrupación Musical de Pulso y Púa Carlos Seijo.

La última actuación de García-Picos al frente de esta agrupación fue en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña, el 30 de mayo de 1992 en el III Festival de Rondallas Oza-La Coruña, y abandonó su cargo como director por motivos profesionales sin que exista noticia de posteriores colaboraciones. Durante su etapa como director la rondalla realizó múltiples actuaciones por toda la geografía gallega, visitando Fisterra, Vilalba, Pontedeume, A Coruña, Lorbé, Melide, Órdenes, Monfero, Cariño, Vilagarcía, Valdoviño, Mugaridos o Viveiro, entre otros. En 1988 se conmemoran los diez años desde la fundación de la Agrupación Musical Carlos Seijo, ya que la Junta Directiva asume como inicio de la rondalla el otoño de 1978, cuando se gestó el germen que se plasmaría en el acta fundacional del 2 de mayo de 1979. Dentro del marco de estas celebraciones la rondalla acuerda nombrar socios de honor y concederles la insignia de oro a “la Condesa de Fenosa [Carmela Arias y Díaz de Rábago], a José Manuel Romay Beccaría, Presidente de la Diputación Provincial y a Manuel Lagares Pérez, Alcalde de la Ciudad de Betanzos”. También se nombra socios de mérito y se les concede la medalla de plata a “Francisco Carlos Seijo Rodríguez (a título póstumo), a Francisco López y López, y a Carlos López García” además de a otros miembros de la agrupación que participaron durante los diez años de andadura. Todo ello se formaliza en un acto que tuvo lugar en la Iglesia de San Francisco de Betanzos el 3 de diciembre de 1988, y que comenzó “con una Misa por el eterno descanso del Excmo. Sr. D. Pedro Barrié de la Maza y componentes y socios fallecidos, la cual fue cantada por la Coral Polifónica de Betanzos, interpretando la misa *Adveniat Regnum Tuum* de Pedro de Bilbao”. Tras ello se intercalaron nuevas intervenciones de la Coral

Polifónica de Betanzos y de la Agrupación Musical Carlos Seijo, para finalizar con una interpretación conjunta de “*Os teus ollos* de Chané y el *Himno Europeo* de Beethoven”⁴⁴².

La participación de García-Picos en la Coral Polifónica de Betanzos fue bastante más breve, en el año 1989 encontramos al compositor formando parte de la cuerda de bajos, y también podemos observar como dentro del cuadro de componentes del año 1990 ya no figura su nombre⁴⁴³.

Apartándonos durante un instante del ámbito musical, y dentro del punto cronológico en el que nos encontramos, realizaremos un pequeño paréntesis para hablar brevemente sobre un último trabajo que completa la extensa lista de ocupaciones que García-Picos desempeñó a lo largo de su vida. Estamos hablando de su trabajo como actor en la serie “*Os outros feirantes*”. Esta producción de la Televisión de Galicia se basaba en los relatos de Álvaro Cunqueiro contenidos en el libro del mismo título y en ella participaron actores como Alfredo Landa, Rossy de Palma, Santiago Ramos, Ángel Mora o Gonzalo Uriarte. La serie comenzó a grabarse el 11 de septiembre de 1989 y finalizó el 31 de enero de 1990. La actuación de García-Picos tuvo lugar en el primero de los capítulos, que llevaba por título “*Hermelina da Ponte*” y fue grabada en exteriores e interiores naturales de Betanzos, Santiago de Compostela y Negreira. El compositor brigantino desempeñó el papel de “*Manuel*”, padre de una peculiar curandera interpretada por Rossy de Palma, a la que iniciaba en las artes del oficio⁴⁴⁴.

2. García-Picos y el LIM: *Josi-tonadas*, *Moni-tonadas*

Tras su llegada a Galicia el compositor brigantino contactó con el clarinetista y compositor Jesús Villa Rojo. El músico de Brihuega ha destacado especialmente por su labor como difusor de música experimental de múltiples compositores nacionales y extranjeros, y fue miembro de diversas formaciones, entre las que destacan el Grupo de Improvisación –que estaba integrado en la sociedad musical romana *Nuova Consonanza* y en el que participaban otros compositores-intérpretes como Ennio Morricone, Franco Evangelisti, Walter Branchi, Egisto Macchi o Giovanni Piazza– y el Laboratorio de Interpretación Musical, LIM⁴⁴⁵. El nacimiento de este grupo instrumental de formación variable fue uno de los acontecimientos musicales más importantes en España durante la década de los años 70. Sus miembros fundadores fueron, además del propio Villa Rojo, Esperanza Abad y Rafael Gómez Sensiain, quienes gestaron el proyecto durante el transcurso del Festival de Música de Vanguardia de San Sebastian en 1974, para culminar con la fundación del LIM un año más tarde. En el comienzo de sus actividades recibieron el apoyo, que resultó fundamental, del Instituto Alemán de Madrid y a través de las grabaciones y retransmisiones de Televisión Española y Radio Nacional de España. Posteriormente, también organizaron algunos de sus ciclos en la Fundación Juan March, Instituto Francés y Museo Na-

cional Centro de Arte Reina Sofía. Dentro del LIM primigenio surgieron otros proyectos como el Grupo de Clarinetes del LIM, en 1977, y el Colectivo Renovador del LIM, creado en 1979 para la realización de interpretaciones de música electrónica⁴⁴⁶.

El LIM fue el grupo encargado del estreno absoluto de la obra *Josi-Tonadas*, A. 45. El concierto tuvo lugar el 16 de diciembre de 1986 en el Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, dentro de un programa que llevaba por título “Formas de concepción de la partitura” y que incluía otro estreno absoluto, el de la obra *Per il LIM* de Mauro Bortolotti, así como el estreno en España de la obra *Vox* de Marian Borkowski. También se interpretaron en ese concierto las obras *Fotosíntese* (1985) de Manuel Mosquera, *Kampa* de Ramón Barce y una *Improvisación colectiva* que cerraba el programa. Los intérpretes del LIM fueron Belén Aguirre (violoncello), Fernando Aranda (clarinete contralto), Antonio Arias (flauta), Tomás Castillo (clarinete bajo), Pedro Estevan (percusión), Manuel Lillo (clarinete Piccolo y electrónica), Miguel López Torres (clarinete contrabajo), Francisco Martín (violín), Luis Rego (piano) y Jesús Villa Rojo (clarinete y director)⁴⁴⁷.

En el VIII Festival de Música del Siglo XX, celebrado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el LIM volvió a interpretar la obra *Josi-Tonadas*. En este caso contamos además con un artículo firmado por J. L. Villasol titulado “Un amplio panorama”, donde se habla de este concierto. En él define a García-Picos como “una interesante revelación española” que es “prácticamente desconocido en su país” y continúa en líneas posteriores hablando de la obra que el LIM interpretó:

Sus *Josi-Tonadas*, escritas en 1984 para violín, violonchelo, piano y percusión, nos descubren a un músico riguroso y seguro dominador de sus recursos creativos, dueño de un lenguaje avanzado y abierto.⁴⁴⁸



Portada del programa de mano de “Perspectivas España 90”, APT.

Y esta misma obra sería interpretada en una tercera ocasión por el LIM dentro de un ciclo de conciertos y conferencias celebrado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en diciembre de 1990. El ciclo se titulaba “Perspectivas España 90. Encuentros y conciertos alrededor del compositor y su música”, y Jesús Villa Rojo explicaba así su finalidad:

PERSPECTIVAS ESPAÑA 90 es un nuevo intento del LIM de estudiar y difundir la labor de los compositores españoles. En este intento se ha querido penetrar también en las circunstancias que impiden una presencia más clara de nuestros compositores en los programas de conciertos de las distintas comunidades del Estado español, convocando para ello unos encuentros con la participación de representaciones de las asociaciones de todo el país para analizar esas circunstancias. Paralelamente será ofrecida una amplia muestra compositiva con ejemplos de la panorámica actual aunque conscientes de lamentables ausencias, ajenas a nuestra voluntad.⁴⁴⁹

García-Picos acudió a “Perspectivas España 90” en calidad de Presidente de la Asociación Galega de Compositores, e intervino dentro de un coloquio donde también participaron Francisco Otero, Presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, y Andrés Ruiz Tarazona como moderador. Francisco Otero abrió el acto con una intervención titulada “La situación musical en los medios de difusión” y luego continuó García-Picos con la ponencia “Problemática de los compositores gallegos actuales”. El “encuentro”, tal y como se define en el programa de mano de “Perspectivas España 90”, tuvo lugar el 4 de diciembre de 1990 a las 16 horas, y esa misma tarde a las 19:30 el LIM ofreció un concierto con obras de los compositores Gabriel Fernández Alvez, Albert Sardá, Juan Hidalgo, José María García Laborda, Carlos López García-Picos y Adolfo Núñez. Como antes indicábamos, la obra del compositor brigantino que interpretaron fue *Josi-Tonadas*, y, en esta ocasión, el programa de mano incluye unas líneas, firmadas por Jesús Villa Rojo, donde se habla de la composición:

“Josi-Tonadas” es una composición escrita en La Coruña en 1984 y pensada en las características tímbricas del LIM

La artesanal elaboración de cada elemento utilizado constituye el principal planteamiento compositivo. La afinidad apreciada en los elementos utilizados surge de la objetividad plasmada en cada sonido, dando la suma de resultados que alcanzan una fisonomía original por la mezcla y simultaneidad de las superposiciones. El sentido ambiental que llega a producir climas densos de interna movilidad, no queda alejado de procedimientos figurativos que en todo momento mantienen la coherencia del discurso musical.

Estructuralmente, la composición plantea la relación entre elementos de diseño preciso y determinado con elementos indeterminados y abiertos, optando por la parcial o relativa aleatoriedad en unos casos y la precisión

determinada en otros. Esta relación estructural está pensada para la utilización de técnicas instrumentales y de interpretación que posibilitan una música flexible y abierta de textura contrastante con múltiples posibilidades de expresión.⁴⁵⁰

La relación entre Jesús Villa Rojo y García-Picos se manifiesta también a través de la dedicatoria de la primera obra tras su regreso a Galicia, *Obertura ciclópea*, A. 43, una obra sinfónica que él mismo dató en 1984⁴⁵¹. Las interpretaciones del LIM de la obra de García-Picos tuvieron cierta influencia sobre su estilo compositivo y le llevaron a explorar lenguajes aleatorios más extremos que los que había afrontado hasta entonces. Así recordaba Jesús Villa Rojo el contacto entre ambos:

3. *¿Cómo definiría la influencia musical que tuvo sobre la música de Carlos su encuentro?*

- Carlos ya tenía una larga trayectoria como estudioso y como compositor. Sus vivencias parisinas primero y su residencia en Argentina, le habían dado una importante formación. Por ello pienso que su producción, como músico de amplios conocimientos tiene que ser variada y respondiendo a escuelas y técnicas diferentes y posiblemente contrastantes. Pero es cierto que al conocer mi trabajo personal y sobre todo lo que hacíamos en el LIM, le llevó a plantear partituras desde otros puntos de vista y el resultado me pareció de lo más interesante.

4. *¿Qué recuerda de las interpretaciones de Josi-Tonadas a las que asistió Carlos?*

- Carlos quedó muy impresionado de su nueva imagen sonora, porque en realidad se trataba de una música estupendamente bien concebida y sobre todo pensada en el medio interpretativo que asumiría la presentación.

5. *¿En qué estilo encuadraría la música que Carlos compuso?, ¿diferencia varios?, ¿cuáles?*

- No conozco toda la producción de Carlos por ello me resulta imposible dar una opinión acertada. Si puedo decir que desde nuestro encuentro, sus posiciones estaban cercanas a las mías en el sentido de proponer fuentes sonoras novedosas, exigiendo la utilización de recursos instrumentales renovadores y proponiendo sistemas de representación gráfica de la partitura apropiados, personales y originales.⁴⁵²

Josi-Tonadas, A. 45, forma una pareja con otra obra de cámara de la misma época, *Moni-Tonadas*, A. 44. Ambas fueron creadas entre los meses de agosto y septiembre de 1984, y presentan un lenguaje aleatorio dentro de formaciones camerísticas atípicas. La plantilla de *Moni-Tonadas* es flauta, oboe, clarinete, fagot, dos violines, viola y violonchelo. En *Josi-Tonadas* participan los siguientes instrumentos: clarinete, violín, violonchelo, piano, xilófono, y percusión (redoblante con cuerdas, crócalos, platillos, tom-tom, caja china, maracas y pandereta). Las dedicatorias que presentan las

Tonadas nos permiten establecer otro vínculo entre estas dos obras, *Josi-Tonadas* está dedicada a su sobrino, al que conocían con el sobrenombre de “Josito”, y *Moni-Tonadas* a su cuñado, Rafael Francisco Fraga Adrio “Monito”.

La primera interpretación pública de *Moni-Tonadas* fue bastantes años después del estreno de *Josi-Tonadas*, tuvo lugar el 25 de mayo de 2010 en el Centro Galego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela a cargo del Taller Atlántico Contemporáneo, TAC, dirigido por Diego García. Esta misma agrupación, pero bajo la dirección de Diego Masson, realizó una segunda interpretación pública de *Moni-Tonadas* en la Cidade da Cultura en Santiago de Compostela el 6 de septiembre de 2011.

A pesar de la trascendencia de las interpretaciones de *Josi-Tonadas*, que permitieron escuchar su música en Bilbao y Madrid interpretada por el LIM, García-Picos abandonó bruscamente la utilización de este profuso lenguaje aleatorio que afectaba incluso a la construcción formal de la obra. Giró también súbitamente en la plantilla utilizada y descartó durante algún tiempo los grupos de cámara heterogéneos. Un rápido vistazo a su catálogo de obras siguiendo un orden cronológico nos lleva a encontrar inmediatamente después de *Josi-Tonadas* dos obras sinfónicas *Fascc1. Elegía para un amor*, A. 46, y *Fascc2. Sinfonía pasional*, A. 47, además de una obra de cámara, el *Cuarteto de cuerdas nº 3*, A. 48. También aparecen a continuación *Secuencias-extratónicas o enredando-co-sol*, A. 49, que supuso su reencuentro con el piano tras una etapa sin componer para este instrumento, y *Rondó caprichoso*, A. 50, que está escrita para quinteto de vientos y presenta un lenguaje próximo a sus primeras composiciones.

Otro de los contactos de García-Picos en sus primeros años tras su regreso a Galicia fue Xoán M. Carreira, quien realizó un trabajo de catalogación de la obra del compositor, llegando a recopilar un total de 47 obras que organizó usando como modelo “los criterios habituales en las publicaciones del Centro de Documentación de la Música Contemporánea de la Fundación Juan March”⁴⁵³. El trabajo vio la luz en el *Anuario Brigantino 1988*, nº 11 con el título de “Interferencias sobre Carlos López-García [*sic*]”, en clara alusión a la obra violonchelística del compositor⁴⁵⁴. El mismo año de la publicación de ese artículo García-Picos compuso *Interferencias nº 3*, A. 55, obra destinada también al violonchelo y que dedicó a Xoán M. Carreira. Y, en 1992, compuso *Himeneo a dos*, A. 70, para violonchelo y contrabajo, donde figura la dedicatoria “a mis amigos Margarita Soto Viso y Juan Manuel Carreira”.

Durante toda su etapa creativa gallega García-Picos envió una considerable cantidad de obras a la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March. Allí depositó un total de 92 registros, que se dividen en 60 obras musicales y 32 documentos. A su vez, entre los papeles encontramos diversos artículos periodísticos, programas de mano, su currículum vitae, un catálogo de sus

obras y varias fichas de algunas de sus composiciones⁴⁵⁵.

García-Picos fue el socio nº 39.797 de la Sociedad Española de Autores y Editores, SGAE, allí depositó un total de 122 obras⁴⁵⁶. Anteriormente, en Buenos Aires él había sido socio de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, SADAIC⁴⁵⁷. Pero, a nivel biográfico, su afiliación a la SGAE supone un hecho de gran importancia, ya que es en ese momento cuando se produce el cambio de nombre, de Carlos López García a Carlos López García-Picos. El *Cuarteto de cuerdas nº 3*, A. 48, del año 1988, es la primera obra en la que firma con las iniciales “CLGP”, en referencia a Carlos López García-Picos. Recordemos que Picos procede del segundo apellido de su padre, José López Picos. A partir de este momento usará este nombre para su faceta artística, ya que, en realidad, nunca llegó a cambiarlo en su Documento Nacional de Identidad⁴⁵⁸. El motivo de este cambio de apellidos fue que ya existía otro socio registrado con el mismo nombre y apellidos, lo que llevó a García-Picos a modificar el suyo para diferenciarse claramente⁴⁵⁹. El otro Carlos López García que hemos localizado es un miembro de la compañía La Deliciosa Royala, donde fue guionista y director de escena⁴⁶⁰.

3. Música en Compostela y el concierto monográfico

Los cursos de Música en Compostela, que fueron creados en 1958, centran su programación en la enseñanza de repertorio español y reúnen todos los veranos a profesores de prestigio internacional. Por ejemplo, en el Año Santo Compostelano de 1965 los cursos internacionales contaron con la presencia de Jesús Bal y Gay, Rosa García Ascot, Alicia de Larrocha, Andrés Segovia, Conchita Badía o Federico Mompou⁴⁶¹. Durante el año 1994 García-Picos colaboró con el Curso Música en Compostela realizando una obra por encargo que se incluyó en la serie de publicaciones *Cuadernos de Música en Compostela*. La obra del compositor brigantino era *Tocata ecolóxica*, A. 76, y acompañaba a las composiciones de Antón García Abril y Xavier de Paz tituladas *Sonata del Pórtico* y *In the shades unseen*, respectivamente⁴⁶².

Si el Curso anterior –el del Año Santo 93– fue calificado como el de mayor intensidad de la larga vida de “Música en Compostela”, el de 1994 lo superó todavía, como iremos constatando a lo largo de este relato. Por supuesto que no faltó la presentación de un nuevo Cuaderno, el VIII ya (17-VIII, 20 h.), seguido del concierto de estreno de las partituras publicadas en el mismo, como resultado de sendos “encargos” del Curso: “Sonata del Pórtico”, para guitarra, de Antón García Abril, “Tocata ecolóxica”, para piano, de Carlos López García-Picos, e “In the shades unseen” (Invisible en las sombras), de Xavier de Paz López-Nóvoa –los dos últimos autores, gallegos–, para violonchelo y piano; las composiciones, fueron estrenadas por el guitarrista José Luis Rodrigo, el pianista Ángel Huidobro, y el violonchelista Pedro Corstola, con el pianista Manuel Carra, respectivamente; este VIII Cuaderno

de “Música en Compostela”, de acuerdo con nuestra normativa, publica las tres partituras en edición facsimilar y, con el acostumbrado preludio de mi autoría, se documenta con la nota biográfica, “foto” reciente de los compositores, y un breve comentario de los mismos acerca de sus obras; consta de unas ochenta páginas en nuestro habitual formato de 30 x 21 cms.⁴⁶³

Unos meses antes de la realización del Curso y de la presentación del Cuaderno VIII de Música en Compostela existió un contacto entre el organizador del mismo y el compositor betanceiro.

16 DE Mayo de 1994

Sr. D. Carlos López garcía-Picos

BETANZOS

Querido amigo: Solamente estas cortas líneas, diciéndole que recibí las dos partituras, nota biográfica y “foto”. Estoy este día tan ajetreado con cosas urgentes, que todavía no he podido leerlas con el merecido detenimiento.

Cuando elijamos una de ellas, para “Música en Compostela”, se lo diré.

Entre tanto, agradeciéndole dicho envío, le reitero mi mejor amistad, con un abrazo

[firma]⁴⁶⁴

En el resumen realizado por Antonio Iglesias del Curso Música en Compostela del año 1994, observamos que el intérprete en el estreno de la partitura de García-Picos es el pianista Ángel Huidobro. Sin embargo, el encargado de esta tarea era inicialmente Manuel Carra, profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y uno de los docentes del Curso Música en Compostela.

ANTONIO IGLESIAS

Martín de los Heros, 56

Teléf. 541 5841

28008 MADRID

6 de Junio de 1994

Sr. D. Carlos López García-Picos

BETANZOS

Querido amigo:

Espero haya recibido mis líneas asegurándole haber recibido sus partituras y demás documentos.

Publicaremos su obra para piano. La estrenará nada menos que nuestro profesor en “Música en Compostela”, Manuel Carra, con lo que tenemos asegurada la mejor traducción, una vez la haya V. escuchado cuando ya nos encontraremos ahí en Santiago.

Como quiera que, al estudiarla, habrá puesto sus indicaciones y digitación correspondientes, necesito CON URGENCIA me envíe un ejemplar

de la obra para su inclusión en el “Cuaderno” que aparecerá durante el Curso. Si le es posible, le agradecería pudiera copiarla –con su grafía, siempre– en un tamaño más pequeño y con la máxima claridad, para evitar reproducirla con los pentagramas sobrantes del ejemplar recibido.

V. mismo comprenderá esta urgencia.

Discúlpela en aras de llevar todo al mejor puerto y en espera de sus más prontas noticias, reciba un abrazo,

[firma]⁴⁶⁵

El estreno realizado en el Curso Música en Compostela propició un concierto en Betanzos al año siguiente donde todo el programa pianístico era música de García-Picos. El pianista era el mismo que realizó el estreno de *Tocata ecolóxica*, Ángel Huidobro, alumno de Manuel Carra en el Real Conservatorio de Música de Madrid y pianista acompañante en varias ediciones del Curso Música en Compostela. Ángel Huidobro interpretó durante el concierto monográfico las siguientes obras: *6 pequeñas piezas infantiles en sol menor*, A. 57, *Estudio para un alumno nº 1*, A. 51, *Secuencias extratónicas o enredando co sol*, A. 49, *Catorce extractos caleidoscópicos y un epítome*, A. 71, y *Tocata ecolóxica*, A. 76. En el caso de *Seis pequeñas piezas infantiles en sol menor*, *Secuencias extratónicas o enredando co sol* y *Catorce extractos caleidoscópicos y un epítome* estamos hablando de los estrenos absolutos de estas obras. El concierto estuvo organizado por el Concello de Betanzos y tuvo lugar en el Aula de Cultura de esta localidad⁴⁶⁶.

Volviendo a la partitura de García-Picos en *Cuadernos de “Música en Compostela”* nº VIII, tal y como indica Antonio Iglesias en *Música en Compostela (1975-1994)*. Vol. II, las partituras facsímil iban acompañadas de una nota biográfica del compositor, una foto y un breve comentario sobre las obras. En el caso de *Tocata Ecolóxica* el texto que aparece coincide exactamente con el que figura en la última página de la partitura, unos párrafos como anexo a modo de breve explicación que el compositor solía incluir en algunas de sus obras.

La forma libre y virtuosística de la “TOCATA” me ha incitado a componer esta obra con efectos sonoros ecolóxicos. Tarea harto difícil para un instrumento solístico, principalmente cuando sabemos que son diversas e infinitas las imágenes sonoras que percibimos cuando paseamos a través de bosques, montes y campiñas.

Mi intención no fue imitar de forma concreta dichas imágenes y sí sugerir la idea de las mismas. El oyente a través de su experiencia sabrá distinguir, sino todas, por lo menos algunas de ellas.⁴⁶⁷

Sobre la nota biográfica que García-Picos realiza en primera persona, y que aparece debajo de su foto⁴⁶⁸, es importante señalar que localizamos un documento con texto muy similar, un manuscrito que utilizó muy probablemente como borrador

del que le envió a Antonio Iglesias, ya que coincide casi plenamente y, además, escribe lo siguiente en el párrafo final: “espero maestro que entienda esto como para extractar lo más importante”. Algunas de las diferencias son solamente anecdóticas, como el lenguaje informal que usa al decir que su padre le “enseñó los primeros palotes del solfeo”. Pero otras, como las referidas a sus maestros o influencias en París, aparecen claramente diferenciados mediante el uso de mayúsculas o mediante subrayados:

Al Conservatorio Nacional concurría a las clases de composición con el profesor Tony Aubin y algunas veces con DARIUS MILHAUD y también al mismo tiempo en la Schola Cantorum estudiaba la orquestación con Pierre Wissmer y dirección de orquesta con Leon Barzin. Con este último seguí un curso solamente me interesaba más la composición.

En París conocí a los grandes compositores de la época, muchos ya fallecidos, Jolivet, Messiaen, Smit, Lessur, Rosenthal, Dutilleux, Jean Rivier y otros muchos. Con Pierre Wissmer mantuve correspondencia hasta hace unos años. También concurría a las clases del taller musical por las tardes donde el compositor nos hablaba y aconsejaba como debía trabajar el compositor. Escuchábamos obras de cada profesor de turno y las discutíamos, esto resultó muy fructífero para mí y para mis compañeros.⁴⁶⁹

Observamos que diferencia claramente a un grupo de tres compositores de los que recibió clases –Tony Aubin, Pierre Wissmer, Leon Barzin y, destacado en mayúsculas, Darius Milhaud– de otros a los que simplemente conoció y a los que no define como profesores suyos, refrendando así lo que comentamos anteriormente sobre el caso concreto de Messiaen. Las últimas líneas, donde explica el método de trabajo en el taller musical, también fueron modificadas en la versión definitiva que se publicó en *Cuadernos de “Música en Compostela”* n° VIII. La última de las diferencias entre los dos textos está en uno de párrafos finales del borrador, donde García-Picos explica la difícil situación que atraviesan las dos asociaciones de compositores de las que formaba parte, la Asociación Galega de Compositores, AGC, y la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos, CEACS.

De regreso a Galicia (11 de Mayo del 84) me contacto con varios jóvenes compositores gallegos y creamos la “Asociación Galega de Compositores” (AGC), de la cual soy presidente desde su fundación en Junio del 87.

También soy miembro de la junta directiva de la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos (C.E.A.C.S.) creada hace unos 2 años. Esta confederación y nuestra asociación galega permanecen en un punto muerto hasta que se solucionen los problemas y las crisis que estamos padeciendo todo el pueblo español.⁴⁷⁰

4. El estreno en Cuba

García-Picos manifestó a lo largo de su vida una férrea posición política, nunca ocultó sus ideales comunistas, aunque debemos añadir que tampoco se preocupó demasiado en manifestarlos en actos públicos o en entrevistas. Cuba y su Revolución supusieron una referencia continua para toda la Sudamérica comunista de la segunda mitad del siglo XX. Es por ello que no debe extrañarnos que, a mediados de los años 90, el compositor brigantino tuviese la idea de dedicar una obra a Fidel Castro⁴⁷¹.

Las gestiones previas comienzan a finales del año 1995, cuando le solicita al Cónsul General de la República de Cuba en Santiago de Compostela, Luis Felipe Vázquez Vázquez, una serie de partituras para utilizar en la obra que llevará por título “Fidelidad”, en alusión al dirigente cubano Fidel Castro.

El Cónsul General
de la República de Cuba
en Santiago de Compostela
Embajador Luis Felipe Vázquez Vázquez
Saluda
al Sr. D. CARLOS LOPEZ GARCIA-PICOS, compositor de Betanzos y
tiene el gusto de anexarle las partituras solicitadas por Usted para utilizar
en la obra “Fidelidad”.
Un abrazo
[firma]
aprovecha gustoso esta ocasión para ofrecerle su consideración personal
más distinguida.
Santiago de Compostela, 5 de octubre de 1995⁴⁷²

Las partituras que incorpora en esta composición son *Himno Nacional Cubano*, *Marcha del 26 de julio*, *La internacional* y *La Marsellesa*. La inclusión de células motívicas de estas obras musicales supone casi una excepción en el catálogo de García-Picos, poco amigo del uso de temas populares en sus creaciones. El uso del *Himno Nacional Cubano* y del *Himno del 26 de julio*, este último conocido actualmente con este título aunque inicialmente era llamado *Marcha de la Libertad*, resulta obvio en relación al homenaje que el compositor brigantino pretendía realizar a Fidel Castro. En cuanto a *La internacional* y *La Marsellesa*, hemos de añadir que, en el primer caso, estamos hablando de una composición con importante presencia en países comunistas y, en el segundo, que el *Himno de Nacional de Francia* sirvió de inspiración para la composición del *Himno Nacional Cubano*, también conocido como *La Bayamesa*.

La composición de *Fidelidad. Poema Sinfónico*, A. 85, se desarrolló entre los meses de enero y junio de 1996 y da como resultado una composición sinfónica en un movimiento con una nutrida plantilla orquestal donde destaca la abundante presencia

de percusión, viento madera y viento metal. En la página final incluye algunos comentarios respecto a las características de su obra:

Está estructurado en un solo movimiento, cambiando los tempos en algunas partes de la partitura. Considero atonal esta obra en general, aunque se nota con claridad en el comienzo, en el transcurso y en el final la tonalidad de ReM pero oscurecida con algunas notas agregadas (2º y 6º grados=Mi-Si) pues es la tonalidad del “Himno Nacional Cubano” y el mismo tratamiento con las células de los otros temas “Marcha del 26 de julio” “La internacional” y la “Marsellesa”.⁴⁷³

La composición es enviada a las autoridades cubanas que, unos meses después, le remiten una carta donde le informan que Ney Milanés, Director de la Banda de Música del Estado Mayor General de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, está realizando las gestiones oportunas en relación al estreno de *Fidelidad* y también le comunican la satisfacción del comandante Fidel Castro por su creación musical.

República de Cuba
CONSEJO DE ESTADO
La Habana, 26 febrero 1997
“Año del 30 Aniversario de la Caída en combate del Guerrillero Heroico y sus compañeros”

Sr. Don Carlos Betanzos López García
Betanzos, La Coruña

Estimado Don Carlos:

Nuestro compañero Eusebio Leal ha hecho llegar a nuestras oficinas las partituras de su obra *Fidelidad*, Poema Sinfónico de la Libertad.

Al agradecerle sinceramente la confianza que deposita en nuestros músicos con la encomienda de la virtuosa labor de su musicalización, le transmitimos, en nombre del Comandante Fidel Castro, la más profunda satisfacción por la oportunidad que nos ofrece de que nuestro país aporte su modesto servicio a la obra de tan prestigioso artista. Por ello, estamos realizando las gestiones pertinentes para encargar al maestro Ney Milanés, Director de la Banda de Música del Estado Mayor General de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, la evaluación y coordinación de ese delicado trabajo.

Permítame, estimado Don Carlos, reiterarle nuestra gratitud y manifestarle el honor que constituiría para nosotros el estreno de la obra en La Habana y su apreciada presencia en tan feliz ocasión.

Llegue a usted, con un fraternal saludo del compañero Fidel, todo nuestro afecto y admiración.

[firma]

Felipe Pérez Roque⁴⁷⁴

García-Picos acoge este anuncio con gran ilusión y le envía una copia de esta carta a su hija Teresa, donde escribe unas líneas en el espacio inferior de la carta fotocopiada informándola de que “posiblemente viaje a Cuba”⁴⁷⁵. El compositor brigantino también contestó a la carta anterior de Felipe Pérez Roque y le transmitió su alegría por la posibilidad del estreno en La Habana de su obra sinfónica dedicada a la Revolución Cubana y a Fidel Castro. Confirma su asistencia a dicho acto si se llega a producir y anuncia que cede los derechos de autor de la composición, siempre que se mantenga el actual sistema de gobierno en Cuba, en caso contrario advierte que revocaría esta decisión al momento.

[Vía aérea]

Certificada

Betanzos (La Coruña-España), 7 de abril de 1997

Sr. Don

Felipe Pérez Roque

República de Cuba

CONSEJO DE ESTADO

LA HABANA

Estimado Sr. Pérez Roque:

He recibido su atenta de fecha 26 de febrero p.p.d., acusando recibo a través del compañero Eusebio Leal de mi obra sinfónica FIDELIDAD, POEMA SINFONICO DE LA LIBERTAD dedicada a la Revolución Cubana y al Comandante en Jefe Fidel Castro.

Me produce una grata sensación de felicidad el conocimiento de que la obra está siendo evaluada por el Maestro Ney Milanés, a fin de ver la posibilidad de su estreno en La Habana próximamente y de mi propia asistencia al evento.

A ese respecto quiero manifestar a usted mi complacencia en asistir al acto si soy invitado oficialmente, y a la vez reiterar que la obra está íntegramente dedicada al pueblo cubano y a su líder revolucionario, con todos los derechos de autor asignados a los mismos mientras en la República de Cuba prevalezcan los valores de la democracia y del socialismo de la Revolución. Si éstos fueran tergiversados por las circunstancias históricas, el autor decidiría ipso facto el retracto para recuperar para sí los derechos y/o para sus sucesores.

Quedo a la espera de sus noticias y le saludo atentamente.

Carlos López García

Rúa Nova 62 -3º

15300-BETANZOS (La Coruña-España)⁴⁷⁶

Similares motivos ideológico y políticos que le llevaron a dedicar una obra a Fidel Castro se manifiestan en una obra del año 1999 que lleva por título *Inmortalidade. Sinfonía en tres movimientos*, A. 96, y que es un “Homenaxe Póstuma a Ernesto Ché Guevara”.

La grandísima personalidad, humana y heroica, de este gran hombre que fue “Ernesto Ché Guevara” me motivó para componer esta “Sinfonía Inmortalidad” como testimonio para la historia de la humanidad y no olvidar nunca que fueron los descendientes del “Tío S.....?” quienes acabaron con su maravillosa “vida”. Crimen que aún permanece en el cuarto oscuro de la “IMPUNIDAD”.

[firma]

Betanzos mayo de 1999⁴⁷⁷

El proceso de creación fue más largo que en otras obras, desarrollándose entre febrero de 1998 y febrero de 1999, y dando lugar a una sinfonía que alcanza una considerable extensión, un total de 228 páginas. La plantilla orquestal es similar a la utilizada en *Fidelidad*, A. 85, con vientos madera y metal muy abundantes y una percusión que incluye variados instrumentos.

5. Xosé Neira Vilas y la indiferencia hacia los retornados

En el capítulo III ya tratamos la relación entre el escritor y periodista Xosé Neira Vilas y el compositor brigantino. Tal y como indicábamos, el artículo “A paixón musical de Carlos López García” nos aporta datos sobre la fecha en la que se conocieron (Buenos Aires, 1953), y sobre la realización de una colecta entre distintas personalidades de la emigración bonaerense para ayudar a García-Picos a viajar a París tras el éxito del estreno de *La farsa de la búsqueda* en el Teatro Colón⁴⁷⁸. Pero su amistad queda patente de forma clara en la correspondencia que intercambiaron. La primera de estas cartas es en realidad un borrador de una carta que el compositor betanceiro le envió a Neira Vilas y que incluye información para la publicación del citado artículo, que finalmente vio la luz el 10 de octubre de 1993 en el periódico *Faro de Vigo* con el título “A paixón musical de Carlos López García”. Incluye un listado de obras, así como unas líneas donde explica su participación en la Asociación Galega de Compositores, AGC, y en la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos, CEACS, y para obtener más información biográfica lo remite a Xoán M. Carreira. También explica que le envía algunas fotos, entre ellas la que citamos en el capítulo IV en la que García-Picos aparece dirigiendo un grupo de corales en el entierro de Castelao:

Con respecto a miña activdad dos coros e as andanzas e inquietudes de Bs As coñécelos ben (en Bs As.).

Mándoche as fotos que encontrei relacionadas coa música e coros. Non me perdas a do panteón de C. Galego de Bs As. do enterro de Castelao. É un coro improvisado con coristas de distintos coros e inclusive parte do público.

Si necesitas algunhas cousas avisa a Beade.

Abrazos para ti e Anisia.

(non che mando +críticas porque me parece pedantería)⁴⁷⁹

La siguiente carta tiene fecha del 14 de agosto de 2000 y Neira Vilas expresa su satisfacción tras un encuentro en días anteriores:

Gres, 14 8 2000
A Carlos López García
Betanzos

Benquerido amigo:

Alegreime de verte o outro día. Alegrámonos, mellor dito. Gústame verte coma sempre, activo, creando, facendo música e representando ós músicos. Gustoume que me recordases aqueles encontros de Av. de los Constituyentes, e o café, e túa ida a Lácar, onde moraba Ricardo. Para min Buenos Aires é sempre unha referencia entrañable.

Mandoche unha tarjeta nosa, cos nomes dos dous, e o enderezo claramente escrito e non ese papelito que che dei, escrito no aire. Danos satisfacción, e Anisia e a min, que nos dediques (Anisia Miranda e Xosé Neira Vilas) esa peza musical que estás compoñendo. De antemán, graciñas. Se a mandas por correo, recorda, certificada e protexida con cartulinas polas beiras para que non se arrugue.

E nada máis. Unha forte, entrañable aperta de Anisia e de Xosé Neira Vilas⁴⁸⁰

La obra musical a la que se refiere es *Concierto de la amistad*, A. 103, escrita para oboe solista, orquesta de cuerdas y timbales entre los meses de junio y agosto del año 2000. La dedicatoria que aparece en la portada de la partitura es “os meus bos amigos de sempre Anisia Miranda e Xosé Neira Vilas”. La creación de esta obra lleva a Neira Vilas a sugerirle en su siguiente misiva que dedique también otra composición al pintor Laxeiro, amigo común en sus vivencias bonaerenses. Es una carta en la que el escritor de Gres le pide información para un libro que está preparando precisamente sobre José Otero Abeledo, más conocido como “Laxeiro”.

Gres, 3 de setembro de 2000
A Carlos López García
Betanzos

Benquerido amigo:

Preparo un libro sobre o pintor Laxeiro. Seguramente o trataches en Buenos Aires. Quixera que me contes todo o que del recordes. Ah, e se non é moito amolar, tamén que lle dediques unha peciña musical, como lle dedicaches a Blanco Amor e que á xente que a veu lle gustou moito que houbera tamén, entre debuxos e textos, unha homenaxe musical. Ti verás se é posible. Unha peciña breve. A de Blanco Amor coupo en dúas páxinas e era un canto elexíaco para violonchelo. [escrito a bolígrafo] Pode ser máis extensa (3 ou catro se fose necesario)

En fin, é unha proposta. Ti verás se che é viable.

E nada máis. Unha forte aperta de Anisia e de
[firma] Pepe
Xosé Neira Vilas
Se tes algunha foto con el, tamén me interesa copiala
Gres, Vila de Cruces, 36587
Pontevedra⁴⁸¹

El libro de Neira Vilas se tituló *Encontros con Laxeiro*⁴⁸² y la presentación del mismo tuvo lugar en el Museo Municipal de Lalín. En la publicación el escritor narra que conoció al pintor Laxeiro en Buenos Aires en 1952 –recordemos que declaraba haber conocido en la misma ciudad argentina a García-Picos un año después–, y que se volvieron a encontrar años más tarde en Madrid, A Coruña, Vigo y Santiago.

No libro hai unha valoración realizada por máis de vinte críticos de arte, testimonios de amigos de Laxeiro como é o caso, por exemplo, dunhas rapazas do Café do Empalme ou o de Antón Costas. Unha vintena de xentes que o trataron tamén están neste libro falando de Laxeiro, están incluídas sete cartas manuscritas que me mandou e non faltan os debuxos e a música. Debuxos de artistas coma Xaquín Marín ou Quessada e unha alborada de Suso de Basilio e outra fermosa peza de Carlos López García.⁴⁸³

Siguiendo un orden cronolóxico en el catálogo de García-Picos, tras el *Concierto de la amistad*, A. 103, dedicado a Anisia Miranda e Xosé Neira Vilas, nos encontramos con *Cuarteto de cuerdas nº 17*, A. 104, que incluye en la portada el texto “Homenaxe póstumo ó meu amigo Xosé Otero Abeledo “Laxeiro”. Comprobamos, pues, que la sugerencia de Neira Vilas de dedicarle una obra musical a Laxeiro surtió efecto. Avanzando más en el catálogo llegamos a *Bocetos sonoros*, A. 105, dedicado “al amigo y gran artista Isaac Díaz Pardo”, un dúo para violonchelo y piano creado en los últimos meses de del año 2000, donde de nuevo reproduce la idea de realizar un homenaje musical a otra de las grandes personalidades del galleguismo. La idea se repite con los homenajes y dedicatorias a Seoane, Blanco Amor, Castelao o Alonso Montero, dentro de un grupo de obras que podemos agrupar como “galeguistas”, y de las que trataremos posteriormente.

En la siguiente carta Neira Vilas habla de una posible visita de Andrés Beade y García-Picos a su domicilio en Gres, Vila de Cruces, emplazándolos a organizar la visita el siguiente año, y le informa de la ubicación del Museo Laxeiro en la ciudad de Vigo⁴⁸⁴.

La carta del 20 de noviembre del año 2000 es más extensa que las anteriores y en ella queda patente un trato más cercano, recordando con cierta nostalgia algunos episodios del pasado en Argentina durante los años 50.

Gres, 20 de novembro de 2000
Sr. D. Carlos López García
Betanzos



En O Castro, Sada, año 1993. En segunda fila Luísa Villalta Gómez (1º), Carlos (2º) e Isaac Díaz Pardo (6º), AMB.

Meu querido amigo:

Recibimos hoxe o “Concierto de la Amistad”, para cordas e timbales, e agradécemoscho de corazón. É un xesto teu que revela unha gran finura de espírito, un alto concepto da amizade, da solidariedade, da camaradería.

Claro, eu non leo música, e non podo valorar este traballo en todo o seu alcance. Valoro o xesto, valoro (valoramos) a actitude, o comportamento do amigo, a delicadeza de escribir esta peza para nós. Algún día poderemos tamén aplaudila dende unha butaca. Será.

Este xesto teu tróxome á lembranza o “Buenos Aires querido”, daqueles encontros no Centro Betanzos, do coro “Os Rumorosos”, das actividades culturais e patrióticas galegas dos anos cincuenta. E das nosas conversas na Avenida de los Constituyentes, ¿recordas? E que ben, que maravilla, que sorte temos de poder recordalo, de estar en Galicia e poder contar o conto, poder recordas aqueles espléndidos anos da cultura galega no desterro. Que ben. Os dous pasamos dos 70 e estamos aquí, e seguiremos estando, e creando, e lembrando.

Xa lle dixen a Beade que un día temos que vernos en Gres. Viredes os dous e pasaremos convosco unha tarde, ou un día enteiro, pois como dicía Luis Seoane “a conversación entre persoas sensibles, enriquece mutuamente”. De camiño coñeces estas terras e o noso centro cultural.

Querido Carlos, que sigas creando música por moitos anos.

Gracias outra vez por esta peza que nos dedicas.
Unha forte aperta
[firma] Pepe
Xosé Neira Vilas⁴⁸⁵

La última de las cartas que Neira Vilas le envía a García-Picos tiene fecha del año 2006, en ella le agradece nuevamente la copia del *Concierto de la amistad* que le hizo llegar a través del amigo común Andrés Beade y le anima a seguir trabajando además de comunicarle que escribirá un nuevo artículo sobre él.

Gres, 23-12-06
A Carlos López García
Betanzos
Nos querido amigo:

A través de Beade chegounos o “Concierto de la amistad”, para oboe, cordas e timbales, dedicado a nós.

Es un home moi traballador e moi xeneroso. Conservaremos este concerto co agarimo que merece o teu xesto, e inda vou ver se pode executarse. Non sei aínda, pero farei o posible. E avisareiche. No meu poder teño a peza que lle dedicaches a Laxeiro, e antes a de Blanco Amor. Publicarei un artigo, é decir, outro artigo sobre ti mencionando o concerto que acabamos de recibir.

Querido amigo, sigue compoñendo. Sempre te tivemos en moito, polo coro Os Rumorosos, pola homenaxe a Castelao na Chacarita, en 1950 e por tantos xestos de amigo, de amigo galeguista, fiel a este noso país e a súa cultura e ó teu Betanzos natal. Tampouco esquecemos nunca aquel premio por “La farsa de la búsqueda”, e a túa estada de especialización en Francia.

Adiante admirado Carlos. Boas festas de nadal e un feliz ano novo 2007.
Cariños de Anisia e unha forte aperta de
[firma] Pepe Neira Vilas⁴⁸⁶

Neira Vilas y García-Picos comparten una visión similar en cuanto a la indiferencia con la que los retornados fueron recibidos en Galicia. En ambos observamos, a través de sus declaraciones, un cierto desencanto entre la Galicia idealizada que esperaban encontrar y lo que vivieron tras su regreso. En el año 1995, García-Picos participó en las “Xornadas de Debate: Pasado, Presente e Futuro da Emigración Galega” organizadas por la sección de emigración de la Confederación Intersindical Galega, CIG, y que tuvieron lugar en el Salón de Actos del Banco Bilbao Vizcaya el día 20 de julio⁴⁸⁷. Unos meses después de estas jornadas encontramos un artículo en *Galicia en el mundo* donde García-Picos lanza un mensaje claramente reivindicativo respecto a la recepción en Galicia de los retornados de la emigración y del exilio.

Carlos López García, considerado por los críticos como “a grande figura da composición na Galicia”, reclamó atención y respeto para todos

los emigrantes que deciden volver a su tierra. En este sentido, López García señaló que “a toda una generación de emigrantes y exiliados nos han respondido con la indiferencia”, al retornar a Galicia.⁴⁸⁸

En ese mismo artículo encontramos información sobre el contenido de las jornadas organizadas por CIG-Emigración, y sobre la participación de García-Picos en las mismas. Sus reflexiones nos muestran al compositor contrariado por la falta de reconocimiento de su trabajo, algo que extrapola a otros campos artísticos poniendo como ejemplo a Eduardo Blanco Amor, y llegando incluso a hablar de “las dos Galicias”:

Hace tan sólo unos días participé en las jornadas “Pasado, presente y futuro de la Emigración”. En el transcurso de las mismas recordé “la preocupación constante, de muchos exiliados galleguistas, para que pudiera estudiar y formarme, como compositor. Recuerdo los consejos de Castelao antes de su muerte, su insistencia para que continuara mis estudios porque Galicia necesitaría una generación de jóvenes preparados. El día de su muerte sentí como si se hubiese ido alguien de la familia. Por aquellos años –continúa Carlos López– era muy joven y aún no tenía una idea de la dimensión de la figura de Castelao. Durante su velatorio tuve el honor de dirigir a los coros que le dieron su último adiós. Con ese recuerdo de Castelao, con ese deseo de aportar a Galicia, retorné al país, pero sin embargo no encontré el reconocimiento a mi trabajo. Creo que esta actitud ha sido una constante con toda una generación de emigrados y exiliados, que al volver a la patria, nos han respondido con indiferencia. Ahí está el caso de Eduardo Blanco Amor y de tantos otros. Creo que todavía no se ha llegado a realizar una síntesis de las dos Galicias. A pesar de ello, no estoy arrepentido, mi trabajo es componer independientemente de las valoraciones o los homenajes o los reconocimientos. Sólo quisiera poner en mis últimos años de vida, todas las energías creadoras dentro de la música. Y por otro lado, sería muy importante para mi que la sociedad gallega hiciera una justa interpretación de la historia de la emigración”.⁴⁸⁹

El año 1995 supuso un punto de inflexión en los ánimos de García-Picos, por lo menos esa es la impresión que transmite revisando las declaraciones de las dificultades por las que pasó tras su regreso a Galicia.

—*¿Y cómo vivió el salto de nuevo a su patria?*

—Regresé a Buenos Aires en 1964. A Galicia no volví hasta 1984, directamente a Betanzos, donde vivo actualmente dedicado a la dirección. Tengo que decir que pasé grandes dificultades económicas a mi llegada, pero actualmente me he establecido definitivamente.⁴⁹⁰

También en ese año localizamos unas duras palabras del compositor betanceiro realizadas al mismo interlocutor que en la cita anterior, Javier Vizoso, sobre los difíciles momentos iniciales en Galicia.

Casi entre dientes, a modo de confidencia, relata su llegada a Galicia, no hace muchos años. Fue bastante difícil; el hambre rondaba su puerta.⁴⁹¹

En relación con las declaraciones de García-Picos en el año 1995, donde dice que a toda una generación de emigrados y exiliados se les respondió con indiferencia a su regreso a Galicia, encontramos un artículo del año 1998 titulado “En Galicia a los que emigramos nos tachan, nos borran, nos anulan” que recoge palabras de Xosé Neira Vilas. El escritor de Vila de Cruces iba a ser investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de A Coruña el día siguiente de la publicación de esta entrevista en *Faro de Vigo* y explicaba que su discurso trataría sobre el trabajo de los escritores emigrantes:

—Usted va a ser investido Doctor Honoris Causa mañana por la Universidad de A Coruña. ¿Qué significa esto para un escritor?

—Para mi significa mucho, no sólo como escritor, sino como escritor emigrante. De eso voy hablar en mi discurso. Es decir, que en Galicia, generalmente, a los que emigramos nos tachan, nos borran, nos anulan. Entonces es muy dignificante que una universidad gallega le haga ese reconocimiento a quien ha estado 44 años fuera. Para mi eso es muy importante. Es importante también como es la vida de un escritor emigrante, cómo trabaja las palabras, cómo busca las palabras, cómo habla con la gente. Para mi eso fue una cosa casi dramática. En esa misma búsqueda estaban Blanco Amor, Avelino Díaz, Emilio Pita...⁴⁹²

En parecidos términos se expresaban Andrés Beade Dopico y su esposa, América Pérez Bujía sobre sus sensaciones al regresar a Betanzos y, especialmente, tras los primeros años de estancia. América Pérez afirmaba que: “nos miraban... no éramos ya de Betanzos nosotros, éramos los argentinos”. Referido a García-Picos también expresan su insatisfacción respecto al reconocimiento que en su ciudad natal le brindaron tras su regreso diciendo que “él estaba reconocido por los verdaderos músicos, no por la gente de Betanzos”, “le hicieron el vacío completamente”, “[a Carlos] no lo consideraron importante. Los que regresábamos nos trataban distinto”.⁴⁹³

6. El olvido mutuo, el silencio progresivo y los homenajes

En los últimos años de vida de García-Picos hubo dos amistades muy importantes, una de ellas era la que mantenía con Javier Etcheverría, quien actuó a modo de mecenas, apoyándolo e intentando que su obra se conservase y se interpretase, la otra persona es la violinista y poetisa María Luisa Villalta. Como hemos visto anteriormente, el compositor brigantino dedicaba obras a sus amigos, Luisa Villalta no fue una excepción y además formaba parte de ese pequeño grupo de personas a las que

les dedicó más una obra. La primera dedicatoria figura en *Cuarteto de cuerdas nº 8*, A. 75, obra realizada entre los meses de octubre y diciembre de 1993 y sobre la que el compositor explica:

El carácter de la obra, en general, es atonal pero el tratamiento armónico se produce en disonancias suaves y algo dulces que en ningún momento molestaría el oído del menos habitué a este tipo de música contemporánea.⁴⁹⁴

Otra de las obras dedicada a Luisa Villalta es el *Concerto para clarinete, orquesta de cordas e percusión en 3 movimientos*, A. 82, escrita entre los meses de junio y agosto de 1995. Recordemos que el clarinete fue el instrumento con el que García-Picos dio sus primeros pasos musicales con su padre José López Picos como maestro, sin embargo son escasas las obras que dedicó a este instrumento realizando un papel protagonista, al *Concerto para clarinete* solo tenemos que añadirle *Motivaciones 1*, A. 27, y *Motivaciones 2*, A. 34, escritas para dúo de clarinete y piano, para completar la lista.

La última de las composiciones dedicada a la poetisa es *Sinfonía nº 19*, A. 125, que es una de las últimas obras sinfónicas de su catálogo. En la portada incluye como fecha de finalización el 7 de junio de 2004, pero el proceso de composición se extendió durante varios meses, y durante el mismo se produjo el fallecimiento de Luisa Villalta, un hecho que afectó mucho al compositor como evidencia en las líneas que acompañan la partitura.



El compositor brigantino con la poetisa Luisa Villalta, Redes, agosto de 1996, APT.

Esta Sinfonía dedicada a mi amiga Poetisa Luisa Villalta me aconsejaba a seguir componiendo mientras siga vivo. La última vez que la vi fue el 14 de agosto del 2003 en Betanzos. Poco después me entero por los periódicos que Luisa Fallecía atacada por “meningitis”. Sigo pensando y también muy triste porque no la veré más.

El primer movimiento de esta obra, Luisa estaba bien, pero en el segundo falleció y por este motivo el segundo es triste y algo religioso, como para despedirme de ella con tristeza y Cariño.

El tercer movimiento es bastante largo y complicado, pero los músicos sabrán interpretarlo con soltura y buen quehacer, porque todos son buenos profesionales y estoy seguro que sabrán interpretarla con cariño y buena interpretación.

Carlos López García-Picos⁴⁹⁵

El golpe emocional que supuso la prematura y repentina muerte de su amiga la poetisa Luisa Villalta, sumado al avance de su enfermedad neurodegenerativa, provoca que a partir de la fecha de la composición citada anteriormente, García-Picos inicie un silencio progresivo en su producción musical. De hecho, casi podemos definir sus últimas composiciones como ejercicios terapéuticos que le permitían huir de las pérdidas de memoria que cada vez se hacían más frecuentes y acusadas.

García-Picos y Javier Etcheverría se conocieron durante un concierto en el que la Orquesta Sinfónica de Galicia estrenaba una de las obras del compositor betan-ceiro⁴⁹⁶. García-Picos percibía que en su ciudad natal no era valorado y respetado en la medida que él estimaba adecuada:



Homenaje a
García-Picos
realizado por
Javier Etcheve-
rría y un grupo
de amigos,
APT.

Él se quejaba siempre de que en Betanzos no lo apreciaban nada. Se quejaba mucho. “Verdaderamente, en Betanzos él único que me has hecho caso has sido tú”. Hombre, tenía a sus amigos allí... Pero desde el punto de vista de comprensión, no solamente de su música, sino de su condición de persona de la intelectualidad no era apreciado, no, no... La verdad es que él tenía un carácter difícil.⁴⁹⁷

Javier Etcheverría participó activamente en lograr que se realizasen encargos a García-Picos desde la Orquesta Sinfónica de Galicia e interpretaciones de su música en la Real Filharmonía de Galicia. El último encargo que la Orquesta Sinfónica de Galicia le realizó al compositor betanceiro en el año 2005, *In memoriam de una Lucha Fratricida [sic]*⁴⁹⁸, estuvo rodeado de cierta controversia entre el director de la orquesta y García-Picos⁴⁹⁹. Es necesario aclarar que *In Memoriam de una Lucha Fratricida*, usando el título de esta obra realizada el 8 de septiembre de 2005 tal y como figuró en el programa de mano de su estreno, tiene una duración de apenas 5 minutos⁵⁰⁰. Y también debemos aportar el dato de que existe otra obra realizada entre los meses de marzo y junio de 1990 y que lleva por título *In memoriam. Poema elegíaco*, A. 58. En la temporada 2005-2006 la Orquesta Sinfónica de Galicia realizó un ciclo temático dedicada a música relacionada con la guerra, ya que en ese bienio coincidía el septuagésimo aniversario del inicio de la Guerra Civil española y el sexagésimo aniversario del fin de la II Guerra Mundial. El contenido musical que presenta *In memoriam. Poema elegíaco*, A. 58, la obra compuesta en 1990, se adaptaba perfectamente a la temática del ciclo, ya que era un homenaje “a los mártires betanceiros del 36”.

Este “poema sinfónico” está estructurado en un solo movimiento con sus variaciones del tiempo.

Las primeras páginas contienen la intención de crear el clima trágico de los acontecimientos por todos conocidos. Ritmo de marcha aparece, del cual surge un tema procesional y otro tema con un sentimiento de plegaria.

La textura es casi siempre armónica y rítmica y poco contrapuntística. Los temas surgen siempre sencillos sin dominio del proceso contrapuntístico (aum. dism. inversión etc) aunque sí con variación en sus duraciones y algunos pasajes aleatorios.

Mi intención es rendir un homenaje a los “MÁRTIRES BETANCEIROS del 36”, sacrificados inhumanamente en nombre de ¡UNA ESPAÑA GRANDE Y LIBRE! Por el solo delito de intentar defender la legalidad de un gobierno elegido democráticamente por el pueblo español.

[firma]

Betanzos Agosto de 1990⁵⁰¹

Atendiendo a estos datos, la hipótesis más convincente es que García-Picos aceptase el encargo de la OSG para componer una obra, a pesar del avanzado estado de la enfer-



García-Picos recibiendo la distinción “Garelo 96” de manos del Alcalde de Betanzos, Manuel Lagares, 14 de agosto de 1996, APT.

mento en que le hacían entrega de la distinción⁵⁰⁴. Los premios Garelos tienen como finalidad “distinguir a las personas o entidades del municipio que destaquen en los campos de la industria y comercio, la cultura y el deporte”. Junto a García-Picos también resultaron premiados en esa edición de 1996 tres jóvenes deportistas locales, que habían obtenido títulos a nivel nacional en las categorías de ciclismo y piragüismo, y la empresa Gadisa⁵⁰⁵.

Ese mismo año, García-Picos obtuvo otro premio, se trata del Premio da Crítica de Galicia 1996 en la especialidad de música. Estos premios son otorgados desde el año 1978 por la Fundación Premios da Crítica Galicia, y entre los premiados en años anteriores en esa misma especialidad figuran los compositores Rogelio Groba, Joám Trillo, Enrique Macías o Xesús Bal y Gay, entre otros. El jurado estaba constituido por el ganador de la anterior edición, Enrique Jiménez Gómez en representación de Música en Compostela, por Vicente Rodríguez Abeijón, Fernando Vázquez Arias, Xosé Manuel Seivane y Mercedes Rosón Ferreiro.

Por maioría, outorga-lo premio nesta modalidade ó compositor betancieiro D. Carlos López García-Picos, polo seu labor creativo realizado en Ar-

medad neurodegenerativa que le afectaba en aquellos años; que esta partitura no convenciese al director encargado de su estreno, Josep Pons, y que se estudiase la posibilidad de utilizar una obra anterior, *In memoriam. Poema elegíaco*, A. 58 (1990), aunque con algunos “recortes”⁵⁰². Finalmente se interpretó la misma obra que presentó en un primer momento, *In Memoriam de una Lucha Fratricida* (2005)⁵⁰³.

Entrando en el apartado de los premios que recibió el compositor brigantino, comenzamos el relato en agosto del año 1996, cuando el Ayuntamiento de Betanzos le concedió la distinción “Garelo 96” en el apartado de cultura. El acto de entrega tuvo lugar en la Sala Capitular de ese ayuntamiento el 14 de agosto de 1996. Unos meses después García-Picos recibió una carta donde el alcalde, Manuel Lagares Pérez, le hacía llegar una foto del acto en el mo-

xentina, París e nos últimos anos en Galicia, onde fundou a Asociación Galega de Compositores. O Xurado resalta no conxunto da obra de D. Carlos López o feito de que, cunha sorprendente economía de medios, acadara cotas estéticas moi elevadas, como se percibe en *Sindy*, *Interferencias I*, *Elexía para un soldado*, *Catorce extractos caleidoscópicos e un epitome e Tocata Ecolóxica*.⁵⁰⁶

Al otro lado del Atlántico, y retrocediendo en el tiempo, debemos recordar que el compositor betanceiro ya había recibido un diploma otorgado por el Centro Betanzos de Buenos Aires en reconocimiento a su labor por la música y la cultura gallega⁵⁰⁷. El Centro Betanzos, en el que la familia López-García mantuvo siempre una activa participación, también organizó un acto dedicado a su padre, José López Picos, cuando este cumplía 90 años. En carta del 29 de agosto de 1986, José informa a su hijo de los detalles del acto, donde le entregaron una medalla y organizaron un banquete en el que participaron el presidente de la entidad y el cónsul general de España⁵⁰⁸. Por otra parte, en 1983 le había sido concedida a García-Picos la medalla de oro al mérito por el Centro Gallego de Buenos Aires, el encargado de hacerle entrega de la distinción fue Alfredo Baltar Gómez, ex secretario de la Federación de Sociedades Gallegas y Presidente Honorario del Instituto Argentino de la Cultura Gallega⁵⁰⁹.

Avanzando de nuevo en el tiempo encontramos las gestiones realizadas por su amigo Andrés Beade en febrero del año 2006, cuando crea una Comisión Pro Homenaje al compositor dentro del Instituto Argentino de Cultura Gallega que dirige una carta al alcalde de Betanzos, Manuel Lagares, solicitándole la realización de un homenaje en reconocimiento a su extensa labor dentro y fuera de Galicia.

INSTITUTO ARGENTINO DE CULTURA GALLEGA
COMISION PRO HOMENAJE
AL COMPOSITOR
CARLOS LOPEZ GARCIA
[sello CONCELLO DE BETANZOS, 16 FEB 2006]
Betanzos, 16 de febrero de 2006
Sr. Don Manuel Lagares Pérez
Alcalde del Excmo. Concello de Betanzos
Presente

Un conjunto de amigos y admiradores de la obra desarrollada por el compositor betanceiro Carlos López García, nos hemos propuesto solicitarle a usted, y por su intermedio al pleno municipal, la adopción de un acuerdo del mismo mediante el cual se disponga la realización de un acto público en fecha próxima, patrocinado por el Concello, con objeto de rendirle un justo homenaje al ciudadano referido, a sus 83 años de edad, en mérito a su prolongada y fecunda labor desarrollada dentro y fuera de Galicia en el campo de la música.

Carlos, persona sencilla y cordial, constituye un testimonio vivo de la galleguidad y del espíritu indomable del ciudadano que jamás se somete a

quienes pretenden que la creación artística se convierta en mero producto de la vulgaridad, falta de gusto estético y lastrada de retoricismo. Él simboliza un pasado de lucha y de dignidad y es, sin duda, una figura representativa en nuestra música contemporánea.

Su obra fue destacada y premiada en Buenos Aires y en Galicia donde varias de sus creaciones fueron representadas por sus orquestas sinfónicas, como recientemente IN MEMORIAM DE UNA LUCHA FRATICIDA, dedicada a la guerra civil, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Galicia en sus conciertos del día 2 en el Palacio de la Ópera de A Coruña y el 3 en Vigo.

Precisamente el pasado martes día 14 presentó ante la gerencia de la Fundación Orquesta Sinfónica de Galicia dos de sus últimas obras: IN-MORTALIDADE y ODA A CASTELAO, sinfonías de tres y un movimiento, respectivamente.

[firma]

Andrés Beade Dopico

Voluntario Social-Emigración

Los nombres y referencias de quienes respaldan esta petición serán dados a conocer en breve y son representativos de Betanzos y de la emigración betanceira en la Argentina.

Con copia a los portavoces del PP y del BNG.

[este documento lleva anexo el artículo de Andrés Beade Dopico “Carlos López García. Un compositor forjado en la emigración”]⁵¹⁰

Un par de meses después, Andrés Beade escribió un artículo que lleva por título “Carlos López García, un compositor forjado en la emigración”, donde continúa su particular cruzada encaminada a lograr un mayor reconocimiento de su amigo compositor.

En 1984 retorna a su Betanzos natal definitivamente, intensificando su investigación y desarrollo compositivo. Por su iniciativa se crea la Asociación de Compositores de Galicia, que preside durante 13 años y, al propio tiempo, propugna que el acto creativo constituye un aporte cívico a la cultura ciudadana y debe contar con la participación y el apoyo de la misma, sin acatar condicionamientos estéticos o políticos deformadores del arte. [...]

Su vida y su obra están consagradas a Galicia, al pueblo gallego y a todos quienes aportan algo al progreso y a la liberación de las injusticias sociales, causa esta que está siempre en la cima del bien y es título supremo.⁵¹¹

En diciembre de 2006 el Centro Betanzos de Buenos Aires le tributó un homenaje al compositor, un acto al que debido a su avanzada edad no pudo asistir. Unos días después, en la sala capitular del Ayuntamiento de Betanzos, Andrés Otero Botana, concejal de Comercio, Formación y Desarrollo Local, y portavoz del Bloque Nacionalista Galego, BNG, le hizo entrega de una placa conmemorativa del Centro

Betanzos “en reconocimiento a su labor como director y compositor que lo consagra como uno de los grandes de Argentina y de España”. Fue un acto sencillo y al que asistió un reducido número de personas, aunque, sin embargo, tuvo una cierta repercusión en la prensa⁵¹².

Durante la etapa final de su vida García-Picos padeció la enfermedad de Alzheimer. En febrero de 2009 sufrió una grave caída en Betanzos que le llevó a ingresar en el hospital y someterse a una intervención quirúrgica para subsanar los daños físicos. Este episodio coincide con un grave empeoramiento del alzheimer que padecía y, tras su alta hospitalaria, ingresa en la Residencia de la 3ª edad de Oleiros (A Coruña), donde fallece el 23 de diciembre de 2009.

El 27 de diciembre de 2009 tuvo lugar su funeral laico, durante el cual Paulino Pereiro, presidente de la Asociación Galega de Compositores, y Teresa López Ares, hija del compositor, le dedicaron unas palabras de recuerdo. A continuación, la Banda Municipal de Betanzos interpretó el *Himno Gallego* y después sus cenizas fueron esparcidas en la ría de Betanzos siguiendo sus últimas voluntades⁵¹³.

Lembranza de Carlos López García-Picos

En nome da Asociación Galega de Compositores que me honro en presidir e, por suposto, a nivel particular, quero dedicar unhas palabras de homenaxe, que non de despedida, a Don Carlos López García, personalidade única na historia do noso país.

Todos admiramos en Carlos a súa humildade, o ardor na defensa das súas ideas, o compromiso coas causas nas que cría e o seu convencemento na forza do ser humano para converter o mundo que nos rodea en algo mellor. Para esta tarefa decidiu armarse coa arma menos agresiva que coñecía: a música, que lle permitiu a invención de mundos sonoros que o axudasen (e nos axudasen) a albiscair outra realidade máis próxima da perfección.

A Carlos teríalle gustado un discurso reivindicativo e procurarei non defraudalo. Carlos López deuno todo pola súa terra, polo seu amado Betanzos de que tanto presumía e pola Galiza, que levaba como bandeira do seu apaixonado corazón. Da súa personalidade moitos aprendemos a reivindicación continua, o sobrepoñerse aos atrancos da sociedade que nos rodea e, sobre todo, aprendemos a non nos render. Deuno todo –diciá– pero o que recibiu non é consonte á súa entrega. Este país arrastra unha débeda para con el e nós procuraremos que ocupe o insigne lugar que merece entre os nosos artistas. Sabemos, con certeza, que el faría o mesmo por calquera dos seus compañeiros compositores e agora chegou o momento de corresponderlle na xusta medida.

Admiramos del a sabedoría na utilización dos medios ao seu alcance para transmitir unha mensaxe artística en que se evidenciaba unha personalidade apaixonada e vital. Admiramos a súa claridade de ideas, a súa visión de que a obra dun artista –dun compositor– trascende o tempo. Como el dicía “o artista é inmortal”, Beethoven ou Stravinski (dúas personalidades

que admiraba sen medida) dicía: “non están mortos” e tamén era plenamente consciente de que a el lle ocorrería o mesmo.

Xa que logo, estas palabras queren ser unha homenaxe e non unha despedida. A música de Don Carlos López García perdurará nos oídos como un recordo intensamente feliz, para permanecer entre os que cremos, coma el, que a arte musical pode burlar o tempo.

Don Carlos López García, Carlos, descansa en paz. En nome da túa familia, dos teus amigos e dos teus camaradas da Asociación Galega de Compositores queremos dicirte que te recordaremos sempre.

Betanzos, 27 de decembro de 2009⁵¹⁴

La noticia de su muerte tuvo un importante eco en la prensa gallega, destacadas personalidades le dedicaron palabras de reconocimiento a su labor compositiva, como observamos en estas declaraciones del Conselleiro de Cultura de la Xunta de Galicia, Roberto Varela:

Con López-García [*sic*] perdemos a uno de nuestros músicos más universales, un hombre que permaneció en el olvido más tiempo del aconsejable por la calidad, la variedad y la riqueza de su obra; un creador que estuvo en contacto con las vanguardias en Francia, donde fue alumno de Milhaud y Messiaen, y en Argentina, y que una vez dijo: «Se puede estudiar en cualquier parte, pero la importancia de viajar al extranjero reside en la posibilidad de trabajar con los grandes maestros e intentar escribir obras tan complejas como aquellas que admiras». Él lo logró y su ejemplo debe servir para poner en valor la obra de nuestros compositores de hoy, quienes viven aquí y los que trabajan fuera. Ese, desde luego, es nuestro objetivo.⁵¹⁵

Acto popular de despedida en el que las cenizas de Carlos López García-Picos fueron depositadas por su hija Teresa en la ría de Betanzos a la altura de la Cangrexeira, 27 de diciembre de 2009, AMB.



Recordemos que el escritor Xosé Neira Vilas le había dedicado unas líneas en *El Correo Gallego* el 24 de enero de 2010. Asimismo, el escritor e investigador brigantino Xesús Torres escribió un artículo titulado “Adeus Chapa”, en referencia al sobrenombre con el que era conocido por muchos amigos en su localidad natal y, aunque posterior en el tiempo, también podemos incluir en este apartado el texto publicado en el *Anuario Brigantino* y realizado por su hija, Teresa López Ares, palabras llenas de ternura desde la dimensión familiar del compositor brigantino en el primer aniversario de su muerte⁵¹⁶.

El primero de sus homenajes póstumos fue el realizado por la Real Filharmonía de Galicia que interpretó *Sindy* bajo la batuta de Maximino Zumalave⁵¹⁷. A este le siguieron otros actos como el concierto-homenaje organizado desde el Conservatorio Profesional de Música da Coruña el 5 de marzo de 2010 –donde el Dúo Scaramouche estrenó varias obras de compositores gallegos para piano a 4 manos⁵¹⁸–, el efectuado por el Quinteto de viento de la Real Filharmonía⁵¹⁹, o el recital de clarinete y piano “Música de compositores gallegos” –realizado por Asterio Leiva y Alejo Amoedo⁵²⁰. Por último, al hilo de estos actos, en febrero de ese mismo año se aprobó desde el ayuntamiento de Betanzos una propuesta para nombrarlo hijo predilecto y para ponerle su nombre al Conservatorio Municipal de Música⁵²¹. Esta última decisión se materializó en septiembre de 2010, cuando el centro de enseñanza musical betanceiro pasó a llamarse Conservatorio Municipal de Música Carlos López García-Picos⁵²².

La Asociación Galega de Compositores también organizó homenajes al que había sido su primer presidente durante los primeros años de andadura. Unos meses antes de su fallecimiento le dedicó su XIII Ciclo de Concertos celebrado los días 8 y 15 de febrero de 2009 en el Museo de Bellas Artes de A Coruña⁵²³. Y tres años después, en



El Conservatorio de Betanzos asume el nombre de Carlos López García-Picos, 16 de septiembre de 2010. Foto: José María Veiga, AMB.

mayo de 2012 y dentro del ciclo Galicia Classics, organizó un concierto en Betanzos en memoria de García-Picos donde se estrenaron obras de varios miembros de la Asociación Galega de Compositores⁵²⁴.

En 2012 se estrenó el *Concerto para clarinete, orquesta de cuerdas e percusión*, con Asterio Leiva como solista, acompañado por la Orquesta Vigo 430 bajo la dirección de Alejandro Garrido⁵²⁵. Y ese mismo año vio la luz un proyecto discográfico que recopila obras de diversos autores gallegos para clarinete y piano⁵²⁶, y donde encontramos la grabación de una obra de García-Picos para esta formación camerística, se trata de *Motivaciones 2*, A. 34.

Su *Motivaciones-2* recoge, según Luís Costa, matices politonales y del serialismo. “El resultado es una obra espectacular, tanto por la densidad y la concentración de los recursos”, escribe, “como por el altísimo nivel que exige de los intérpretes”.⁵²⁷

Retomando la línea cronológica de homenajes póstumos llegamos a octubre de 2012, cuando se realizó en Betanzos el Memorial Carlos López García-Picos, integrado por un conjunto de actos como la inauguración de una exposición documental en el Edificio Archivo-Liceo y varios conciertos en la localidad brigantina⁵²⁸.

Atendiendo al marco cronológico que delimita este capítulo, entre los años 1984 y 2009, podría parecer que damos por concluido el recorrido biográfico del compositor brigantino. Sin embargo, debido a la amplia actividad que García-Picos desarrolló tras su regreso a Galicia, nos hemos visto obligados a fragmentar en dos partes su última etapa vital, reservando la información relacionada con su trascendental participación en el asociacionismo musical gallego para el capítulo que viene a continuación. El marco cronológico sobre el que pretendemos aportar luz abarca el período comprendido entre la fundación de la Asociación Galega de Compositores en 1987, año en el que García-Picos asume la presidencia de esta institución, y el año 2001, fecha en la que abandona dicho cargo y que coincide con el inicio de un progresivo descenso de su actividad compositiva.

Notas

⁴¹⁰ s.a., “Nuestras personalidades”, sección Galicia, Abril de 1978, p. 11, [artículo recortado] C8297 AMB.

⁴¹¹ s.a., “Carlos López García opina para “Betanzos”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LXII nº 61, enero de 1972.

⁴¹² Entrevista a Ricardo López García, 12-11-2010. El propio Ricardo relata que él mismo y Andrés Beade fueron a sacarlo de los calabozos en una de esas ocasiones, intermediando con las autoridades para que procediesen a su liberación.

⁴¹³ Entrevista a Daniel López Cachaza, 27-7-2011.

⁴¹⁴ Marcelino Álvarez López, “Artistas Gallegos. Carlos López García”, *El Ideal Gallego*, 1-3-1981; Marcelino Álvarez López, “Carlos López García. Un músico betanceiro”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LXXVI nº 70, agosto de 1981.

⁴¹⁵ Luis Seoane, “Carlos López. Figuraciós”, *La Voz de Galicia*, 19-11-1972.

⁴¹⁶ s.a., “Euforia en el Teatro Colón”, 1982, [artículo recortado] APT. La fecha que figura en este artículo es “Sábado 31” y se incluye escrito a mano “de septiembre 1982” y justo debajo de esta indicación aparece “de julio”. Tras revisar la correspondencia de días de la semana con los respectivos meses de ese año 1982, comprobamos que no existió un sábado 31 de septiembre y sí un sábado 31 de julio.

⁴¹⁷ Pasaporte de Carlos López García expedido en el Consulado de España en Buenos Aires el 28 de marzo de 1984, APT. Debemos precisar que en este documento figura su llegada a España el día 11 del mes de mayo, pero no a Galicia directamente sino a Las Palmas, donde aterriza el vuelo en el que había embarcado el día 10 de mayo. Por lo tanto, suponemos que el traslado hasta Galicia pudo retrasarse uno o varios días. Mantenemos, no obstante, esa fecha ya que es la que el mismo García-Picos hace figurar en una autobiografía que publicó años después. Carlos López García-Picos, “Autobiografía en las notas a la partitura de *Tocata ecolóxica* para piano de Carlos López García-Picos”, *Cuadernos de “Música en Compostela”* nº VIII, Santiago de Compostela, 1994, p. 34.

⁴¹⁸ Entrevista a Consuelo López García, 23-10-2009.

⁴¹⁹ Entrevista a Daniel López Cachaza, 27-07-2011.

⁴²⁰ Entrevista a Andrés Beade Dopico y América Pérez Bujía, 5-11-2010.

⁴²¹ Andrés Beade era hijo de Ramón Beade, que había sido alcalde y diputado socialista durante la II República y que, tras la Guerra Civil, permaneció escondido durante un largo período de 9 años. Andrés emigró a Argentina y allí ocupó diversos cargos directivos en el Centro Betanzos y en la Federación de Sociedades Galegas. Tras su regreso a Betanzos se presentó a las elecciones de 1983 en las listas del Partido Socialista Obrero Español, PSOE, y fue concejal durante varias legislaturas, ocupando los cargos de Cultura, de Fiestas y de Emigración. En el año 2007 realiza un giro político situándose en el ámbito del Bloque Nacionalista Galego, BNG. Colaboró asiduamente con diversas publicaciones en Buenos Aires y en Betanzos, entre las que destacan sus artículos publicados en el *Anuario Brigantino* sobre el pintor Laxeiro, sobre los poetas Jesús Calviño de Castro y Enrique Soñora Couceiro, o un artículo titulado “El incendio del convento en 1936, la historia no contada”, dedicado a la memoria de su padre, al que habían acusado de provocar el incendio del Convento de San Francisco de Betanzos que se produjo tras el estallido de la Guerra Civil. Xesús Torres Regueiro, “Andrés de Touriñao”, *Betanzos e a súa comarca*, octubre 2011.

⁴²² En el marco de la conexión Betanzos-Buenos Aires se encuentra el viaje que realizaron en diciembre de 1984 Andrés Beade junto a un grupo de betanceiros, donde fueron recibidos por diversas asociaciones de emigrantes, o las visitas del alcalde Manuel Lagares en 1988 y 1990, donde gestionó la venta del “Campo Betanzos” y asistió a la inauguración de la nueva sede del Centro Betanzos. Un año después, Andrés Beade, en aquel momento Concejal de Emigración del Ayuntamiento de Betanzos, es designado representante en Galicia de la Federación de Sociedades Galegas na Arxentina. s.a., “Acontecementos do ano”, *Anuario Brigantino 1984*, nº 7, Betanzos, 1985, p. 183; s.a., “Acontecementos do ano”, *Anuario Brigantino 1988*, nº 11, Betanzos, 1989, p. 267; s.a., “Acontecementos do ano”, *Anuario Brigantino 1990*, nº 13, Betanzos, 1991, p. 328; s.a., “Acontecementos do ano”, *Anuario Brigantino 1991*, nº 14, Betanzos, 1992, p. 331. Dentro de este contexto hemos de entender la donación de documentos que en el año 1994 realiza Antonio Suárez do Pazo, entonces expresidente del Centro Betanzos de Buenos Aires, al Ayuntamiento de Betanzos. La gestión fue realizada por Andrés Beade y el lote

estaba formado por un total de 16 documentos entre los que destacan varios números de la revista *Betanzos*, de la revista *Centro Social Betanzos*, los Estatutos de la Sociedad Hijos de Betanzos o la carta de Castelao al Centro Betanzos, entre otros. Carta 15-6-1994, APT.

⁴²³ Orden del 22 de noviembre de 1982, publicada en el B. O. E. del 2 de diciembre de 1982, pp. 1.126-1.131, APT.

⁴²⁴ Carta s.f., sobre trabajo en Betanzos, APT.

⁴²⁵ Vid. Jorge Briones Martínez, “El Conservatorio de A Coruña y los estudios de piano”, Universidade da Coruña, 2012 [texto inédito consultado por cortesía del autor].

⁴²⁶ Informe sobre la Escuela de Cultura Musical de Betanzos, APT.

⁴²⁷ *Ídem*.

⁴²⁸ s.a. [programa de mano], Primeiras Xornadas Culturais Betanceiras, *Scherzo; Preludio y fuga; Tema con variaciones*, Quinteto de viento de A Coruña, Iglesia de Santo Domingo de Betanzos, 29-5-1985. Los títulos de las obras de García-Picos figuran en el programa de mano como *Scherzo, Preludio y Fuga y Preludio y Tema con Variaciones*, hemos optado por utilizar los títulos que establecemos en el catálogo del compositor.

⁴²⁹ s.a., “Carlos López García en Galicia”, 1985, [artículo recortado] APT. En el mismo artículo aparece la información de que la Fundación Barrié de la Maza y la Diputación Provincial Consejería de Educación y Cultura crearían un centro de cultura musical dirigido por García-Picos y al que ya tenían asignada una considerable cantidad económica. No hemos localizado más datos sobre el citado centro de cultural musical, por lo que asumimos como posibilidad más probable que la noticia se alimentase de la espiral de ilusión que generó el regreso de García-Picos a Galicia. Algo que llevaría a plasmar en un periódico una mera conjetura o rumor. También, junto a otra de las noticias sobre este concierto, encontramos datos sobre una petición de colaboración a García-Picos desde la “Dirección General de Música y Teatro” para elaborar una base de datos a nivel estatal, que tendría como objetivo inventariar los recursos musicales de España. s.a., “Acontecementos do ano”, *Anuario Brigantino 1985*, nº 8, Betanzos, 1986, p. 192. Pero la única información de la que poseemos datos contrastados es la que publicó el periodista local Eusebio Tenreiro, quien escribe que “la Fundación Juan March ha solicitado la colaboración del compositor Carlos López García para el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea”. Eusebio Tenreiro García, “La Fundación [...]”, 1985, [artículo recortado] APT. El compositor realizó un documento para esa institución donde hacía constar sus datos personales, sus composiciones hasta ese momento y algunos artículos de prensa relacionados con sus creaciones. Asimismo, allí depositó una gran cantidad de obras suyas y cumplimentó unas fichas donde aportó alguna información sobre fechas de elaboración, estreno y grabaciones. Documento realizado por García-Picos para el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Fundación Juan March, C8297 AMB.

⁴³⁰ s.a., “Acontecementos do ano”, *Anuario Brigantino 1989*, nº 12, Betanzos, 1990, pp. 350-351.

⁴³¹ s.a., “Acontecementos do ano”, *Anuario Brigantino 1990*, nº 13, Betanzos, 1991, p. 321, p. 330, p. 323.

⁴³² José Luis Casal Castro, “A Banda Municipal de Betanzos. Asociacións Culturais”, *Anuario Brigantino 1990*, nº 13, Betanzos, 1991, p. 313.

⁴³³ Contrato en Escuela de Música de Betanzos, 29-3-1990, APT.

⁴³⁴ Entrevista a Andrés Beade Dopico y América Pérez Bujía, 5-11-2010. Las fechas coinciden con el cambio de denominación de “Escuela Municipal de Betanzos” a “Conservatorio no Estatal, de grado

elemental, dependiente del Ayuntamiento de Betanzos”, gracias a una disposición de la Consellería de Educación e Ordenación Universitaria del 17 de junio de 1990, que le concedió validez académica a los estudios musicales allí impartidos. Este hecho puede ser el que motive la necesidad de justificar documentalmente la preparación académica del profesorado que impartía docencia en el centro de enseñanza musical. El compositor brigantino tenía una larga trayectoria como compositor y director de coros en Buenos Aires pero no había obtenido ningún título, ni en su formación musical en Buenos Aires, donde sus estudios fueron a través de clases particulares, ni en París, donde se limitó a asistir a las clases que le parecían más interesantes. Sin embargo, tal y como relata el matrimonio Beade-Pérez, “a él [García-Picos] le pareció muy mal esta decisión, quedó muy dolido”.

⁴³⁵ Andrés Beade Dopico, “Carlos López García, un compositor forjado en la emigración”, *Betanzos e a súa comarca*, abril 2006.

⁴³⁶ Memoria do proxecto a realizar, APT.

⁴³⁷ Carta 1-2-1985, APT.

⁴³⁸ s.a./s.f., “El Ayuntamiento de Betanzos encarga una obra sinfónica sobre la ciudad al compositor Carlos López”, *La Voz de Galicia*, [artículo recortado] APT. No tenemos datos de que este proyecto se llegase a realizar. La única obra que incluye una dedicatoria “a Betanzos” es su *Sinfonía da pedra. Poema sinfónico para orquesta sinfónica*, aunque la dedicatoria principal es a su amigo “Jesús Torres Regueiro”. La obra fue finalizada en febrero de 1991 y está inspirada en un poema del mismo título realizado por Jesús Torres. Por todo ello, creemos que no estamos hablando de ese proyecto que anunciaba el artículo publicado en *La Voz de Galicia*.

⁴³⁹ Documento subvención de la Consellería de Cultura e Xuventude, Xunta de Galicia, 8-10-1993, APJ. Existe un dato contradictorio en relación con la obra *Cuarteto de cuerdas nº 3*, ya que en la copia que García-Picos hace llegar a través de registro de entrada de la Delegación Provincial de A Coruña de la Consellería de Cultura e Xuventude consta como fecha de composición “julio-septiembre 1993”, sin embargo esta obra está datada en el original como realizada entre los meses de marzo y mayo de 1988. Este cambio puede responder al cumplimiento de alguna de las condiciones establecidas en las bases de la citada Orden do 15 de Xaneiro de 1993 (D.O.G., nº 27).

⁴⁴⁰ Carlos López García-Picos, *Cuarteto de cuerdas nº 3*, APJ.

⁴⁴¹ Marcelino Álvarez López, *Rondallas Brigantinas. 25 años de la Agrupación Musical “Carlos Seijo”*, LUGAMI Artes Gráficas, Betanzos, 2004, p. 52.

⁴⁴² *Ídem*.

⁴⁴³ Carlos Álvarez López, *Coral Polifónica de Betanzos. Memoria, XX Aniversario (1969-1989)*, LUGAMI, Betanzos, 1990, p. 14; s.a., *Coral Polifónica de Betanzos. Memoria II. Actividad musical, cultural y social de 10 años: 1990-1999*, LUGAMI, Betanzos, 2000, p. 19. Según nos relataba el director de la Coral Polifónica de Betanzos, Manuel López Castro, de quien ya hemos hablado en capítulos anteriores, García-Picos “tenía una voz muy potente” pero “en lugar de cantar la letra [Carlos] solfeaba, no se aprendía las letras”. Entrevista a Manuel López Castro, 12-2-2010. Podemos conjeturar que quizá él entendía su participación en esta agrupación como un entretenimiento, una forma de compartir música con un grupo de amigos, sin llegar a la implicación que sí observamos en la Agrupación Musical de Pulso y Púa Carlos Seijo; aunque en ambos casos, y como ocurría en su labor como director de coros en Argentina, estamos hablando siempre de actividades no remuneradas.

⁴⁴⁴ s.a., “TVG prepara unha serie de seis capítulos sobre o libro “Os outros feirantes” de Álvaro Cunqueiro”, *El Correo Gallego*, 10-11-1989; Contrato como actor de Carlos López García-Picos, Galaxia Comunicación S. A., septiembre 1989, APT.

⁴⁴⁵ Marta Cureses, “Jesús Villa Rojo”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 10, 2002, pp. 901-908. Jesús Villa Rojo comparte algunas similitudes con García-Picos, como por ejemplo que su cuarteto *Tiempos* (1970) fue seleccionado como obra representante de España en la Tribuna Internacional de Compositores de la Unesco en 1972. Recordemos que *Sindy*, compuesta por García-Picos en 1976, había sido seleccionada por la Tribuna Nacional de Compositores, TRINAC, para representar a Argentina en 1979.

⁴⁴⁶ Marta Cureses, “Laboratorio de Interpretación Musical [LIM]”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 6, 2002, pp. 692-693.

⁴⁴⁷ s.a. [programa de mano], Formas de concepción de la partitura, *Josi-Tonadas*, Laboratorio de Interpretación Musical (LIM), dir. Jesús Villa Rojo, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 16-12-1986.

⁴⁴⁸ J. L. Villasol, “Un amplio panorama”, *El País*, Bilbao, 26-11-1987.

⁴⁴⁹ Jesús Villa Rojo, [programa de mano] Perspectivas España 90, *Josi-tonadas*, Grupo LIM, dir. Jesús Villa Rojo, Real Conservatorio de Madrid, 4-12-1990.

⁴⁵⁰ *Ídem*.

⁴⁵¹ En la datación que establece García-Picos sitúa la composición de esta obra en el año 1984. No podemos fijar con exactitud la fecha en la que el compositor brigantino conoció a X. M. Carreira y, posteriormente, a través de él, a Jesús Villa Rojo, pero es poco probable que fuese justo cuando acababa de llegar a Galicia. Consideramos entonces que la dedicatoria sería incluida posteriormente a la composición de *Obertura ciclópea*, tal y como hemos constatado en otros casos. Similar duda se plantea en el dato recogido en el programa de mano del ciclo Perspectivas España 90, donde aparece reflejado que *Josi-Tonadas* fue una “obra escrita para el LIM”, algo poco probable teniendo en cuenta que la fecha de composición de esa obra es septiembre de 1984. Jesús Villa Rojo, [programa de mano] Perspectivas España 90, *Josi-tonadas*, Grupo LIM, dir. Jesús Villa Rojo, Real Conservatorio de Madrid, 4-12-1990.

⁴⁵² Entrevista a Jesús Villa Rojo, 1-10-2010.

⁴⁵³ X. M. Carreira, “Interferencias sobre Carlos López-García [sic]”, *Anuario Brigantino* 1988, nº 11, Betanzos, 1989, pp. 191-222.

⁴⁵⁴ Este catálogo iba acompañado de una biografía del compositor y, según explicaba Carreira, tenía como finalidad la publicación del mismo a través de la SGAE. Sin embargo, el proyecto no llegó a materializarse y se rehizo el texto para, finalmente, incluirlo en el *Anuario Brigantino*. Entrevista a Xoán M. Carreira, 3-10-2011.

⁴⁵⁵ El catálogo de obras es el mismo documento que depositó fotocopiado en el AMB, C8297. El documento comprende una selección de obras compuestas entre los años 1954 y 1984, e incluye datos sobre la plantilla, el lugar y fecha de composición, el estreno y las grabaciones. En cuanto a las obras que García-Picos depositó en la Biblioteca de la Fundación Juan March, estas exceden a las que están incluidas en el documento del que hablamos anteriormente y comprenden composiciones realizadas entre los años 1952 y 1995. A su vez, las fichas incluyen información más detallada de las obras *Serenata*, *Preludio*, *Zarabanda* y *Fuga*, *Scherzo para trío de cañas*, *Diálogos I*, *Improvisaciones*, *Sindy*, *Interferencias*, *Elegía para un soldado*, *Moni-Tonadas* y *Josi-Tonadas*. Catálogo de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March (consulta realizada el 18 de febrero de 2013 en absysNET Opac Fundación Juan March) <http://www.march.es/> y Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Fundación Juan March.

⁴⁵⁶ En la SGAE figuran un total de 137 títulos que corresponden a un total de 122 obras del compositor brigantino. Al igual que ocurre en el Catálogo de la Fundación Juan March (60 registros que se corresponden con un total de 54 obras), en el Catálogo de la SGAE nos encontramos con datos con-

tradictorios a la hora de diferenciar las obras por el título registrado: debido a la repetición de títulos exactamente iguales o división de obras en varios movimientos. *Repertorio de obras musicales*, código de socio SGAE 39.797, nombre de socio LOPEZ GARCIA PICOS, CARLOS, fecha 28-10-2009, APT.

⁴⁵⁷ En el AMB, C8297, se conservan los comprobantes de la inscripción de las siguientes obras en el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual, dependiente del Ministerio de Interior y Justicia de la Nación (Argentina): *La farsa de la búsqueda* (fecha de depósito 25-1-1957), *Diálogos 2* (fecha de depósito 27-12-1971), *Sindy* (fecha de depósito 30-9-1977), *Cuarteto de cuerdas n° 2* (fecha de depósito 3-3-1976) y *Promenade* (fecha de depósito 18-2-1983). Sobre el comprobante de *La farsa de la búsqueda*, el registro lo realizó Emilio José Terraza, coautor de la obra musical. En la parte posterior del recibo aparece la siguiente anotación escrita a lápiz: “SADAIC. Lavacalle 1547. 2° piso. Sr. Lammoglia. Decir que es alumno de Ficher”. Ello nos hace pensar que iban a realizar el correspondiente registro también en dicha entidad. En el caso de la inscripción de *Promenade* observamos que va acompañado de un comprobante donde figura el sello del Departamento de Registros de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, SADAIC, y los siguientes datos: 18-2-1983, Expediente n° 256.087. Sin embargo, en sucesivas consultas realizadas a esta entidad por nuestra parte, e incluso por parte de la hija del compositor en la sede principal de Buenos Aires en noviembre de 2010, solo hemos obtenido la respuesta de que Carlos López García no figuró entre sus miembros.

⁴⁵⁸ Documento Nacional de Identidad de Carlos López García expedido el 28 de febrero de 1996. En la ficha de la SGAE figura como nombre del socio: Carlos López García-Picos; según el procedimiento habitual de esta entidad para realizar la inscripción se debe aportar el DNI, y en el caso del compositor brigantino, que realizó su inscripción el 28 de octubre de 2009, nunca llegó a modificar sus apellidos. Por lo tanto, ello supone un hecho poco habitual, ya que entonces todo lo que no sea el nombre que figura en el DNI de un socio debería figurar como pseudónimo según la normativa de la SGAE.

⁴⁵⁹ Entrevista a Xoán M. Carreira el 3-10-2011.

⁴⁶⁰ Esta compañía teatral de títeres fue creada en 1980 y se estrenó con el espectáculo *Pasacalles*, al que siguieron otros como *Los Trabajos de Hércules* (1983), con la que “obtuvo un gran éxito y viajó por todo el país y parte de Europa” y *La Medium* (1986), donde “recrea la atmósfera decadente y truculenta de la famosa ópera de Gian Carlo Menotti, con una puesta en escena fiel y de logrados efectos”. Carlos López García, “La vida secreta de las marionetas”, *Teatre Malic-La Fanfarrá, 1991-1992*, Barcelona, p. 44-47. En la base de datos de la SGAE encontramos registrada la obra *Adonde* (Código de la obra SGAE: 2.144.635), en la que figuran como autores el citado Carlos López García, así como Manuel Román Saralegui, Luis Fernando Barta Martínez y Jesús Nava Cuervo. Consulta realizada el 19 de febrero de 2013, base de datos de la SGAE, <https://socios.sgae.es/RepertorioOnline/>

⁴⁶¹ Carlos Villanueva, “Jesús Bal y Gay (1905-1936): Abriendo la ventana ignorada”. *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios 1905-1936, Op. cit.*, pp. 99-100; Especialmente interesante es la controversia en las clases de composición que tuvo lugar en esos cursos del año 1965 entre Bal y Mompou sobre criterios de construcción formal, que quizá tuvo algo que ver con que el hecho de que el compositor lugués no volviera a participar en ellos.

⁴⁶² VV. AA., *Cuadernos de “Música en Compostela”* n° VIII, Santiago de Compostela, 1994. La colaboración de García-Picos se limitó a realizar esta composición, ya que no nos consta que impartiese ninguna clase dentro del citado curso. Por otra parte, la publicación de estas obras se realizó en edición facsímil, por lo que, como explicamos anteriormente, la única partitura editada sigue siendo su obra para violonchelo *Interferencias*. Debemos aclarar que se realizaron ediciones de algunas de sus composiciones para estrenos sinfónicos –como *Sindy*, *Ra-rá*, *Elegía para un soldado*–, para estrenos de música de cámara –como la realizada por Javier Vizoso de *Cuarteto de cuerdas n° 11. Cuarteto festivo*–, o para

el estreno del *Concerto para clarinete, orquesta de cuerdas e percusión* —una cuidada edición realizada por Asterio Leiva—, pero en estos casos no han tenido distribución comercial.

⁴⁶³ Antonio Iglesias, *Música en Compostela (1975-1994). Vol. II*, Santiago, 1995, p. 387.

⁴⁶⁴ Carta 16-5-1994, APT.

⁴⁶⁵ Carta 6-6-1994, APT.

⁴⁶⁶ s.a. [programa de mano], Concierto Monográfico de la Obra Pianística de Carlos López García-Picos, *Seis pequeñas piezas infantiles en sol menor; Estudio para un alumno; Secuencias extratónicas o enredando co sol; Catorce extractos caleidoscópicos y un epítome; Tocata ecolóxica*, Ángel Huidobro (pf), Aula Municipal de Cultura de Betanzos, 21-3-1995.

⁴⁶⁷ Texto anexo a la obra *Tocata ecolóxica*, A. 76.

⁴⁶⁸ Carlos López García-Picos, “Autobiografía en las notas a la partitura de *Tocata ecolóxica* para piano de Carlos López García-Picos”, *Cuadernos de “Música en Compostela”* n° VIII, Santiago de Compostela, 1994, p. 34.

⁴⁶⁹ Autobiografía manuscrita de Carlos López García-Picos, s.f., APT.

⁴⁷⁰ *Ídem*.

⁴⁷¹ También pudo tener cierta influencia la visita de Fidel Castro a Galicia, que se produjo los días 27 y 28 de julio de 1992. El presidente de la Xunta de Galicia, Manuel Fraga Iribarne, fue su anfitrión durante estas jornadas. Se organizaron una serie de actos oficiales, entre los que figuró un paseo por el pueblo de Láncara (Lugo), lugar de procedencia del padre de Fidel Castro. Con motivo de este viaje se trató de fomentar el hermanamiento entre los pueblos gallego y cubano a través del fenómeno migratorio. Ágatha de Santos, “Tras los pasos de Fidel Castro en Galicia”, *Faro de Vigo*, 2-7-2010; Miguel Ángel Alvelo Céspedes, *Manuel Fraga, un gallego cubano. Fidel Castro, un cubano gallego*, Éride Ediciones, 2013.

⁴⁷² Carta 6-10-1995, APT.

⁴⁷³ Texto anexo a la obra *Fidelidad. Poema Sinfónico*, A. 85.

⁴⁷⁴ Carta 26-2-1997, APT.

⁴⁷⁵ Carta 26-2-1997b, APT.

⁴⁷⁶ Carta 7-4-1997, APT.

⁴⁷⁷ Texto anexo a la obra *Inmortalidade. Sinfonía en tres movimientos*, A. 96.

⁴⁷⁸ Xosé Neira Vilas, “A paixón musical de Carlos López García”, *Faro de Vigo*, 10-10-1993. Este mismo artículo aparece posteriormente recogido en la publicación *Memoria da emigración II* y en el libro *Una fecunda historia. Centro Betanzos de Buenos Aires*, publicado con motivo del 100 aniversario de la fundación de esta institución; Xosé Neira Vilas, “A paixón musical de Carlos López García”, *Memoria da emigración II*, Edición do Castro, Sada, A Coruña, 1995, pp. 125-132; Xosé Neira Vilas, “Memoria da emigración. A paixón musical de Carlos López García”, *Una fecunda historia. Centro Betanzos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2007, pp. 259-266.

⁴⁷⁹ Borrador de carta dirigida a Xosé Neira Vilas, sf [1993], APT. El dato que aporta García-Picos sobre la foto del entierro de Castelao reafirma la veracidad de la misma, tal y como sostenemos en el apartado 5 del Cap. IV.

⁴⁸⁰ Carta 14-8-2000, APT.

⁴⁸¹ Carta 3-9-2000, APT.

⁴⁸² Xosé Neira Vilas, *Encontros con Laxeiro*, Ir Indo, Vigo, 2009.

⁴⁸³ M. Garabantes, “Neira Vilas presentó en Lalín su nueva obra sobre Laxeiro”, *La Voz de Galicia*, 30-9 2009.

⁴⁸⁴ Carta 31-10-2000, APT.

⁴⁸⁵ Carta 20-11-2000, APT.

⁴⁸⁶ Carta 23-12-2006, APT; el artículo del que habla se publicó en O Correo Galego el 7 de enero de 2007 con el título “Coa Música no sangue”. Incide Neira Vilas en la constancia en el trabajo del compositor brigantino que tenía en aquel momento 85 años, comparándolo con el compositor y violinista cubano Evelio Tielles, quien siguió componiendo hasta sus últimos días sin preocuparse de que su música llegase a ser interpretada. Y, tras recordar su último encuentro paseando por las calles de Betanzos, finaliza el artículo afirmando que “algún día Galicia terá que recoñecer a súa obra”. Xosé Neira Vilas, “Coa Música no sangue”, *O Correo Galego*, 7-1-2007. Dos años después fallece García-Picos y Neira Vilas vuelve a escribir un nuevo artículo sobre él donde traza un breve relato biográfico del compositor y amigo betanceiro. Xosé Neira Vilas, “Fóisenos Carlos”, *El Correo Gallego*, 24-1-2010.

⁴⁸⁷ Diploma acreditativo de la CIG, “Xornadas de Debate: Pasado, Presente e Futuro da Emigración Galega”, julio de 1995, APT. Su intervención se enmarcó en el apartado titulado “O asociacionismo galego na Arxentina e Uruguay”, que estaba presentado por Marcelino Fernández, y en el que también participaron Francisco Lores, Directivo de la Federación de Sociedades Galegas y Manuel Suárez Suárez, ex-Directivo del Patronato de Cultura de Montevideo. Tríptico “Xornadas de Debate: Pasado, Presente e Futuro da Emigración Galega”, 1995, APT.

⁴⁸⁸ Luis Pérez, “El compositor y emigrante gallego Carlos López reclama más atención para los retornados”, *Galicia en el mundo*, 11-9-1995.

⁴⁸⁹ *Ídem*. Al año siguiente, en 1996, García-Picos volvió a participar en los actos organizados por la sección de emigración del sindicato gallego. Concretamente, la intervención del compositor brigantino tuvo lugar el día 23 de julio de 1996 dentro del apartado titulado “Cultura, Medios de comunicación e Emigración”, donde también figuraban la periodista Amalia Durán, el periodista Ramón Maceiras, Carlos Díaz, de la Editorial Espiral Maior, el escritor Carlos Penelas, Gustavo Luca de Tena, redactor de *A Nosa Terra*, y Xan Leira, como coordinador. Dentro de todos los actos de las “Xornadas de Debate” destaca la intervención de Lois Pérez Leira, abriendo las mismas con la “lectura del informe introductorio” y coordinando algunas de las mesas de debate. También participaron los alcaldes de Oleiros y Cangas, Anxo García Seoane y Euloxio López, respectivamente; el secretario Confederal de CIG, Manuel Mera; el vicepresidente del Centro Portugués de Galicia, Bernardino Crego; y el secretario del “Primeiro Congreso da Emigración Galega en Bos Aires”, Xoán Martínez Castro. Además de las mesas de debate también se realizó una exposición fotográfica de Xosé Velo Mosquera y la presentación del video “Pepe Velo, verbas coma lóstregos” del realizador Xan Leira. Tríptico “II Xornadas de Debate: Pasado, Presente e Futuro da Emigración Galega”, 1996, APT; sobre los temas tratados en estas jornadas se publicó un artículo unos días después, s.a., “Non hai política de reinserción para os 10.000 emigrantes que retornan cada ano”, *A Nosa Terra*, 25-7-1996.

⁴⁹⁰ Javier Vizoso, “Pasé apuros cuando regresé a Galicia”, *La Voz de Galicia*, 26-4-1995.

⁴⁹¹ Javier Vizoso, “Cuatro ases de partitura y un comodín sinfónico”, *La Voz de Galicia*, 21-9-1995. Según nos relataba Javier Etcheverría, las dificultades económicas regresaron en los últimos años de García-Picos. El compositor brigantino cobraba una paga de jubilación que con los años fue resultando insuficiente para cubrir sus gastos personales, en esos momentos Javier Etcheverría realizaba ingresos en su cuenta bancaria sin que él se llegase a enterar, lo hacía de este modo para no herir en su orgullo al compositor brigantino. Entrevista a Javier Etcheverría, 28-1-2010. Javier Etcheverría de la Muela era

el Presidente del Banco Etcheverría, y es el actual Presidente de ABANCA. Su papel fue determinante en la elaboración del catálogo del compositor brigantino, ya que este le cedió una parte muy importante de su archivo personal que contenía las partituras manuscritas de un buen número de obras. La amistad entre ambos queda patente también a través de la abundante cantidad de obras que le dedicó tanto a Javier Etcheverría como a su esposa, Fuencisla Marchesi García Sanmartín. La primera obra que le dedica a Javier Etcheverría es *Cuarteto de cuerdas nº 11. Cuarteto festivo*, A. 84 (1995), a esta le siguieron *Concierto para trompeta y orquesta*, A. 89 (1997), *Sinfonía nº 18. Consagración de la amistad*, A. 119 (2003), *Cuarteto de cuerdas nº 29*, A. 139 (2006) y *Obra sinfónica nº 22*, A. 140 (2006). A su vez, a Fuencisla Marchesi García Sanmartín le dedicó su *Quinteto de cuerdas con flauta*, A. 126 (2004) y *Obra sinfónica nº 21*, A. 138 (2006). Observamos que en las obras de su última etapa tuvo muy presente a este matrimonio a la hora de realizar las dedicatorias, más aún teniendo en cuenta que sus últimas composiciones proceden del año 2006, fecha en la que dejó de componer.

⁴⁹² Xosé Neira Vilas, “En Galicia a los que emigramos nos tachan, nos borran, nos anulan”, *Faro de Vigo*, 15-1-1998.

⁴⁹³ Entrevista a Andrés Beade Dopico y América Pérez Bujía, 5-11-2010. Estas sensaciones decepcionantes ante la Galicia que encontraron tras su regreso son comunes a otros músicos retornados, como es el caso de Jesús Bal y Gay. Carlos Villanueva, “Jesús Bal y Gay (1905-1936): Abriendo la ventana ignorada”. *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios 1905-1936*, Carlos Villanueva (ed.), Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/Universidad de Santiago de Compostela/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, pp. 33-109; y también comparte similitudes García-Picos con otro músico retornado, en este caso desde Cuba, José Fernández Vide. Ambos se encontraban con un catálogo casi desconocido hasta hace bien poco tiempo, a pesar de que los dos se habían integrado, durante sus años de emigración, con notable éxito en las actividades culturales de los Centro Gallegos de Buenos Aires y de La Habana, respectivamente. Carlos Villanueva Abelairas, “José Fernández Vide (1893-1981): La figura y la obra de un músico de la emigración”, *Porta da Aira nº 11*, Ourense, 2006, pp. 269-288; Carlos Villanueva, “José Fernández Vide (1893-1981): tópicos identitarios en la figura y la obra de un músico de la emigración”, *Trans Revista transcultural de música*, Trans 8, 2004; Javier Jurado, *Mestre Vide. Obra completa. Volume 1: Piano*, Deputación Provincial de Ourense, 2003; Javier Jurado, *Mestre Vide. Obra completa. Volume 2: Voz e piano. Cancións*, Deputación Provincial de Ourense, 2004; Javier Jurado, *Mestre Vide. Obra completa. Volume 3: Música coral*, Deputación Provincial de Ourense, 2009; Javier Jurado, *Mestre Vide. Obra completa. Volume 4: Zarzuelas*, Deputación Provincial de Ourense, 2011. Los casos de estos compositores reflejan una selecta muestra de cómo quizá no se supo “aprovechar” adecuadamente el potencial de los artistas gallegos que volvieron a su tierra con amplias y destacadas experiencias profesionales al otro lado del Atlántico.

⁴⁹⁴ Texto anexo a la obra *Cuarteto de cuerdas nº 8*, A. 75.

⁴⁹⁵ Texto anexo a la obra *Sinfonía nº 19*, A. 125. García-Picos conservaba en su domicilio dos breves cartas de Luisa Villalta, así como un par de recortes periodísticos que la poetisa le había enviado donde se daba noticia de la aparición de su último trabajo, *Ruido*. Carta s.f., Luisa Villalta nº 1, APT y Carta s.f., Luisa Villalta nº 2, APT.

⁴⁹⁶ Desde un primer momento García-Picos le manifestó las diferencias de ideología política que creía que tenían –recordemos que él era comunista y Javier Etcheverría era propietario de un banco–, y los problemas que ello podía ocasionar para mantener una amistad. Javier Etcheverría lo explicaba con las siguientes palabras: “Él [García-Picos], en un alarde de exquisitez en las relaciones personales, me manifestó que su ideología era comunista y que temía que esa ideología (que suponía que yo era muy contrario a eso) podría entorpecer nuestra amistad. Y claro, por supuesto, yo le he dicho que de ninguna manera, cada uno es muy libre de pensar lo que quiera y que mi amistad hacia él era una amistad personal y, sobre todo, que había una cosa que nos unía mucho más que una y otra ideología, que era nuestro amor a la música”. Entrevista a Javier Etcheverría, 28-1-2010.

⁴⁹⁷ Entrevista a Javier Etcheverría, 28-1-2010. La faceta de García-Picos como intelectual y poseedor de una amplia cultura era evidente para Javier Etcheverría. Como dato objetivo podemos aportar que el compositor brigantino poseía una amplia biblioteca cuya parte principal fue donada por su hija tras su fallecimiento al Archivo Municipal de Betanzos. Antes de realizar esta donación, Teresa López dividió su biblioteca en dos partes: la biblioteca musical y la biblioteca general. La segunda, como indicábamos, fue donada a la entidad brigantina y la parte musical, formada por libros y partituras, pasó a formar parte de la Biblioteca del Conservatorio Profesional de Música da Coruña.

⁴⁹⁸ Así figura el título en las partituras elaboradas por el compositor y guitarrista José Ignacio López basándose en el original de García-Picos, Archivo de la Orquesta Sinfónica de Galicia.

⁴⁹⁹ Entrevista a Javier Etcheverría, 28-1-2010. El director invitado que en esa ocasión estaba al frente de la orquesta, Josep Pons, propuso que sería conveniente reducir la duración de la obra. García-Picos les contestó entonces: “que toquen hasta que se cansen”. Tras asistir al estreno de su obra, el compositor no quiso ir a saludar a Josep Pons, “no estuvo muy de acuerdo” con la actitud del director de la orquesta.

⁵⁰⁰ Juan Manuel Viana [programa de mano], OSG, Temporada 2005-2006, *In memoriam de una lucha fratricida*, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Josep Pons, Palacio de la Ópera A Coruña, 2-2-2006; Grabación depositada en el Archivo de la Orquesta Sinfónica de Galicia, OSG.

⁵⁰¹ Texto anexo a la obra *In memoriam. Poema elegíaco*, A. 58.

⁵⁰² Sobre la polémica suscitada en torno al estreno de *In Memoriam de una Lucha Fratricida*, y reafirmando la hipótesis planteada en el párrafo anterior, también tenemos las declaraciones del que era director artístico y titular de la Orquesta Sinfónica de Galicia, Víctor Pablo Pérez, quien afirmaba que García-Picos nunca había sido atendido en lo que se refiere a estrenos sinfónicos en España y en Galicia, hasta los encargos y estrenos que realizó dicha formación. Víctor Pablo Pérez indicaba que recibió algunas llamadas telefónicas de Josep Pons donde le informaba de que creía necesario realizar algunos cambios en la partitura del compositor brigantino. Sin embargo, según comentaba el exdirector titular de la OSG, no estaríamos hablando de los habituales problemas de minutaje que delimitan las obras de estreno, sino de problemas de escritura que Josep Pons estimó que existían en la partitura. Entrevista a Víctor Pablo Pérez, 5-5-2011.

⁵⁰³ Tras una exhaustiva revisión de los 5 archivos que manejamos en la elaboración del catálogo de García-Picos: AMB, CM, CS, APJ y APT; hemos podido constatar que la obra titulada *In memoriam de una lucha fratricida* o *In memoriam de una lucha fractricida [sic]* no figura en ninguno de ellos. Sin embargo, atendiendo a la fecha de composición observamos la coincidencia con otra obra sí incluida en dos de los archivos (AMB y CS), pero que lleva por título *Obra dedicada a mi amigo Lito. Obra sinfónica nº 20*, A. 134. El cotejo de los materiales gráficos y sonoros conservados en el archivo de la OSG con *Obra dedicada a mi amigo Lito. Obra sinfónica nº 20*, A. 134 da como resultado la coincidencia de ambos.

⁵⁰⁴ Foto de entrega del premio Garellos 1996, APT; Carta 21-10-1996, APT.

⁵⁰⁵ s.a., “Fallados los premios “Garellos” de Betanzos, que se entregan mañana”, *La Voz de Galicia*, 13-8-1996.

⁵⁰⁶ Acta del Jurado Premios da Crítica de Galicia 1996, Hotel Samil-Praia, Vigo, 11-5-1996, APT.

⁵⁰⁷ Diploma concedido por el Centro Betanzos de Buenos Aires, 21-8-1977, APT.

⁵⁰⁸ Carta 29-8-1986, APT. El padre muestra su preocupación ante las escasas posibilidades que considera que tiene el compositor en Betanzos o en A Coruña, donde no existían conjuntos orquestales, y donde le resultaría imposible progresar y lucirse con conciertos en Betanzos con 6 instrumentos de viento; “eso es como una murga”, dice López Picos en clara referencia al concierto de las Primeiras Xornadas Culturais Betanceiras.

⁵⁰⁹ Graciela Silvia Pistocchi Pereira, Carlos López García Picos “O Chapa”: Recuerdos y apuntes para transitar su biografía, Centro Betanzos Ediciones, Buenos Aires, 2013, p. 161-162.

⁵¹⁰ Carta 16-2-2006, APT.

⁵¹¹ Andrés Beade Dopico, “Carlos López García, un compositor forjado en la emigración”. *Betanzos e a súa comarca*, abril 2006.

⁵¹² Lucía Tenreiro, “El muchacho al que Castelao auguró una carrera de éxitos”, [artículo recortado, s.f.] APT; y Marta Villar, “Buenos Aires honra a García Picos”, *La Opinión A Coruña*, 20-12-2006. En estos artículos se informa erróneamente del número de obras creadas por García-Picos, fijando la cifra total por encima de las 2000 composiciones. Estos números están muy lejos de las 141 obras que el compositor nos dejó y que se recogen en el catálogo que aportamos en esta monografía.

⁵¹³ s.a., “Despedida al compositor Carlos López García-Picos en Betanzos”, *La Voz de Galicia*, 28-12-2009.

⁵¹⁴ “Panexírico lido por Paulino Pereiro, Presidente da Asociación Galega de Compositores, na cerimonia fúnebre de Carlos López García-Picos”, Página web de la AGC, <http://www.asociaciongalegademusica.com/web/agc.asp> (consulta realizada el 27 de diciembre de 2013).

⁵¹⁵ César Wonenburger, “Fallece el decano de los compositores gallegos, Carlos López-García [sic]”, *La Voz de Galicia*, 26-12-2009.

⁵¹⁶ Xosé Neira Vilas, “Fóisenos Carlos”, *El Correo Gallego*, 24-1-2010; Suso Torres, “Adeus, Chapa”, *Betanzos e a súa comarca*, febrero 2010; Teresa Beatriz López Ares, “Carlos López García-Picos. El hombre del sombrero: lembranzas da filla”, *Anuario Brigantino 2010*, nº 33, Betanzos, 2011, pp. 515-524.

⁵¹⁷ s.a., “Homenaxe póstuma a García-Picos pola Real Filharmonía de Galicia”, *La Voz de Galicia*, 21-1-2010. La interpretación de Sindy fue precedida por unas palabras de Paulino Pereiro realizando una semblanza del compositor betanceiro. Ramón García Balado, “En compañía de García-Picos”, *El Correo Gallego*, 24-1-2010.

⁵¹⁸ Javier Ares Espiño [programa de mano], Concerto-Homenaxe a Carlos López García-Picos, *Invenición*, Dúo Scaramouche, CPM A Coruña, 5-3-2010; Organizado polo ENDL no Auditorio do CMUS Profesional da Coruña, Dúo Scaramouche (Jorge Briones Martínez - Javier Ares Espiño). Obras de Marcial del Adalid, Francisco Pillado, Carlos López García-Picos e Paulino Pereiro.

⁵¹⁹ s.a., *La Voz de Galicia*, 13-1-2010.

⁵²⁰ Asterio Leiva [programa de mano], Recital clarinete e piano, Música de compositores galegos, *Motivaciones 2*, Auditorio Martín Códax del Conservatorio Superior de Música de Vigo, 15-1-2010. La presentación de este concierto fue realizada por el Dr. Luis Costa Vázquez, y en el programa de mano figura que el acto fue dedicado a la memoria de García-Picos.

⁵²¹ s.a., “Carlos López será Fillo Predilecto de Betanzos”, *Xornal de Betanzos*, 10-2-2010. Encontramos más información sobre esta disposición, así como de los detalles de la política local en relación con la misma en los siguientes artículos: Nuria Rodríguez, “Un patrimonio de acordes”, *La Opinión A Coruña*, 7-2-2010; Nuria Rodríguez, “Betanzos nombrará hijo predilecto al compositor Carlos López-García [sic]”, *La Opinión A Coruña*, 10-2-2010.

⁵²² s.a., “Partituras universales de Betanzos”, *La Opinión A Coruña*, 16-9-2010. En este centro de enseñanza musical se encuentra el piano que García-Picos tenía en su domicilio, el instrumento que utilizaba para componer y que fue donado por su hija tras su fallecimiento.

⁵²³ M. Dopico, “Pereiro: Seguimos sendo ignorados”, *Galicia Hoxe*, Santiago, 7-2-2009.

⁵²⁴ s.a., “Los compositores gallegos recuerdan a García-Picos”, *La Voz de Galicia*, 26-5-2012.

⁵²⁵ s.a. [programa de mano], *Concerto para clarinete, orquesta de cuerdas e percusión*, Orquesta Vigo 430, dir. Alejandro Garrido, cl. Asterio Leiva, Auditorio Martín Códax do CSM de Vigo, 30-5-2012.

⁵²⁶ *Antoloxía de compositores Galegos. Clarinete e piano* [grabación], Asterio Leiva (cl), Alejo Amoedo (pf), Auditorio do Conservatorio Profesional de Música de Pontevedra, Ed. Ouvirmos, 2011. Esta recopilación de casi tres horas de música académica contemporánea, incluye obras de los siguientes compositores: Jesús Bal y Gay, Carlos López García-Picos, Rogelio Groba, Eligio Vila, Margarita Viso, Paulino Pereiro, Luís Carro, Carlos Cambeiro, Juan Durán, Octavio Vázquez, Juan Eiras y Karolis Bi-veinis.

⁵²⁷ Daniel Salgado, “Una antología recoge obras de compositores académicos gallegos”, *El País*, 22-5-2012.

⁵²⁸ Lucía Tenreiro, “El músico internacional al que predijo Castelao”, *El Ideal Gallego*, 16-10-2012.

CAPÍTULO VIII: ASOCIACIÓN GALEGA DE COMPOSITORES (1987-2001)

1. Antecedentes de la Asociación

Como habíamos apuntado en el capítulo VI, García-Picos afirmaba que el Presidente de la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina le había animado a crear una organización similar a esta en Galicia⁵²⁹.

Conviene recordar que en el año 1985 se celebraron las Primeiras Xornadas Culturais Betanceiras, donde el “Quinteto de viento de La Coruña” interpretó un programa formado por obras de García-Picos y de Juan Durán. Este concierto es un testimonio del contacto que el compositor brigantino mantuvo desde un primer momento con los jóvenes compositores gallegos. Juan Durán fue, posteriormente, uno de los protagonistas en la fundación de la Asociación Galega de Compositores⁵³⁰. El 7 de diciembre de 1985 se celebró otro concierto con los mismos intérpretes en el Hotel Finisterre de A Coruña, organizado por el semanario *A Nosa Terra* y en homenaje a Luis Seoane, donde se interpretaron obras de Manuel Balboa, Paulino Pereiro y Juan Durán⁵³¹.

Otros conciertos que también resultaron importantes como experiencias previas a la fundación de la Asociación Galega de Compositores fueron el I y el II Ciclo de Jóvenes Intérpretes y Compositores Coruñeses. El I Ciclo tuvo lugar entre los meses de noviembre y diciembre de 1985 y febrero de 1986, y se interpretaron obras de Juan Durán, Paulino Pereiro, Manuel Mosquera y Jorge Berdullas del Río. El II Ciclo se celebró en los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1986 y se estrenaron obras de Pereiro, Mosquera y Berdullas⁵³².

En uno de los conciertos del II Ciclo de Jóvenes Intérpretes Coruñeses, concretamente en el celebrado el día 29 de octubre de 1986, hace su presentación pública “Talea”, que se autodefine como “grupo instrumental libre” y que “pretende ocupar el espacio vacío que existe en nuestro ámbito musical gallego dentro del campo de la música contemporánea y nuevas formaciones instrumentales”. Otro de los objetivos de “Talea” es “ser la puerta abierta a la expresión de los nuevos artistas y compositores coruñeses y gallegos”. En el programa se incluyen obras de Vivaldi, Haydn, William Walton y Albéniz, así como una obra del compositor Jorge Berdullas del Río, *Sugerencias a una estructura vacía*, y otra de Manuel Mosquera, *Plaint for García Lorca*⁵³³.

En ese mismo contexto situamos otro concierto que supuso el factor determinante que precipitó la eclosión de la Asociación Galega de Compositores, fue el concierto celebrado en el Pazo de Mariñán el 18 de abril de 1986 por el pianista francés

Jean Pierre Dupuy. En la organización de este concierto, que llevaba por título “8 compositores gallegos”, jugó un papel decisivo Miguel Anxo Fernán Vello, la Agrupación Cultural “O Facho” y la Deputación de A Coruña. Así se definía la finalidad de este acto musical en un comunicado anterior a la celebración del mismo:

Con este concierto, O Facho trata de dar a conocer “unha xeración emergente de compositores coruñeses, algúns deles xa con longa traxectoria internacional, como é o caso de Carlos López García e Manuel Balboa, xunto a novos valores que se están a consolidar na actualidade e que conforman, por primeira vez na historia musical de Galiza, unha importante xeración de músicos compositores”.⁵³⁴

El pianista y director de orquesta Jean Pierre Dupuy tenía una larga experiencia como intérprete de música del siglo XX, que le había llevado a realizar giras por todo el mundo. También era pianista titular de la Asociación para la Colaboración de los Intérpretes y Compositores de Paris (ACIC) y fundador del grupo de música contemporánea “Solars Vortices”⁵³⁵.

El programa interpretado estaba formado por las siguientes obras: en la primera parte figuraban *Sonata Veneciana* de Juan Durán, *Campás melidenses* de Fernando V. Arias, *En-re-do* de Margarita Viso, *Fugaz. Unha mirada ao pasado* de Xavier de Paz y *Atlante* de Paulino Pereiro; y en la segunda parte se interpretaron *Movimiento para piano* de Manuel Iglesias, *14 estructuras para piano* de Carlos López García y *Cunha esquezida mistura de espellos* de Manuel Balboa⁵³⁶.

El concierto en el Pazo de Mariñán tuvo una notable repercusión en prensa, con críticas bastante positivas hacia la música estrenada:

El programa estuvo integrado por obras de audaz música actual, en una línea de gran altura y de muy grata audición. Sus autores constituyen una brillante pléyade de compositores gallegos a los que en este ocasión “O Facho” ha tenido la feliz idea de patrocinar para un mayor conocimiento de los mismos.⁵³⁷

El acto se inició con la intervención de un representante de “O Facho”, que habló sobre la considerable cantidad de intérpretes y compositores que existían en aquel momento en Galicia y sobre la “riqueza cultural de enorme potencialidad” que ello supone, y por el vicepresidente de la Deputación de A Coruña, que explicó el papel que debían jugar los poderes públicos apoyando a estos músicos “que constituyen una esperanza para nuestro futuro inmediato”⁵³⁸.

Ocho compositores gallegos, todos de la comarca coruñesa o afincados en ella; ocho obras pianísticas, ocho creaciones musicales que encierran valores importantes; que en muchos casos necesitan mayor maduración, más



Programa de mano del concierto “8 compositores gallegos”, 18 de abril de 1986, APT.

coherencia estilística, más selección del material sonoro (aquel dejar caer las notas sobrantes bajo la mesa de trabajo, que decía Brahms), pero que están ahí, en pie, obras realizadas que enriquecen nuestro patrimonio cultural.⁵³⁹

De mayor importancia y repercusión, por su extensión y por el medio donde fue publicado, es el artículo realizado por Julio Andrade Malde para la revista *Ritmo* en su número de junio de 1986. Allí pone especial énfasis en la juventud de la totalidad de los compositores, exceptuando por supuesto a García-Picos, y en la renuncia de los creadores a la utilización de referencias folklóricas.

Las notas comunes fueron, en primer lugar, la edad juvenil –salvo el caso de Carlos López García–, con una media de 30 años, que desciende a 26, si exceptuamos al veterano compositor de Betanzos.

En segundo lugar, y con la excepción de Fernando V. Arias, todos ellos han presentado creaciones atópicas de lenguaje universal, sin referencia a elementos o diseños folklóricos, y con tendencia a lo abstracto.

Todas las obras poseen valores, si bien en muchos casos existen ingenuidades, reiteraciones, material sobrante, incoherencias estilísticas, etc. Pero precisamente estos conciertos sirven, ante todo, para establecer los primeros contactos de los compositores en ciernes con el público; y también para escuchar las producciones de otros músicos ya experimentados, como Carlos López García, cuyo oficio compositivo tanto puede aportar a la formación de estas nuevas generaciones.⁵⁴⁰

En ese mismo artículo, y ya referido estrictamente a la obra interpretada de García-Picos, *14 estructuras para piano*, A. 35, leemos:

Es curioso que el más joven [Manuel Iglesias] y el más veterano [García-Picos] de los ocho compositores hayan presentado las piezas más concisas e intensas, siguiendo la huella de Webern. Se advierte la madurez y el oficio compositivo en el tratamiento del piano, con efectos sonoros de interés, “clusters”, juegos de alturas y manejo de la dinámica.⁵⁴¹

Por último, en otro artículo publicado en *A Nosa Terra*, y motivado por el éxito del concierto “8 compositores gallegos”, se lanza la idea de crear una asociación de compositores gallegos.

Como degostador apaixonado da música reclamo e reivindico logo do alí ouvido, que un concerto só non chega. É momento de que se crie unha asociación de compositores galegos, de que potenciemos unha Orquestra Nacional. É momento de facer renascer a homes como Carlos López do que se sabe moi pouco (betanceiro da quinta do 1922) [...] É neste momento cando se debe propor desde estas liñas a necesidade dun pequeno ciclo de concertos con obras de Carlos López.⁵⁴²

Dentro del apartado de antecedentes de la AGC situamos a la Asociación Coruñesa de Compositores, ACC, que aprobó sus estatutos el 22 de junio de 1987. Los socios fundadores de la misma y firmantes de sus estatutos fueron: Jorge Berdullas del Río (1960), Manuel López Mosquera (1955), Juan Vara García (1959), Paulino Martínez Pereiro (1957), Javier de Paz López-Novoa (1963) y Carlos López García (1922-2009). Los estatutos se componen de 12 artículos y un artículo final. En su artículo 2º se exponen los fines que tiene la ACC:

- a.- Divulgar y promocionar la creación musical de los componentes miembros de la asociación, bien sea con los medios económicos de la propia asociación o colaborando con otras instituciones públicas o privadas.
- b.- Publicación de un boletín informando sobre actividades de la asociación.
- c.- Fomentar las reproducciones discográficas así como publicaciones de partituras.

d.- Organizar conferencias o seminarios relativos a los problemas o cuestiones de la música contemporánea, cooperando en su caso en las actividades similares que se organicen en otras entidades.

e.- Estimular y fomentar la actividad de intérpretes que se interesen por la creación de sus asociados.

f.- Recabar a través de los estamentos, tanto oficiales como privados, que la música de miembros de esta asociación figure en las programaciones de conciertos y medios de difusión.

g.- Colaborar con toda clase de asociaciones de carácter afín.⁵⁴³

El ámbito al que se circunscribe la Asociación Coruñesa de Compositores es la provincia de A Coruña, concretamente a los compositores nacidos o residentes en esta provincia. Entre los derechos de los socios está el “gozar de toda protección y de los beneficios de la asociación en un plano de absoluta igualdad” y “obtener la necesaria divulgación o promoción de su propia creación artística”. También establece que “en caso de disolución de la asociación, el patrimonio será donado a la beneficencia o destinado a organismos cuyos objetivos sean de utilidad social”.

Con esos estatutos, Jorge Berdullas realizó la inscripción de la Asociación Coruñesa de Compositores en el registro del Gobierno Civil de A Coruña y recibió la correspondiente contestación con la resolución positiva el 3 de julio de 1987⁵⁴⁴. La actividad de esta asociación se solapó con la Asociación Galega de Compositores, que surgió exactamente en la misma fecha y que, como su denominación indica, era un proyecto mucho más ambicioso e incluyente. Como veremos posteriormente, los protagonistas eran casi los mismos y la duplicidad de actividades no llegó a producirse, ya que la Asociación Galega de Compositores centró toda la atención de ese grupo de compositores. Sin embargo, la Asociación Coruñesa de Compositores, aunque inactiva, tardó bastantes años en desaparecer. El 25 de marzo de 1999, García-Picos recibe una carta comunicando la inscripción de la disolución de la Asociación Coruñesa de Compositores. Según consta en este documento la disolución se había acordado, conforme a sus estatutos, el 13 de marzo de 1999 en Asamblea General Extraordinaria de la entidad⁵⁴⁵.

2. Creación y desarrollo de la Asociación Galega de Compositores

El 22 de junio de 1987 se crea la Asociación Galega de Compositores (AGC), siendo sus fundadores Jorge Berdullas del Río, Juan Durán, Carlos López García-Picos, Manuel Mosquera, Xavier de Paz, Paulino Pereiro y Juan Vara. Ellos son los firmantes del acta de constitución y de los estatutos fundacionales de la asociación que un mes después, el 22 de julio de 1987, fueron inscritos en el registro nacional del Ministerio de Interior. La primera Junta Directiva estuvo formada por García-Picos como presidente, Juan Durán como tesorero y Jorge Berdullas como secretario⁵⁴⁶.

Conviene señalar el importante papel que jugó la Agrupación Cultural “O Facho” en este inicio de la andadura de la AGC. Ya hemos señalado que “O Facho” se encargó de organizar el concierto “8 compositores galegos”, pero, además, García-Picos decía en una entrevista que “cando cheguei [a Galicia] no ano 1984, a primeira persoa que me axudou foi o presidente da Asociación Cultural O Facho”. Y, en el mismo texto, afirmaba que “Os compositores démo-los primeiros pasos da man de O Facho. Estabamos sen axudas, orfos”⁵⁴⁷. La relación entre ambas instituciones continuó con el paso del tiempo, tenemos noticia de la participación de Paulino Pereiro, Juan Durán y Juan Vara, como representantes de la AGC, el 22 de marzo de 1990 en una de las “Tertúlias dos Xoves no Facho”⁵⁴⁸.

En los tres Estatutos que ha tenido desde su creación la AGC se establecen las funciones de la Junta Directiva, formada por un presidente, un tesorero, un secretario y varios vocales, así como los sistemas de elección y los períodos de vigencia de los distintos cargos. Los tipos de socios son: fundadores, numerarios, protectores y de honra. Los socios fundadores y socios numerarios tienen voz y voto en las asambleas generales de la asociación, la diferencia entre ambos estriba en que los primeros forman parte de la comisión de admisión de nuevos socios y los segundos solo forman parte de este órgano cuando ocupan un cargo en la Junta Directiva. En el proceso de admisión el aspirante presenta dos obras y su curriculum, y la procedencia o no de la solicitud se decide por mayoría simple de la comisión de admisión⁵⁴⁹.

A continuación detallamos los socios que forman o han formado parte de la Asociación Galega de Compositores⁵⁵⁰:



Foto de los miembros fundadores de la Asociación Galega de Compositores. En pie y de izquierda a derecha: Paulino Pereiro, Xavier de Paz, Juan Vara, Juan Durán y Manuel Mosquera. Sentados: Jorge Berdullas del Río y Carlos López García-Picos. Foto de Juan Rodríguez, A Coruña.

Tipo de socio	Nombre	Fecha de alta/baja
fundador	Jorge Berdullas del Río	22-6-1987
fundador	Juan Durán	22-6-1987
fundador	Carlos López García-Picos	22-6-1987
fundador	Manuel Mosquera	22-6-1987
fundador	Xavier de Paz	22-6-1987
fundador	Paulino Pereiro	22-6-1987
fundador	Juan Vara	22-6-1987
numerario	Margarita Viso	9-1-1988
numerario	Manuel Balboa	9-1-1988/27-2-1999
numerario	Xoán Viaño	4-7-1988/1991
numerario	Manel Rodeiro	4-7-1988/2-6-1992
numerario	Casiano Paredes Romero	1989/1990
numerario	Fernando Alonso	25-4-1992
numerario	Julián Rodríguez	1994
numerario	Eligio Vila	1995
numerario	Wladimir Rosinskij	1996/1997
numerario	Jaime Berrade	Mayo-1996/14-12-2002
numerario	Julio Montero	6-11-1999
numerario	Paz Pita	6-11-1999
numerario	David Cuevas	20-1-2001
numerario	Rudesindo Soutelo	10-2-2001/2006
numerario	Antonio Peña	10-2-2001
numerario	Juan Pérez Berná	13-7-2002
numerario	Xoán Antón Vázquez Casas	9-11-2002
numerario	Carlos Cambeiro	4-1-2003
numerario	Joám Trillo	25-1-2003
numerario	Yerko Petar Ivanóvich Barbeito	14-2-2004
numerario	Manuel Alejandre	19-2-2005
numerario	Miguel Brotóns	11-2-2006
numerario	José Javier Ces Calvo	15-4-2006
numerario	Risardas Biveinis	17-6-2006
numerario	Octavio Vázquez	24-3-2007
numerario	Ermitas García Ríos	1-12-2007
numerario	Javier María López Rodríguez	27-9-2008
numerario	Gloria Rodríguez Gil	27-9-2008
numerario	Pablo Beltrán Sobrado	27-9-2008
protector	Conservatorio Profesional de Música da Coruña	
protector	Conservatorio Superior de Música da Coruña	
protector	Concellería de Cultura do Concello da Coruña	
protector	Concellería de Cultura do Concello de Ferrol	
protector	Consortio para a Promoción da Música da Coruña	
protector	IGAEM, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais	
protector	Banco Etchevarría	

Tipo de socio	Nombre	Fecha de alta/baja
protector	Museo de Belas Artes da Coruña	
protector	Sociedade Filharmónica da Coruña	
protector	Agrupación cultural “O Facho”	
protector	Antonio Castelao	
protector	Miguel Anxo Fernán-Vello	
protector	Pablo Ferreño	
protector	Fernando López Acuña	
protector	Elisa Moscoso	
protector	Florián Vlashi	
protector	José Manuel Yáñez	
protector	Luís Javier Vázquez Grela	
protector	Xosé María Monterroso Devesa-Juega	
de honor	Jesús Bal y Gay	
de honor	Carlos López García-Picos	20-1-2001

Desde la fundación de la Asociación Galega de Compositores, el 22 de junio de 1987, tenemos que esperar casi un año para ver las primeras iniciativas que cristalizan en la organización del I Ciclo de Conciertos de la AGC, una serie de conciertos que funcionó a modo de presentación de la asociación y que estuvo auspiciado por la Deputación Provincial de A Coruña⁵⁵¹. La única noticia que tenemos de la Asociación Galega de Compositores en fechas anteriores procede de un artículo escrito por Andrés Beade Dopico donde recoge información de un comunicado de la entidad:

Recientemente se hizo público un comunicado de la Asociación Galega de Compositores, de nueva creación y que preside el músico y compositor betanceiro, Carlos López García, en el que se llama la atención respecto a la tendencia existente a suplir las actuaciones musicales en vivo por medio de grabaciones y videos, alejando así cada vez más la posibilidad de acercarse directamente al público a los ejecutantes, única forma de proporcionar al oyente “una vivencia de pura comunicación con el mundo sonoro que los intérpretes descubren –señala el comunicado– en un momento irreplicable y tal vez inolvidable”. Se agrega que “sigue siendo de primordial importancia centrar la atención en la organización de hechos musicales en vivo, que son los que pueden ir moldeando el desarrollo de un lugar y de un público interesado en el encuentro artístico”.

La referida entidad revela las crecientes dificultades con que tropiezan los músicos para el desarrollo de su profesión y enumera los principios y objetivos propugnados por los compositores asociados. Se resumen éstos en la difusión de su obra a través de los diferentes medios de recreación, ya en conciertos públicos, conferencias, edición de partituras, ya en la reproducción discográfica. [...]

Galicia está deficitaria. Ni orquesta sinfónica gallega, ni teatro lírico, ni escuela de arte dramático oficiales y representativos de nuestra Comunidad Autónoma, centros e instituciones éstos imprescindibles para arrancar hacia adelante en tan amplio sector de la cultura.⁵⁵²

Sobre la finalidad de la Asociación Galega de Compositores, encontramos alguna información publicada en los múltiples artículos periodísticos que recogen la noticia de la presentación del I Ciclo de Conciertos de la AGC. La entidad nació con la idea de agrupar a todos los compositores gallegos, entendiéndose como tales a los nacidos o radicados en ella, y con la intención de impulsar a “los valores que en este campo del arte permanecen dispersos y en muchos casos ignorados”⁵⁵³. El acto de presentación de este ciclo de conciertos, que también sirvió como primera exposición pública de la AGC, tuvo lugar en el Palacio Provincial en A Coruña y contó con la presencia de José Manuel Romay Beccaría, presidente de la Diputación, Augusto César Lendoiro, titular de la comisión de Cultura de la corporación provincial, y García-Picos, presidente de la AGC y que manifestó que esperaba que este acto de apoyo institucional marcara “un hito en el desarrollo de la actividad musical gallega”⁵⁵⁴.

El ciclo se desarrolló en el Museo de Belas Artes de A Coruña entre los días 19 de abril y 21 de mayo, incorporando un total de 4 conciertos en los que se interpretaron nueve estrenos de compositores de la asociación. Los intérpretes fueron el Cuarteto “Lieder”, formado por José L. del Caño, Vargahola Badie, Emilian Szczygiel y Elena Mihalache; Antonio Arias, flauta, Emmanuel Ferrer, piano; Clara Romero, piano; y el Quintet de vent “Aulos”, integrado por José María Brotons, Roberto Julia, Alfonso Reverte, Manuel Barea, Eduardo Bazaco. El primer concierto del ciclo abrió el programa con el estreno de una obra de García-Picos, el *Cuarteto de cuerdas nº 2*, A. 28, composición que incluye la dedicatoria de “Homenaje póstumo a Bela Bartok”⁵⁵⁵.

La Asociación Galega de Compositores estaba formada, cuando tuvo lugar este primer ciclo de conciertos, por los socios fundadores y la incorporación de dos nuevos miembros, Manuel Balboa y Margarita Viso, y pretendía “integrar al resto de los [compositores] existentes en Galicia que alcanza un número aproximado de veinte”⁵⁵⁶. El secretario de la entidad, Jorge Berdullas, declaraba en otro de los artículos publicados con motivo de uno de los conciertos del ciclo que “cuando un escritor escribe un libro, o un pintor pinta un lienzo, siempre tiene la oportunidad de observar su obra y aprender de ella. Nosotros no podemos escuchar nuestra música hasta que alguien la toca. Esto dificulta mucho la formación de los músicos”. En este mismo texto se habla de los fines de la entidad afirmando que “no pasan por la grabación de las obras ni por diversas reivindicaciones sobre la enseñanza musical. Su intento es el más primario que cabe imaginar: conseguir la primera audición de las composiciones”⁵⁵⁷.

3. García-Picos en la AGC

Como ya hemos citado anteriormente, García-Picos fue elegido como primer presidente de la Asociación Galega de Compositores en el año 1987. Renovó el cargo en varias ocasiones⁵⁵⁸ hasta configurar una larga etapa que se cerró en el año 2001. Junto a él, dentro de la Junta Directiva, figuraba como tesorero Juan Durán, quien estuvo en ese cargo desde y hasta la misma fecha que García-Picos. El cargo de secretario fue asignado en primer lugar a Jorge Berdullas, pero el 28 agosto de 1988 abandonó el puesto⁵⁵⁹ y pasó a manos de Juan Vara. A su vez, a Juan Vara le sucedió en el cargo de secretario Margarita Viso desde el 13 de marzo de 1999. El 20 de enero de 2001, García-Picos fue relevado en el cargo de presidente por Juan Durán, y en esa misma Asamblea General el compositor brigantino fue designado socio de honor.

A Xunta Directiva pode propoñer a Asemblea Xeral o nomeamento de socios de honra á aquelas persoas ou institucións que polos seus méritos relevantes e continuados no ámbito da música culta sexan acredores de tal distinción. No caso de recaer este mérito nun socio da categoría que sexa queda exento da cota anual; polo momento só foron designados socios de honra Jesús Bal y Gay, xa falecido, e Carlos López García Picos.⁵⁶⁰

Dentro de una serie de entrevistas a miembros de la Asociación Galega de Compositores pudimos constatar que García-Picos llegó a Galicia como un auténtico desconocido. Poco o nada era lo que sabían de él los jóvenes compositores junto a los que constituyó la Asociación Galega de Compositores. Con estas palabras lo describía la compositora Margarita Viso:

1. Carlos chegou a Galicia en maio de 1984, ¿cando coñeciches personalmente a Carlos López García-Picos?

–Teño moi mala memoria. Non sabería decir cando o coñecín exactamente. Pero é posible que fose en Betanzos, a través de Maíno [Marcelino Álvarez].

2. El xa tiña unha longa traxectoria como compositor cando voltou a Galicia, ¿que sabías del antes de coñecelo en persoa?

–Quen lle fixera publicidade fora precisamente Maíno, que publicara varias noticias del en “La Voz de Galicia”. Eso era o que sabía del. Pero aquelas noticias eran moi importantes porque o presentaban como un compositor, que daquela, era bastante impensable que en Galicia existise semellante especie. O único compositor que había era Groba.⁵⁶¹

Sin embargo, el impacto que supuso el compositor brigantino y su música sobre ese grupo de compositores fue muy importante. En concreto, Juan Durán recordaba la conmoción que la lectura y audición de *Sindy* supuso en aquel momento:

4. *¿Que obras destacarías do seu catálogo de composicións?*

—Sempre recordarei Sindy polo efecto brutal que me produciu a súa primeira lectura e a súa escoita, nun momento da miña vida, 1985, onde eu estaba nunha etapa de formación e de coñecemento. Sindy supuxo para min a experiencia de saber que existía algo dun enorme valor que eu descoñecía, escrito por alguén que, nun estado de normalidade, eu debiera ter coñecido. Pero, ademais da experiencia persoal de atoparme cunha obra sorprendente na Galiza de aqueles anos, Sindy ten un valor innegable pola intrínseca calidade dunha obra tremendamente expresiva, que nos conmove grazas a unha sonoridade tan fascinante como máxica.

Teño a enorme satisfacción de ter contribuído, na miña etapa de Subdirector Xeral de Educación, ao seu rexistro, baixo a batuta de Maximino Zumalave, nun CD que deixa testemuña dese traballo.⁵⁶²

La confluencia de, por una parte, García-Picos con sus ansias de construir y realizar proyectos en su añorada tierra gallega, y, por otra parte, de esos jóvenes compositores en una fase de “búsqueda”, tanto a nivel compositivo como en lo que atañe a los procedimientos de presentación en público de sus obras, supuso una feliz circunstancia que permitió llevar a cabo una serie de actividades y conciertos que han configurado una parte esencial de la historia musical gallega. La participación de García-Picos en la AGC fue perdiendo intensidad con el paso de los años, sin embargo, en momentos cruciales de tensión entre sus miembros retomó su función de elemento de cohesión y evitó su disolución. Todo ello siempre desde una posición de igualdad con los demás miembros, ya que, como indica Margarita Viso, García-Picos podría tener una cierta preeminencia por motivos de edad o de trayectoria artística dentro del grupo de compositores:

5. *¿Como poderías resumir a etapa como presidente da AGC de Carlos?*

—Cando Carlos chegou a Galicia xa tiña unha idade, unha madurez como persona, como compositor. Era un veterano. E nós eramos uns xóvenes con muita ilusión de compoñer pero a quen o seu propio Mestre [Rogelio Groba] intentara cortar as ás. A súa chegada se produxo nun momento en que andábamos un pouco “perdidos”. Nese sentido a súa presenza foi revitalizante. Estableceu relación co noso grupo e con él se creou a Asociación. Todos nós, por unha razón elemental de respecto e deferencia sempre quixemos que fose o presidente. E o foi durante moito tempo. Creo que para nós tamén era importante que o presidente fose alguén que estivese por enriba dos ciúmes e nenerías que podía haber entre nós. Él pola súa parte era moi consciente do importante que era a Asociación (desto doume conta agora), sempre decía que Castelao lle dixera que cando voltara a Galicia tiña que facer aquí labor —ou algo parecido—, que volviera disposto a facer labor. E a fixo, desde logo.

Máis adiante —aló polo 98 creo— houbo un momento de crise no que a piques estivo a AGC de disolverse. Por sorte esto non ocorreu, pero él tivo tamén aquí un papel definitivo.

Dende logo a súa figura foi capital para o nacemento e vida –durante alomenos 15 ou 20 anos– da AGC. [...]

E, por último, tan acostumbrados que víñamos do mundo académico cas súas xerarquías, aquilo de que él fose un máis e insistise niso, non o esperábamos. Sempre se mostraba como compañeiro, non había nada, pero nada en absoluto nel que indicase a superioridade –que naquel momento aínda que non fose máis que por razón de idade– tiña respecto de nós. Pero é que a natureza de Carlos era comunista e se mostraba en todos esos pequenos detalles.⁵⁶³

Juan Vara, quien ocupó el cargo de secretario de la AGC durante casi toda la etapa de García-Picos como presidente de la misma, destacaba el carácter cordial y optimista que transmitía, a la vez que defendía una posición de igualdad entre todos los miembros de la entidad.

5. ¿Cómo podrías resumir la etapa como presidente de la AGC de Carlos?

–Él impulsó la creación de la AGC en 1987, en un momento muy lamentable de la vida musical gallega (por ejemplo, la Orquesta Sinfónica de Galicia y la Real Filharmonía de Galicia no existían todavía, al igual que no existían los conservatorios públicos de la Xunta de Galicia, tal y como se conocen actualmente –2011–) y en un período en el que las posibilidades de desarrollo para instrumentistas, cantantes, directores y compositores tropezaban con obstáculos constantes. La relación con él siempre fue muy cordial, fácil y muy natural. Vivía acostumbrado a las dificultades (su trayectoria personal y musical no estuvo exenta de ellas) y, seguramente por ello, transmitía un moderado optimismo. Como presidente de la AGC, nunca se mostró dictatorial o intransigente, sino todo lo contrario, es decir, él se sentía un miembro más que, sobre todo, escuchaba a los otros y jamás resultó negativo.⁵⁶⁴

El sucesor de García-Picos como presidente de la AGC fue Juan Durán, quien recordaba su faceta como “ideólogo” y “dinamizador”, y destacaba que el compositor brigantino fue el realizador de un “modelo de buenas prácticas” para el funcionamiento de la asociación, el cual mantiene su vigencia en la actualidad.

5. ¿Como poderías resumir a etapa como presidente da AGC de Carlos?

–Carlos foi o primeiro Presidente da AGC, e o recordo ben pois eu fun un dos socios fundadores da entidade. Teño ademais a honra de ter sido o seu sucesor no cargo, logo de desempeñar un papel moi activo na directiva da AGC nos tempos da presidencia de Carlos.

Falar dunha etapa de case vinte anos non é doado pois son moitos os avatares ao longo dos días, dos meses... por isto, penso que o máis axeitado sería que eu dera unha opinión persoal da “actitude” de Carlos e das súas bondandes para ese posto que él desempeñou. E, nese senso, se me veñen á cabeza termos como honestidade, boas prácticas, liderazgo... Carlos era

unha moi boa persoa, e isto o pode afirmar calquera que o teña coñecido. Dende esa premisa esencial, é fácil imaxinar que a súa actitude diante da xestión da AGC estivo presidida por actuacións honestas, sinceiras e de verdadeiro compromiso tanto coa música e os músicos galegos como cunha defensa dos valores cívicos e democráticos que deben presidir as políticas culturais. Xa que logo, Carlos, loxicamente, podía ser unha persoa incómoda nesa loita constante polo papel da música na sociedade e máis concretamente pola presenza nela da AGC.

A labor de Carlos na xestión da AGC non foi tanto de desenvolver traballos técnicos (non esquezamos que para entón él xa non era un rapaz...), como de dinamizador, de ideólogo e, por riba de todo, de deixar un modelo de iso que se chama “boas prácticas”, un conxunto de actitudes que hoxe en día seguen a ser un referente no funcionamento da AGC.⁵⁶⁵

Retomando las palabras de Margarita Viso, que afirmaba que en 1984, en la época en la que García-Picos regresó a Galicia, “o único compositor que había era [Rogelio] Groba”⁵⁶⁶, se hace inevitable resaltar la ausencia de este compositor dentro del proyecto integrador que supuso la Asociación Galega de Compositores. El dato es más significativo si tenemos en cuenta que la mayoría de los nombres que luego veremos dentro de la entidad habían pasado por las clases de armonía, análisis o contrapunto impartidas por Rogelio Groba en el Conservatorio de A Coruña. Preguntado por esa cuestión, el compositor originario de Guláns se expresa de forma breve y concisa:

9. El nacimiento de la AGC se produce el 22-6-1987, ¿por qué usted no participó en este proyecto?

—Cuando conocí las características del proyecto no me sentí identificado con el, por eso decidí mantenerme al margen. Algunos de los nombres que aparecían asociados a este, los consideraba poco adecuados para formar parte del mismo, lo que ratificó mi decisión inicial.⁵⁶⁷

Groba y García-Picos se conocieron como miembros del jurado de un concurso organizado por la Diputación Provincial de A Coruña, un acto en el que también participaron como representantes políticos Augusto César Lendoiro y José Manuel Romay Beccaría. El contacto entre los dos compositores fue bastante escaso aunque con manifiesta cordialidad.

13. ¿Cuándo fue la última vez que estuvo con Carlos y qué recuerda de ese encuentro?

—No recuerdo la fecha ni el lugar, pero si tengo memoria de que fue un encuentro breve pero afable y presidido por la emotividad de habernos reencontrado después de mucho tiempo.

14. ¿Quiere añadir algo más como conclusión a esta entrevista?

—Que me gustaría que García-Picos fuese tratado como un gallego que

destacó entre los demás por su grandeza creativa y por ser poseedor de una personalidad muy definida.⁵⁶⁸

Las figuras de Groba y García-Picos, a pesar del escaso contacto que mantuvieron, aparecen entrelazadas en una imaginaria cátedra compartida desde la que influyeron en mayor o menor medida sobre un grupo de compositores que, tomando prestada la denominación de Rosa M^a Fernández, constituyen la “generación de la apertura”. Estamos hablando de músicos nacidos en torno a 1960 y que presentan las siguientes características comunes:

todos se han visto afectados por similares avatares histórico-sociales, por lo cual se sienten de una forma u otra comprometidos con su tierra natal; todos han nacido o residen en ciudades, abiertas al mar, que constituye la metáfora abierta de su universo y desde este horizonte vital, todos decidieron permanecer en Galicia, componer *desde y para*, con un compromiso vital que les mantiene inexorablemente unidos a unos pilares que para todos se han convertido en señal de identidad: Galicia marca para todos ellos un camino común.⁵⁶⁹

La “generación de la apertura”, que a su vez es un subgrupo que extraemos de la Asociación Galega de Compositores, está formado por Juan Durán, Fernando Alonso, Juan Vara, Paulino Pereiro y Margarita Viso, quienes, tras asistir a las clases de Rogelio Groba en el Conservatorio de A Coruña y recibir algunos consejos o clases



Acto organizado por la Diputación Provincial de A Coruña. En la parte central están situados Augusto César Lendoiro y José Manuel Romay Beccaría, y en los extremos aparecen Rogelio Groba Groba y Carlos López García-Picos, APT.

particulares de García-Picos, inician caminos compositivos personales aunque sin abandonar algunas características comunes:

cada uno consolida su propia visión de la composición, que en todos los casos se adentra en su identidad territorial para buscar raíces, sonoridades y respuestas mientras que, al mismo tiempo, se alejan del discurso centrado en la folklorización de Galicia, en la banalización del tópico.⁵⁷⁰

Desde el momento de su fundación, uno de los objetivos principales de la AGC fue, junto con la interpretación en conciertos públicos de sus obras, la publicación de partituras y la realización de grabaciones. En cuanto a la edición de partituras, se inició una serie titulada “Cuadernos de Música Galega Contemporánea”, que finalmente solo incluyó tres números dedicados a los compositores Jorge Berdullas, Juan Durán y Fernando Alonso. A esta experiencia debemos unir la colaboración que la AGC prestó para la publicación a través de la Universidade de Santiago de Compostela de la obra *Visións serias* de Xoán Viaño.

A xunta directiva iniciou desde a constitución da AGC accións para acadar a publicación das partituras. Co patrocinio da Deputación da Coruña e dos propios socios, Paco Carreira realizou durante os anos 1991 e 1993 o debuxo en formato dixital (nese momento unha verdadeira novidade), de partituras de piano para a súa posible edición; algunhas delas foron expostas no II Congreso de Compositores celebrado en 1991 en Valencia, onde acudiu como representante da AGC Juan Vara, neses momentos o seu secretario. A partir do debuxo destas composicións a Asociación emprendeu o seu cargo a edición dunha colección de partituras dos seus socios titulada Cadernos de Música Galega Contemporánea. Sen embargo o alto custo só permitiu a edición dos tres primeiros números adicados a Jorge Berdullas (1993), Juan Durán e Fernando Alonso.

Na primeira destas tres publicacións ademais de musica impresa figura currículum, fotografías, catálogo de obras e o comentario do propio autor dalgunhas delas. A Asociación tamén estivo implicada nunha publicación da Universidade de Santiago de Compostela adicada a Xoán Viaño, un dos seus socios xa falecido nese momento. Este traballo que inclúe a reprodución de *Visións serias* foi realizado por Javier Garbayo e Paulino Pereiro.⁵⁷¹

Otra de las principales líneas de actuación de la AGC era la realización de grabaciones de las composiciones de sus miembros. Este proyecto surge ya en los inicios de la asociación, pero su materialización tuvo que esperar varios años. En febrero de 1991 encontramos un artículo periodístico donde Juan Vara, miembro fundador y en aquel entonces secretario de la AGC, sitúa la grabación de un disco como proyecto prioritario y ya define que las obras serían todas ellas pianísticas. También encontra-

mos en ese texto, realizado a modo de entrevista, declaraciones suyas donde explica las tendencias compositivas que se manifiestan en la AGC y la recepción del público de sus obras musicales:

—¿*Qué tendencias conviven en el seno del grupo?*

—Son heterogéneas, tanto técnica como estéticamente. Cada cual tiende a seguir un itinerario muy particular, ya que los problemas puramente compositivos se presentan a cada uno de una manera diversa. No habría, pues, tendencias, sino puntos de referencia con el posromanticismo, impresionismo francés, atonalismo vienés y ciertos estilos específicos de la vanguardia europea.

—¿*Qué tipo de composiciones son las más usuales?*

—Dúos, tríos, cuartetos, obras a solo, y conjuntos de cámara variables: una fórmula propia del siglo XX.

—¿*Cómo ha reaccionado el público ante los estrenos?*

La respuesta es positiva. Pero se trata de obras que necesitan ser oídas repetidamente, dadas sus características estructurales y estéticas. Corresponde al receptor establecer su búsqueda personal de aquellas que realmente puedan enriquecerle y serle útiles de algún modo. Es necesario hacer un esfuerzo para liberarnos de la impresionante intoxicación y contaminación sonora. Uno de los esfuerzos supremos a realizar consiste en recuperar nuevamente el silencio.

—¿*Qué proyectos tienen?*

—La grabación de un disco compacto y de partituras, con temas para piano, cuando consigamos una subvención.⁵⁷²

Pero los primeros pasos en firme se hicieron esperar bastantes años, hasta finales del año 1996, y cristalizan en la grabación que realizaron en agosto de 1997 los pianistas Antoni Besses y Albert Nieto en el auditorio de la Fundación Barrié de la Maza.

Xunto a edición de obra a realización de gravacións discográficas figura xa coma prioridade dende as primeiras xuntanzas e asembleas. Precisamente esta [primeira] etapa está percorrida polo proceso de gravación do único rexistro que a AGC conseguiu realizar polo momento, e no que tivera Juan Vara unha especial importancia na súa xestión.

No rexistro que foi realizado polo técnico de son Nani García, interviñeron os pianistas Antoni Besses e Albert Nieto interpretando obra da práctica totalidade dos socios e foi gravado no mes de agosto de 1997 no auditorio da Fundación Barrié, que xunto có IGAEM, financiou finalmente o proxecto.⁵⁷³

El impulso definitivo para la consecución de este proyecto se produjo el 31 de octubre de 1996, cuando se firma un convenio entre el Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais, IGAEM, y la Asociación Galega de Compositores para la elaboración, producción y edición musical de un disco doble. Los firmantes de este

convenio son Aníbal Otero Fernández, en calidad de gerente del IGAEM, y Carlos López García-Picos, como presidente de la AGC⁵⁷⁴.

La grabación se editó como un disco doble en formato Compact Disc. En el primer CD el intérprete era Antoni Besses y se incluían las siguientes obras:

Juan Vara	<i>Piezas breves nº 1, 2 y 3; Invención 1</i>
Xavier de Paz	<i>Xiada de fogo</i>
Paulino Pereiro	<i>Variacións Beiras</i>
Manuel Balboa	<i>Le voyageur sur la Terre</i>
Berdullas del Río	<i>Metamorfias F⁷⁵</i>

En el CD2 el pianista era Albert Nieto y las composiciones que aparecen son las siguientes:

Fernando Alonso	<i>Danza báquica y sentimental</i>
Juan Durán	<i>Intermedios 1, 2 y 3</i>
Xoan Viaño	<i>Visiones</i>
Carlos López García-Picos	<i>Visiones cósmicas y un interludio</i>
Jaime Berrade	<i>Rapsodia nº 1</i>
Julián Samuel	<i>Preludio y forma I</i>
Margarita Soto Viso	<i>En Re-do⁵⁷⁶</i>

Albert Nieto, experimentado intérprete de música contemporánea, recordaba con estas palabras el proceso de grabación de *Visiones cósmicas y un interludio*, A. 67, y las influencias que observaba en la composición de García-Picos:

3. *¿Qué recuerda de la grabación de Visiones cósmicas y un interludio?*

–Recuerdo que estudié la obra muy a gusto, pues es muy pianística y con sonoridades muy interesantes.

4. *¿En qué estilo encuadraría la música que Carlos compuso?, ¿diferencia varios?, ¿cuáles?*

–En cuanto a *Visiones cósmicas y un interludio*, encuentro influencias impresionistas y del Grupo de los Seis.⁵⁷⁷

En el folleto que acompaña al disco los compositores incluían una breve biografía y unos comentarios de la obra correspondiente. En el caso de García-Picos el texto explicativo de su obra coincide exactamente con el que aparece como página final en la partitura pianística.

El compositor sólo intenta sugerir, de acuerdo con su imaginación, los fenómenos que en el espacio celeste se producen. Para ello ha recurrido a clusters y a los arpeggios en 2ª menores, ascendentes y descendentes, con la intención, precisamente, de sugerir, con sus desplazamientos sonoros, la luminosidad del

movimiento de los cuerpos celestes hasta sus galaxias y constelaciones.

La obra está estructurada en un solo movimientos. Pero, como variante, el compositor ha intercalado un interludio, respetando el sentido armónico de la obra. Por lo tanto podrá clasificarse con la forma A.B.A.⁵⁷⁸

El tema de la relación entre la Orquesta Sinfónica de Galicia y la Asociación Galega de Compositores ha suscitado algunas polémicas que merece la pena contrastar escuchando las versiones de las dos partes. A pesar de que ambas instituciones coexisten en la misma ciudad, A Coruña, desde hace bastante tiempo, nunca ha existido una relación institucional entre ellas para el estreno de obras de los compositores miembros. Ello no significa que no hayan existido estrenos de obras de compositores miembros, pero dichas interpretaciones siempre se gestionaban mediante una relación directa entre la orquesta y el compositor; y así también ocurrió en el caso de García-Picos, a pesar de ocupar el cargo de presidente la AGC durante una larga etapa⁵⁷⁹. La siguiente cita nos proporciona un estado de la cuestión hasta marzo de 2001:

Hasta la fecha, la Orquesta Sinfónica de Galicia ha estrenado un total de 27 partituras, lo que supone una media de tres nuevas creaciones sinfónicas por temporada en los atriles de la primera orquesta gallega. [...]

Así, y desde su puesta en marcha en mayo de 1992, el conjunto instrumental gallego se propuso como una meta fundamental la promoción tanto de los jóvenes valores de la creación musical en Galicia como de la formación de un repertorio propio nutrido por la música de autores de prestigio, tanto nacional como internacional.

De este modo, en estos nueve años de historia de la OSG han sonado en sus conciertos un total de once autores gallegos: Fernando Alonso, Manuel Balboa, Rogelio Groba, Carlos López García-Picos, Juan Durán, Enrique Macías, Xavier de Paz, Paulino Pereiro, Juan Vara, Xan Viaño y Eligio Vila. De ellos se han interpretado un total de dieciocho composiciones orquestales.

Rogelio Groba y Carlos López García-Picos han sido los autores con más creaciones en los atriles de la orquesta gallega. Así, de Groba han sonado la *Gran Cantata Xacobeá*, el *Concierto para violonchelo y orquesta y Corpus en Pontearreas*, mientras que de Carlos López se estrenaron su *Elegía para un soldado*, la *Fantasia Ecolóxica* y su *Concierto para trompeta*.

Detrás de ellos, y con dos estrenos cada uno, figuran los nombres de los gallegos Fernando Alonso, Juan Vara, Manuel Balboa y Juan Durán. El resto de autores gallegos con obras estrenadas por la OSG figuran con una.⁵⁸⁰

Al listado de obras de García-Picos interpretadas por la OSG habría que añadir el estreno en España de *Sindy*, A. 31, que tuvo lugar el 8 de enero de 1998 en el Palacio de la Ópera de A Coruña con Gloria Isabel Ramos Triano al frente de la orquesta gallega. Y, avanzando en el tiempo algunos años, completaríamos la lista con el estreno absoluto de *In Memoriam de una Lucha Fraticida*, el 2 de febrero de 2006 con Josep Pons como di-



Estreno del *Concierto para trompeta y orquesta* a cargo de la Orquesta Sinfónica de Galicia. El compositor aparece saludando al solista, John Aigi Hurn, 1999, APT.

rector, lo que situaba a García-Picos como uno de los compositores gallegos con más presencia en los atriles de la OSG. Sin embargo, observando el período comprendido entre los años 1992 y 2010, hay algunos compositores que ya habían acumulado un amplio número de estrenos a cargo de esta misma formación orquestal, es el caso de Rogelio Groba que acumulaba ocho estrenos o de Manuel Balboa, Paulino Pereiro y Juan Vara, con seis estrenos cada uno. Con cinco obras estrenadas se encontraba Eligio Vila y con cuatro tenemos un grupo de compositores formado por Fernando Alonso, Juan Durán, Xavier de Paz y Octavio Vázquez. Todo ello sin computar a otros compositores gallegos pertenecientes a generaciones anteriores como Marcial del Adalid, Andrés Gaos o Eduardo Rodríguez Losada⁵⁸¹.

Víctor Pablo Pérez, director artístico y titular de la Orquesta Sinfónica de Galicia, OSG, desde el año 1993 hasta el año 2013, explicaba que después de la etapa de García-Picos como presidente de la Asociación Galega de Compositores, la OSG hizo una propuesta a la AGC para crear un comité de selección de obras que incluyese representantes de ambas instituciones, así como de la Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia, el director de coro y el director de la orquesta. Este comité funcionaría siguiendo un modelo similar al que se utiliza en Estados Unidos, eligiendo obras para cada temporada mediante consenso.

Es que a veces vienen muchas [partituras] y no sabes como decir: mira es que primero tienes que aprender a escribir, no?

Todo aquel que se apunta, que se anota en la AGC ya se cree que es compositor. Bueno esto no es la realidad, o sea, estará apuntado, estará anotado pero no es compositor si no ha estudiado, si no ha trabajado y si no empieza a hacer un recorrido como todo el mundo.

[AGC] Rechazaron nuestra oferta, incluso llegaron a contestar que se hiciese por orden alfabético a lo que yo dije no, hasta aquí podíamos llegar y esto si que no, no puede ser.⁵⁸²

La versión que expone la AGC, recogida por Pérez Berná en su artículo sobre la asociación, difiere totalmente de la propuesta final de una “lista” que generó la ruptura de las conversaciones, aunque coincide en lo que se refiere a la creación de un comité de lectura donde se decidan las obras a estrenar cada temporada por la OSG.

As relacións coas agrupacións orquestrais galegas, OSGA e RFG, non variaron ao longo deste período substancialmente respecto á etapa anterior. En dous ocasións durante esta segunda etapa os secretarios da AGC fixeron entrega de composicións dos seus membros aos arquivos de sendas orquestras. Cómpre destacar que a AGC declinou en todo momento ofrecementos para integrarse en “comités de lectura” establecidos para determinar as estreas de obras orquestrais ou de calquera outro tipo. A Asemblea Xeral e as Xuntas Directivas da Asociación agradecen esta deferencia pero consideran que estas propostas vulneran o carácter plural e democrático da AGC”, e supoñía converter a uns membros en xuíces doutros, e sempre propón como alternativa unha lista priorizada e razoada das obras de autores da AGC pendentes de estrea. Nas últimas tempadas da RFG e da OSGA a presenza de estreas e reposicións de música galega é máis notable, aínda que non todo o que sería desexable (ao menos en opinión de quen asina este epígrafe).⁵⁸³

El que era director titular de la Orquesta Sinfónica de Galicia, Víctor Pablo Pérez, no llegó a participar en la interpretación de ninguno de los estrenos de obras de García-Picos a cargo de esta formación. Sin embargo, el compositor brigantino incluía un texto dirigido a él en la página final de *Fantasia Ecolóxica*, A. 81, donde le indicaba algunos aspectos concretos de su obra y le invitaba a reunirse para tratarlos en persona.

[Anexo a la partitura *Fantasia Ecolóxica*]

Estimado maestro Víctor Pablo,

Es posible que esta obra dure un poco más de lo indicado en la nota que me enviaron que decía no más de 12 minutos, de cualquier manera depende del tiempo que le dé el director (negra=60aprox).

Después de revisarla indique con lápiz lo que hay que eliminar (si hay, y principalmente en la percusión). Esta partitura puede que no sea más que un borrador. De cualquier manera me gustaría que usted la revise me llame y entre los dos discutiremos (amablemente) los posibles cambios.

También es importante mi idea de la obra y el porqué de la misma y su escritura y grafías.

También le aclaro que al escribir las partichelas se harán en la grafía tradicional e inclusive si el “director” le cuesta leer dicha grafía también se rectificaría, por lo tanto es muy conveniente perder los dos una media hora para ponernos de acuerdo sobre estos detalles que me parecen muy importantes.

Gracias

[firma]

Carlos López García-Picos

Manuel Naveira 62 3º
15300 Betanzos (Coruña)
77-4589⁵⁸⁴

Este tipo de consejos que los compositores requieren a los directores de orquesta antes de un estreno son habituales, aunque suelen circunscribirse a aspectos prácticos relacionados con la plantilla requerida o a algún asesoramiento puntual sobre texturas en momentos concretos de las composiciones, según explicaba el entonces director titular de la OSG. A pesar de que, tal y como antes explicamos, Víctor Pablo Pérez no dirigió ninguna de las obras de García-Picos interpretadas por la OSG, sí que las leyó y revisó antes de su programación en las correspondientes temporadas. Es por ello que presenta una opinión formada sobre su estilo compositivo en lo que a música sinfónica se refiere:

Él utilizaba las herramientas, los procedimientos habituales de la música, pero también digamos que con procedimientos mucho más modernos, mezclándolos. Hay otros vanguardistas que han roto con todo, entonces han roto con el ritmo, con la melodía, con la armonía, con la forma, y, por tanto, se van a otros terrenos que nadie entiende. Y de ahí viene mucho ese divorcio que hay entre público y música pura de vanguardia. Él no, estaba un poco en procedimientos normales, tradicionales pero más avanzados, después de Stravinsky. Hay gente que escribe como escribe Bruckner. Pero no, él estaba situado en su siglo y con algunos momentos de abigarramiento... tan abigarrado era lo que escribía que parecía una especie de cluser lo que estaba provocando allí.⁵⁸⁵

4. Las clases particulares

Además de los múltiples y variopintos trabajos que desempeñó durante su vida, otra faceta de García-Picos casi desconocida es la de profesor. Tras el fallido intento de integrarse dentro del centro de enseñanza musical en Betanzos, e incluso años antes de este hecho, desde su llegada a Galicia, García-Picos ejerció la docencia entre todos aquellos que solicitaron su ayuda. Desde jóvenes compositores hasta pianistas dando sus primeros pasos fueron alumnos del compositor brigantino en las clases que impartía en su domicilio particular. Sus primeras actividades como docente las encontramos ya en su primera etapa argentina como director del coro Os Rumorosos, allí debemos recordar la creación de una “Escuela Gratuita de Música” donde impartía clases de 19 a 21 horas de lunes a viernes⁵⁸⁶.

Entre sus alumnos de piano encontramos, citando solamente a aquellos que figuran como tales en las correspondientes dedicatorias de composiciones de García-Picos, a Roberto Valeiro Fagil⁵⁸⁷, Pedrito Grela⁵⁸⁸, Leticia Presas Freire⁵⁸⁹ y Fátima Carro Vázquez⁵⁹⁰.

Y dentro del apartado de compositores que acudieron a él para recibir sus consejos podemos citar a Juan Durán⁵⁹¹, Jorge Berdullas del Río⁵⁹², y Margarita Viso. En este último caso contamos también con el testimonio de la compositora que nos relata lo peculiar de la forma de impartir clases de García-Picos, donde casi nos habla de un “colega” que comparte algunos comentarios u opiniones sobre los trabajos de un compañero y no de un “maestro” que guía a sus alumnos con férrea determinación. También nos habla de otra peculiaridad de sus clases particulares, que es la gratuidad de las mismas, algo que enlaza perfectamente con el carácter y los ideales del García-Picos, y que coincide con las tareas que había desempeñado en Buenos Aires, como director de coros o impartiendo clases iniciales de lenguaje musical.

Penso non obstante que había varias cousas nel que nos despistaban nos primeiros anos. Dun lado nós necesitábamos –ou nos creíamos que o necesitábamos– un mestre que nos levara da man e nos dixera: esto está ben, estoutro corríxeo, revisa a escritura deste instrumento, etc... Él esto o facía doutra maneira. E o digo, porque eu “tomei clases” con él. “Clases” que por suposto non cobrou porque non estaba eso na súa idea. Eu facía traballo e él me daba consellos, sobre todo de instrumentación.

A súa función era con nós doutra índole: quería con nós –que era o que había naquel momento– construír o futuro. E puxo niso o empeño.

Otra cousa que nos despistaba era que a cuestión estética era totalmente libre. É dicir, se nos queríamos –ou pensábamos que queríamos– que nos “catequizara” de cal era a estética que debíamos seguir, él decía: cada ún escribe como quere.⁵⁹³

Dentro del listado de alumnos de piano de García-Picos hemos reservado un último caso que nos muestra una vez más la poliédrica personalidad del compositor brigantino, se trata de Sor Mónica Mejía, que pertenecía al Convento de las Agustinas Recoletas de Betanzos y de quien conservaba una postal navideña del año 1997.

[postal navideña]

“AVE MARIA” 30-11-97

Muy querido y recordado Maestro Carlos:

Antes de todo le pido mil disculpas por haber sido tan desatenta en dirigirle algunas letras, pero le aseguro que ahora me dispongo hacerlo con el mismo cariño y agradecimiento como si fuera el día que llegué de España a México.

Le envío el más cariñoso saludo y mi sincero deseo de que tenga una “FELIZ NAVIDAD Y UN PROSPERO AÑO NUEVO”.

Que Jesús Niño nazca de nuevo en su corazón y le ilumine en su caminar hacia el.

Gracias a Dios yo me encuentro muy bien, desde que llegué he sido bien acogida por mis hnas. de comunidad y también mi mamá y mis hermanos vienen con frecuencia a visitarme claro que también sentí mucho la

separación de mis queridas hermanas de Betanzos y de todas las personas que conocí, son tan buenos y bondadosos que de todos me traje un recuerdo inolvidable. Yo sigo estudiando el piano y también repasando la teoría de la música, no he adelantado mucho porque es más difícil estudiar sin maestro, pero poquito a poco voy tirando hacia delante. Cuando les platicó de Usted a las monjitas, me dicen que lo invite a nuestro convento, así que ojalá pueda venir a pasar por aquí algún verano, sería gran alegría para las monjitas, conocerlo y yo encantada de volverlo a ver.

Bueno queridísimo Maestro, reciba muchos recuerdos de todas las hnas. y de su alumna, un cariñoso y fuerte abrazo y mi recuerdo ante Jesús Sacramentado.

Sor Mónica Mejía⁵⁹⁴

Esta información choca frontalmente con un García-Picos al que Xesús Alonso Montero definía como perteneciente a una “vieja guardia de republicanos, ateos y comunistas”⁵⁹⁵. Sin embargo, ello no le impidió afrontar el reto de impartir clases entre las monjas de clausura e incluso intentar ayudarlas a adquirir un nuevo piano a través de una donación de su amigo Javier Etcheverría.

Les daba clase, [a las monjas de clausura de Betanzos] además de forma totalmente desinteresada. Es decir, que era un hombre que, ideológicamente no eran muy acordes sus ideas con la doctrina de la iglesia católica, no, al contrario. Pero, sin embargo, él estimaba que eran personas que merecían ser atendidas y enseñarles estas cosas. Incluso me pidió una ayuda para comprar un piano para las monjitas. Decía que tenían un piano que estaba en un estado deplorable y entonces me pidió que si yo podía darle una ayuda para comprar un piano. Y efectivamente yo le di una ayuda... no recuerdo cuanto, tampoco fue una cosa muy importante, pero yo le di una ayuda. Es decir, para él no pedía nada, a mi jamás me pidió nada para él, pero para los demás sí, por ejemplo para esas monjitas sí me pidió para que pudiese comprar un piano para poderles dar clase en un piano decente.

Pese a sus ideas comunistas.

Era un hombre de una gran espiritualidad, era un hombre que tenía una buena cultura literaria, tenía una buena cultura general, es decir, que era un hombre inmerso en las preocupaciones espirituales e intelectuales, por consiguiente no es de extrañar eso.⁵⁹⁶

5. La Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos

Entre los años 1991 y 1992 se suceden una serie de acontecimientos que propician la creación de una entidad nacional que engloba a las distintas asociaciones de compositores que habían surgido en los años anteriores en distintas regiones de Es-

paña. En todo el desarrollo de los acontecimientos tuvo una especial relevancia la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos, COSICOVA, que realizó la organización del II Congreso Nacional de Compositores celebrado en Valencia en octubre de 1991⁵⁹⁷ y, posteriormente, también del Congreso Iberoamericano de Compositores, celebrado en la misma ciudad en octubre de 1992.

Entre el 3 y el 5 de octubre próximos se celebrará en Valencia, por impulso especialísimo de Bernardo Adam Ferrero, aglutinante de tantos empeños musicales en su ciudad, el II Congreso Nacional de Compositores. En él se verá cumplido el deseo unánime que se reflejó en la primera edición, y como brillante acto de clausura quedará creada la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos. Los propios artistas, de esa forma, podrán estudiar de forma conjunta sus problemas, formular sus aspiraciones y constituir el más saludable ejemplo en lucha con pasados individualismos perjudiciales e insolidarios.⁵⁹⁸

El 20 de febrero de 1992 se firma el Acta de Constitución de la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos (CEACS), que aglutina a las asociaciones de compositores de Andalucía, Galicia, Valencia y a la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE). Los firmantes de dicho documento son los siguientes: Bernardo Adam Ferrero, Presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA), Antonio Gualda Jiménez, comisionado por la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos (CEACS), Antonio José Flores Muñoz, Secretario de la Asociación de Compositores Sinfónicos Andaluces (ACSA), Carlos López García-Picos, Presidente de la Asociación Galega de Compositores (AGC), y Francisco Otero Pérez, Presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE). El objetivo principal que se establece en esta acta es el de “promover y difundir la música de creación de los miembros de cada una de las Asociaciones que la conforman”, ya que los miembros de cada una de las asociaciones pasaban a pertenecer subsidiariamente a la Confederación⁵⁹⁹.

Los estatutos de la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos (CEACS) toman la fecha del acta de constitución como inicio de su ejercicio social. Los firmantes son los mismos que en el citado documento y, aunque desarrollado mediante actuaciones concretas, su objetivo principal siguió siendo promover y difundir las creaciones de los compositores que la conforman. Se establece que los socios numerarios serán aquellos que sean miembros de las Asociaciones inscritas y que tendrán voz y voto en las reuniones. También aparece la figura del socio de honor, que sería elegido por voto unánime de la Junta Directiva, que estaba formada por un Presidente, un Secretario, un Tesorero y “tantos Vocales como fuese necesario”. Los Estatutos constan de 10 Títulos y un total de 18 Artículos, siendo especialmente interesante el Título IV Artículo 12, donde se abre la puerta a que

otras asociaciones de compositores puedan integrarse dentro de la Confederación, previa solicitud y tras la aceptación por la Junta Directiva⁶⁰⁰.

La inscripción de la institución se retrasó más de lo previsto a pesar de que ya estaban constituidos y disponían de estatutos desde febrero del año 1992. Como podemos comprobar en una carta dirigida a la Secretaría General Técnica del Ministerio del Interior, la solicitud presentada iba acompañada de dos modelos distintos de estatutos y planteaba que se admitiesen a trámite aquellos donde las asociaciones correspondientes actuaban como socios de la confederación.

Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos
(C.E.A.C.S.)

Calle Francisco de Rojas nº5, 2º, nº3

Madrid

Madrid, a 20 de Febrero de 1992

Por la presente, la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos (C.E.A.C.S.)

SOLICITA: sea admitida a trámite cualquiera de los dos modelos de Estatutos de la citada Confederación, con preferencia del que se refiere a que los socios sean las Asociaciones, como personas jurídicas, según nuestras consultas previas, ya que dicha fórmula parece ser la más adecuada, y que la citada Confederación quede debidamente inscrita en el Registro de Asociaciones correspondiente.

Se adjunta a los Estatutos el Acta [sic] de Constitución de la mencionada Confederación.

Firman esta solicitud los cinco componentes de la Junta Promotora de la Confederación, cuya representatividad se especifica en el Acta de Constitución adjunta.

En Madrid, a veinte de Febrero de mil novecientos noventa y dos.

Firmado: D. Bernardo Adam Ferrero

D. Antonio Gualda Jiménez

D. Antonio José Flores Muñoz

D. Carlos López García Picos

D. Francisco Otero Pérez

A: Secretaria General Técnica

Ministerio del Interior

En su artículo sobre la Asociación Galega de Compositores, Juan Pérez Berná cita una información extraída del libro de actas de la AGC donde García-Picos comunica que la “Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos quedou inscrita nos correspondentes rexistros públicos o 18 de xaneiro de 1993”.

Froito da situación coiuntural descrita ao principio deste epígrafe, si-
tuase os contactos [da Asociación Galega de Compositores] con outras aso-

ciación de compositores, constituíndo o período 1991/1993 o punto culminante deste proceso. A idea da creación dunha asociación nacional de compositores cobrou forma a partir do II Congreso de Compositores celebrado en Valencia en outubro de 1991, sendo a asociación valenciana a que levou a iniciativa. Entre outubro de 1991 e ao longo de 1992, Carlos López García, en calidade de presidente da AGC, realizou xestións e asistiu a unha serie de xuntanzas en Madrid a efecto de deseñar esta institución. En primeiro lugar creouse a Asociación Española de Compositores Sinfónicos que despois se integraría xunto coa propia AGC e as asociacións andaluza e valenciana, na Confederación Española de Asociacións de Compositores Sinfónicos, institución inscrita en 1993 pero posteriormente malograda.⁶⁰¹

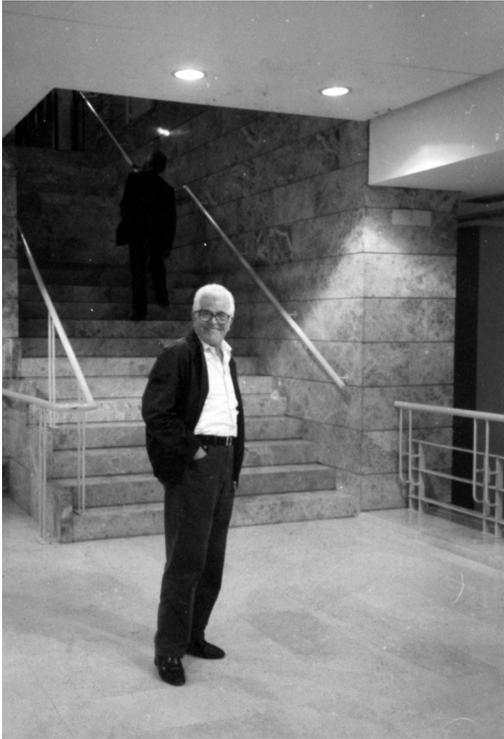
El corto recorrido que tuvo esta confederación no impidió que organizaran algunas actividades, entre las que destaca la organización del Congreso Iberoamericano de Compositores, celebrado en el Palau de la Música de Valencia en octubre de 1992. A pesar de no estar inscrita oficialmente todavía, la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos dirige una carta a la Dirección General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) el 30 de marzo de 1992. En ella solicitaban una reunión entre el “Sr. Cánovas” por parte del INAEM y una Comisión Gestora por parte de la CEACS, donde tratarían los siguientes puntos: dotación de un local para la asociación, anticipo sobre la dotación económica anual, negociaciones sobre la participación en diversas organizaciones de representantes de la confederación, información sobre los nombramientos provisionales de representantes, presentación oficial de la confederación y organización del Congreso Iberoamericano de Compositores. Sobre este último punto encontramos en la carta un amplio desarrollo de las líneas de organización consensuadas dentro de la CEACS. En primer lugar se hacía constar una selección de compositores de los que programar obras en los conciertos inaugural y de clausura, “todos ellos fallecidos, para evitar susceptibilidades”. También aparecían definidas algunas propuestas para las ponencias diarias que se realizarían dentro del congreso, donde se sugiere a ponentes-compositores de Paraguay, Uruguay, Ecuador, Costa Rica, República Dominicana y Panamá. A los que se añade una lista de nombres concretos:

Schemper, Raúl (Argentina)
Nobre da Costa, Carlos (Brasil)
Brncic, Gabriel (Chile)
Begerra, Gustavo (Chile)
Vera, Santiago (Chile)
Brower, Leo (Cuba)
García, Orlando (EE.UU.)
Lopez Garcia-Picos, Carlos (España-Argentina)
Cordero, Eduardo (E.E.U.U.)

Foss, Lukas (E.E.U.U.)
Mikashov, Iván (E.E.U.U.)
Enriquez, Manuel (Méjico)
Garrido, Leca (Perú)
Cervetti, Sergio (Uruguay)
Mastrogiovanni, Antonio (Uruguay)
Tosar, Héctor (Uruguay)⁶⁰²

Finalmente, el Congreso Iberoamericano de Compositores se celebró entre los días 14 y 20 de octubre de 1992 en el Palau de la música de Valencia, organizado por la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA), con la colaboración del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), del Palau de la Música de Valencia y de la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos (CEACS), y con el patrocinio de la Generalitat Valenciana, la Diputació de València, el Ministerio de Cultura, Música 92 y el Ajuntament de València. La Comisión organizadora estaba formada, entre otros, por Francisco Cánovas Sánchez, Subdirector General de Música, Irene Guri García, Jefa de Servicio de Cooperación y Difusión Musical, Bernardo Adam Ferrero, Presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA), Rafael Talens Pello, Secretario de COSICOVA, Francisco Otero Pérez, Presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), Manuel Castillo Navarro-Aguilera, Presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Andaluces (ACSA), Carlos López García-Picos, Presidente de la Asociación Galega de Compositores (AGC) y Antonio Gualda Jiménez, Comisionado por la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos (CEACS)⁶⁰³.

La mañana del 16 de octubre de 1992 tienen lugar las ponencias cuarta, quinta y sexta, realizadas por Antonio Gualda Jiménez, Raúl Schemper y Carlos López García, respectivamente. El moderador de estas tres ponencias fue Salvador Chuliá Hernández, y, tras una pausa para el almuerzo, por la tarde se celebró una mesa redonda alrededor de los temas “Las Asociaciones de Compositores”, “Edición de obras” y “Los derechos de autor”, en las que actuaba como moderador Rafael Talens Pello. Según figura en el programa de mano del congreso, los participantes invitados eran, además de los miembros de las asociaciones de compositores e instituciones participantes en la organización, la Sociedad General de Autores de España (SGAE), la Editorial Piles y Emilio Casares, Director del ICCMU y consejero de la SGAE, este último dentro del apartado de musicología. Esa misma jornada del 16 de octubre de 1992 se cerraba con un concierto de la Orquesta de Valencia, con Manuel Galduf como director, Vicente Zarzo como solista de trompa y M^a Rosa Calvo-Manzano como solista de arpa. El programa que interpretaban estaba formado por *Bachiana Brasileira nº 1* (para grupo de violoncellos) de Heitor Villalobos, *Concierto para Arpa y Orquesta* de Xavier Monsalvatge, Danzas del Ballet *Estancia* de Alberto Ginastera



García-Picos en el Congreso Iberoamericano de Compositores, Valencia, 1992, AMB.

y *Concierto para Trompa y Orquesta* de Rafael Talens, esta última obra como estreno absoluto⁶⁰⁴.

La ponencia de García-Picos estaba estructurada en tres partes, en la primera de ellas trataba de las vicisitudes que vivió la Asociación Galega de Compositores durante sus años iniciales, en la segunda explicaba diversas experiencias de su trayectoria vital, centrada especialmente en su juventud y años de formación, y en la última planteaba la responsabilidad de las instituciones públicas en la mejora de los problemas que atravesaba la cultura y la música de un modo particular.

Las primeras ideas que plantea García-Picos están relacionadas con “La creación musical como auto-identidad”, e inicia su intervención destacando la difícil situación a la que se enfrentan los compositores ante la percepción social de este oficio en Galicia.

En una sociedad como la gallega, en la cual la generación de una producción musical propia es visto como actividad inapropiada, la creación musical no es evidentemente algo prestigioso, pues parece existir una conciencia colectiva de desestima que lleva a la consabida retórica interrogativa del “¿Cómo va a ser bueno si conocemos a sus padres?” o “¿Cómo va a tener valor si es un vecino nuestro?”⁶⁰⁵

A continuación habla del papel de la Iglesia y de los “Seminarios Gallegos” en la generación de un “autoconocimiento musical gallego”, en el que la música sacra desplaza totalmente a la música profana hasta minimizar su presencia, tanto desde el punto de vista histórico, a través de estudios musicológicos, como en la organización de conciertos y realización de grabaciones y publicaciones. Seguidamente amplía el enfoque hacia España para explicar, según lo anteriormente expuesto, la ausencia de referencias que los compositores actuales tienen, aunque fijando la situación gallega en peor posición. Incluye también su opinión sobre el nacionalismo musical como

herramienta estética en el proceso autoidentificativo, dejando claro su rechazo hacia lo que define como “uso criollista”, pero poniendo en valor el contacto del creador con su entorno.

Es habitual que el compositor español tenga conciencia de pionero, que no se sienta hijo de una tradición que no conoce y apenas intuye. No en vano seguimos sin saber ni cuántas ni cuáles son las composiciones de Isaac Albéniz o Enrique Granados. En el mejor de los casos, la vinculación es con su profesor de composición, sobre todo si se trata de una figura cuyo nombre mantenga una aureola de prestigio capaz de garantizar la solidez de un currículum. Al compositor gallego le parece negado todo consuelo en este aspecto, ya que ni conoce su propia historia musical ni tiene maestros cuyo nombre sirva de consuelo en su desolada soledad.

Ni siquiera el referente nacional parece claro, pues nadie aparenta creer que el compromiso autoidentificativo pueda ser otra cosa que la armonización escolar de las más tópicas piezas tradicionales según el uso criollista, o el calco torpe de modelos europeos periclitados hace decenios, adornados según convenga, ya de aderezos de color local en el esquema métrico o en la onomatopeya, ya de la muleta extramusical de las notas de programa.

Obviando el debate sobre la vigencia o no del nacionalismo musical y por lo tanto de su comprensión como estética o como técnica, según los intereses o la ideología del creador, la cuestión de la autoidentificación en el complejo marco de Galicia, es vital para obtener respuesta a las preguntas: ¿Componer, por qué?, ¿Componer, para qué? y ¿Componer, para quién? Y es vital, incluso para aquellos creadores que no se sientan comprometidos con Galicia como proyecto —con lo que demuestran evidentemente desconocimiento de la realidad circundante—, en tanto en cuanto en Galicia residen y en ella producen su obra.⁶⁰⁶

En un segundo bloque, pero aún dentro de la primera parte de su ponencia, García-Picos habla de la “Significación de la Asociación Galega de Compositores”. Relata los inicios de la AGC, la organización de los primeros ciclos de conciertos y la participación de la entidad en las Xornadas de Música Contemporánea que se celebraron en Santiago de Compostela con el patrocinio del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y de la Universidad de Santiago de Compostela.

Poca actividad, desde luego, para cinco años de vida. Y toda esa actividad limitada a la provincia de La Coruña. Quizás la A.G.C. haya pecado de acoquinamiento o de incapacidad para ofrecer un producto grato a los ojos de las Administraciones, pero es tanto menos dudoso que las Administraciones muestran para con la A.G.C. unos criterios de exigencia bastante más inflexibles que los que demuestran a la hora de contratar orquestas sinfónicas inexistentes pero de aparente prestigio —que luego, son

suplidas por el retal más remendado del saco del sastre— o de organizar megalomaníacas representaciones de La Forza del Destino ante la fachada de la catedral porque a alguien se le ocurre que los romeros peregrinos en realidad van a Santiago o que Hornachuelos queda a tiro de piedra de la ventana del Conselleiro.⁶⁰⁷

El compositor brigantino cierra la primera parte de su ponencia con “El camino a seguir”, donde expresa su opinión sobre el papel que juegan los Conservatorios y otras instituciones en la interpretación pública del repertorio de compositores gallegos.

Antes nos hemos referido a la carencia de memoria histórica como una de las patologías de la sociedad gallega. Es difícil concebir cómo se puede interesar al intérprete gallego por la Nueva Música de su país si no tiene conciencia de la existencia de un más que apreciable repertorio musical desde la Ilustración hasta nuestros días. En ello tiene un importantísimo papel los Conservatorios, toda vez que la Lei de normalización Lingüística les obliga a incluir música gallega en sus programas de estudios, obligación sistemáticamente incumplida, como denunció recientemente en el Congreso da Cultura Galega, el responsable del gabinete provincial de normalización lingüística de La Coruña. La respuesta intuitiva a esta cuestión es que no se puede incluir música gallega en los programas de estudio porque no hay ediciones de la misma induciendo a la siempre enriquecedora polémica sobre si es anterior el huevo o la gallina. Pero lo cierto es que las inversiones realizadas por la Dirección Xeral de Normalización Lingüística son muy importantes y que no es en absoluto ilusorio creer que apoyase una iniciativa racional de edición de ese repertorio al servicio de los estudiantes de música, ediciones en que conviviesen en alegre comadreo nuestros músicos ilustrados con los nacionalistas y los románticos con los transvanguardistas. Proyecto editorial al que ni puede ni debe ser ajena la A.G.C.⁶⁰⁸

La segunda parte de la ponencia se titula “Marginación”, y en ella recuerda sus años de exilio bonaerense y la incompreensión que la comunidad gallega tenía con su labor como compositor. Tras repasar su trayectoria compositiva vuelve a tratar el tema de la situación musical gallega. Compara el fuerte apoyo que en Argentina recibían los creadores musicales por parte de la administración pública con la nula existencia de políticas similares en Galicia, a pesar del despilfarro en diversas actuaciones de música popular. Indica, sin embargo, que la reciente creación de la Orquesta Sinfónica de Galicia supone un nuevo rayo de esperanza, tanto por su actividad directa como a través de la Escuela de Música asociada a ella, que podría abrir nuevas oportunidades de formación a los jóvenes gallegos. La última crítica que lanza García-Picos se dirige hacia la SGAE y sobre los dividendos que reparte entre sus socios en concepto de derechos de autor, “son irrisorios y no parecen corresponderse con los baremos que aplica a espectáculos y difusores”.

La tercera parte de su ponencia, con la que cierra su intervención, tiene el título “La Confederación, la SGAE y algo más”. Aquí reivindica el papel de la CEACS como punto de encuentro de los compositores españoles y como herramienta para reclamar sus derechos y aspiraciones.

Los compositores no pedimos limosna ni riqueza, solamente un apoyo económico acorde con lo que aportamos a nuestro país y así poder seguir trabajando en beneficio de nuestra cultura musical, que es una gran parte de la cultura de España.⁶⁰⁹

Incluye también una última crítica al papel de la SGAE y de otras instituciones, a las que reprocha su escaso apoyo, para finalizar con una arenga en la que fomenta la unión entre compositores:

Y para terminar esta ponencia, se me ha ocurrido, como parte final de la misma, una frase con cierta expresión metafórica y buen sentido del humor, que he titulado así:

CODA CON PEDAL DE TÓNICA Y TERCERA DE PICARDÍA: “Todos estamos remando en la misma barca, pero tendremos que remar muy, pero que muy fuerte, si queremos llegar a buen puerto”.⁶¹⁰

La mayor parte de la ponencia que García-Picos pronunció en el Congreso Iberoamericano de Compositores de Valencia de octubre de 1992 procede de un texto anterior, que utilizó para su participación en “Perspectivas España 90. Encuentros y conciertos alrededor del compositor y su música”, organizado por Jesús Villa Rojo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en diciembre de 1990. El texto que usó en esa ocasión se publicó como artículo dentro del *Anuario Brigantino 1990*, nº 13 bajo el título de “Problemática de los compositores gallegos actuales”. Las diferencias esenciales entre ambos textos se producen en el primer fragmento que se titula “Sistemas de producción musical en Galicia”, donde el compositor brigantino afronta el tema del apoyo institucional en la publicación de partituras y en la organización de actuaciones musicales.

La Administración Autonómica Gallega ha mostrado desde los momentos de la preautonomía una sorprendente insensibilidad ante el hecho musical. Hasta hace unas semanas la única partitura publicada por la Xunta era la del *Himno Gallego*, lógicamente incluida en las páginas del Diario Oficial de Galicia como parte de la normativa sobre símbolos de la Comunidad. Esta tradición mantenida por gobiernos de diversas tendencias políticas se ha visto rota en este otoño por la publicación simultánea de diversas partituras de Andrés Gaos por diversos órganos de la Xunta, sin coordinación ni información previa.

Esta *anécdota* ilustra la gravedad de los hechos en una Comunidad en cuyo *Consello da Cultura Galega* no existe una representación de la música y en la cual los partidos políticos, al menos los de mayor representatividad, no contemplan la administración de la vida musical en sus programas electorales o de gobierno. Por contraste, es un instrumento musical, la gaita, uno de los emblemas con los que se identifica al Presidente de la Comunidad en el diario de mayor difusión de Galicia.⁶¹¹

García-Picos interpreta la situación de las orquestas gallegas como termómetro de la calidad de la vida musical, por ello nos habla de los infructuosos intentos de crear una “Orquesta Sinfónica de Galicia”, mientras desde la administración autonómica se sustenta a la “Xove Orquesta de Galicia”, con la intención de tener una orquesta profesional pero sin retribuir como tales a sus miembros. Repasa la situación en la localidad coruñesa, donde el Ayuntamiento lleva tiempo intentando convertir la “Orquesta de Cámara Municipal” en una orquesta sinfónica, aunque todavía sin resultados. Y en Vigo, donde el ayuntamiento ha limitado progresivamente sus apoyos hasta provocar la desaparición de su “Orquesta de Cámara”. También opina que los conservatorios gallegos “han fracasado estrepitosamente” al no alcanzar todavía a formar profesionales en “las especialidades clásicas: Interpretación, Docencia, Creación e Investigación”. Concluye, según lo anteriormente expuesto, que los problemas de los compositores no son específicos sino que pertenecen a un ámbito más general, la vida musical en Galicia y el papel de las administraciones públicas en la organización de actividades culturales.

Seguidamente aparecen los fragmentos titulados “La creación musical como autoidentidad”, “Significación de la Asociación Galega de Compositores” y “El camino a seguir”, que aparecen repetidos textualmente en la ponencia del Congreso Iberoamericano de Compositores, de la que hemos tratado anteriormente. La única diferencia posterior surge en el párrafo final, en el que, a modo de conclusión, García-Picos utiliza una cita para explicar el carácter práctico y funcional de su intervención sobre los problemas que afrontan los compositores gallegos, alejándose intencionadamente de las cuestiones estéticas y técnicas asociadas a la composición.

Quizás alguno de ustedes echará de menos en mi ponencia el necesario debate sobre el sentido último del acto compositivo, cuestión que preocupa, desde luego, al compositor gallego tanto como al catalán o al alcarreño. Las cuestiones de la opción técnica y de la opción estética –¿son en realidad dos opciones?– están presentes tanto en mi ánimo como en el de mis compañeros de viaje, pero el LIM me ha pedido una intervención sobre la cotidiana cuestión de la subsistencia que no por prosaica ha de estar exenta de ética. La conclusión la pido prestada a Bertolt Brecht:

“Conozco muchos que andan por ahí con la lista de lo que necesitan. Aquel a quien la lista es presentada, dice: es mucho.

Mas aquel que la ha escrito dice: esto es lo mínimo.
Pero hay quien orgullosamente muestra su breve lista.”⁶¹²

Retomando el tema del Congreso Iberoamericano de Compositores, en la misma mañana que García-Picos hace su ponencia, encontramos otro participante, al que ya hemos citado en el capítulo VI, se trata de Raúl Schemper, íntimo amigo del compositor betanceiro. Su nombre ya aparecía en la propuesta que, mediante una carta, la CEACS le realizó meses antes al INAEM y, finalmente, Schemper asiste al congreso en calidad de vicepresidente de la Asociación de Compositores de Argentina. En años posteriores intercambiaron alguna correspondencia que pone en evidencia una relación muy cercana entre ambos y que aporta algunos datos relevantes sobre García-Picos⁶¹³.

En la carta fechada el 25 de mayo de 1999 Raúl Schemper le transmite su opinión sobre una grabación que García-Picos le había enviado de una de sus composiciones.

Yo no sé si la partitura está escrita con pasajes aleatorios, donde el intérprete tiene libertad para su ejecución como en algunas partituras tuyas, y si lo que escucho está escrito o es una versión del pianista, hay muchas progresiones y reiteraciones; en base a contestaciones cambiando de alturas, elementos que se hacen muy reiterativos; el interludio para mí está más logrado lo siento lírico y poético que me hizo recordar tu obra para violoncello.

Las otras obras del Compactdisc son muy variadas y cada uno resuelve su construcción según sus conocimientos y su forma de sentir. Lo importante es seguir componiendo; puede ser que vos después de haber trabajado con distintos procedimientos actualmente este sea tu forma de componer actual (si es que no es aleatoria), si es posible quisiera que me mandaras la partitura.⁶¹⁴

El 17 de febrero de 2002 Raúl Schemper escribe nuevamente al compositor betanceiro, le recomienda que, aunque renuncia al cargo de presidente de la AGC, no se aisle de sus compañeros ya que el contacto con ellos le ayudará a mantenerse activo. Le comenta que él ya había dejado de componer y que ahora dedicaba su tiempo a la pintura, algo que le permite no tener que depender de los intérpretes. Asimismo, le recomienda que realice grabaciones de sus obras, ya que existe el riesgo de que las partituras con el tiempo desaparezcan. Pone como ejemplo la poca repercusión que tienen con el paso del tiempo las composiciones del maestro común de ambos, Jacobo Fischer, cuyo legado musical conservaba su sobrina y solo se interpretaba en contadas ocasiones⁶¹⁵.

La última de las cartas tiene como remitente a García-Picos y como destinatario a Raúl Schemper y es en realidad un borrador de una misiva que realizó el compositor brigantino en el año 2004. La escritura se extiende por los márgenes del documento en sentido transversal al cuerpo del texto con anotaciones como la siguiente, que es una pequeña recopilación de sus trabajos compositivos tras su regreso a Galicia:

Cuando llegué a Galicia tenía (compuestos en Bs. As.) 7 obras sinfónicas ahora tengo 18. 2 cuartetos ahora tengo 19 y quiero llegar a 20 y parar y un sinfín de Piano y Piano y otros instrumentos.⁶¹⁶

En el primer párrafo le habla de una obra dedicada a su mujer de la que le envía la partitura. Se trata de *Elegía para Lidia de Schemper*, A. 111, escrita en un solo movimiento para la formación orquesta de cuerda y timbales. A continuación explica García-Picos sobre la elegía que “como verás soy amante de la atonalidad algo al estilo de Strawinsky”. También aclara que la obra puede tener algún error ya que ha comenzado a tener fallos de memoria ese año y está tomando unos medicamentos que le ayudan a minimizarlos, por ello lo autoriza a corregirla en lo que estime necesario.

Amigo Raúl (Pibe) te envío la obra Elegíaca para que hagas un análisis de esta modesta obra que tardé mas de tres meses en componerla. Creo que el mérito no está en la calidad de la obra, y sí, en la intencionalidad de la misma para perpetuar el nombre de Lidia a través de las interpretaciones de la misma. Para mi Lidia era mucho más que una amiga y si como una hermana. Yo sufrí mucho cuando me dijiste que había Fallecido. Por desgracia nuestras vidas son muy cortas pero quizás a través de nuestras obras musicales seguiremos vivos cada vez que se interpreten las obras, como está sucediendo con los genios del pasado.⁶¹⁷

Hasta este punto llega el recorrido biográfico del compositor brigantino, que cerramos tras completar su etapa final gallega, repartida entre el presente capítulo y el anterior. En todo el texto precedente hemos trazado una línea temporal que ha recorrido las diversas peripecias vitales de García-Picos y su obra compositiva, ya que, tal y como hemos expresado respecto a la forma de este trabajo de investigación, la intención primigenia ha sido entrelazar su obra musical con su experiencia vital. Entendamos, pues, el capítulo que viene a continuación como una revisión de la información estrictamente relacionada con su actividad creativa. La reorganización y clasificación de diferentes datos, que hasta ahora han aparecido distribuidos según criterios cronológicos, nos permitirá afrontar con mayor claridad el posterior apartado dedicado a las conclusiones.

Notas

⁵²⁹ Vid. nota 339 del Cap. VI y texto correspondiente a esa cita; Margarita Viso Soto, “Autorretrato: Carlos López García Picos”, *Música Hoxe. Boletín informativo da asociación galega de compositores*. N° 1, A Coruña, 2002, p. 17. Ya en uno de los primeros artículos periodísticos que protagonizó García-Picos tras su regreso a Betanzos, en 1985, declaraba que Galicia debía activar su vida musical siguiendo el ejemplo de la comunidad catalana. Hablaba también García-Picos de un grupo de jóvenes compositores muy valiosos y con una gran formación que merecían todo tipo de ayudas y apoyos para desarrollar su labor. La solución que proponía era la creación de una asociación, que podría llamarse “Asociación Galega de

Compositores Sinfónicos”, o algún otro nombre similar. Esta entidad funcionaría como intermediaria para obtener subvenciones de la administración pública o de entidades privadas, para luego poder difundir las obras de sus miembros a través de conciertos, discos y edición de partituras. Todo ello, sin olvidar los homenajes a compositores ya desaparecidos. Vid. X. M. Carreira, “El regreso de Carlos López García”, *Faro de Vigo*, 2-6-1985; y X. M. Carreira, “Carlos López García, Músicos de Galiza nº 15”, *A Nosa Terra* nº 269, 9-5-1985.

⁵³⁰ s.a. [programa de mano], Primeiras Xornadas Culturais Betanceiras, *Scherzo; Preludio y fuga; Tema con variaciones*, Quinteto de viento de A Coruña, Iglesia de Santo Domingo de Betanzos, 29-5-1985.

⁵³¹ M. Dopico, “Pereiro: Seguimos sendo ignorados”, *Galicia Hoxe*, Santiago, 7-2-2009.

⁵³² Juan Pérez Berná, “A Asociación Galega de Compositores, Orixe e traxectoria” [artículo inédito consultado por cortesía del autor], pp. 3-4.

⁵³³ s.a. [programa de mano], II Ciclo de Jóvenes Intérpretes Coruñeses, Talea, Sala de Conciertos del Ayuntamiento, A Coruña, 29-10-1986. Sobre el contexto artístico-cultural que encontró García-Picos tras su regreso a Galicia Vid. María del Carmen Lorenzo Vizcaíno, *El compositor Enrique X. Macías y su participación en la movida viguesa: 1976-1986*, Trabajo de Investigación Tutelado, Universidade de Santiago de Compostela, 2010 [texto inédito consultado por cortesía de la autora].

⁵³⁴ s.a., “Concierto de piano dedicado a ocho compositores gallegos”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 15-4-1986, [artículo recortado] CM.

⁵³⁵ s.a. [programa de mano], “8 compositores Galegos”, Concerto organizado pola Agrupación cultural O Facho, *14 estruturas para piano*, Jean-Pierre Dupuy (pf), Salón noble del Pazo de Mariñán en A Coruña, 18-4-1986.

⁵³⁶ *Ídem*.

⁵³⁷ Parsifal, “Ocho compositores gallegos”, 1986, [artículo recortado] CM.

⁵³⁸ Julio Andrade Malde, “Ocho compositores gallegos”, *El Ideal Gallego*, 20-4-1986.

⁵³⁹ *Ídem*.

⁵⁴⁰ Julio Andrade Malde, “La Coruña: Ocho compositores gallegos”, *Ritmo* nº 566, Junio 1986; Este mismo autor es el responsable, unos años más tarde, de un artículo donde se realiza un relato de la gestación y primeros años de la Asociación Galega de Compositores, AGC. Julio Andrade Malde, “Los nuevos compositores gallegos presentan juntos sus brillantes trabajos individuales”, *La Voz de Galicia*, 19-2-1989.

⁵⁴¹ *Ídem*.

⁵⁴² L. B., “Atraco a corazón aberto dos oito magníficos”, *A Nosa Terra*, 1986, [artículo recortado] APT.

⁵⁴³ Estatutos de la Asociación Coruñesa de Compositores, A Coruña, 22-6-1987, APT. La Asociación Coruñesa de Compositores y la Asociación Galega de Compositores nacen de forma simultánea, en la misma fecha, de la misma reunión, que se produce en Ronda de Monte Alto nº 101 7º D de A Coruña, y con los mismos miembros. No llegó a producirse una trayectoria paralela de ambas entidades porque la Asociación Galega de Compositores acaparó todos los esfuerzos de organización y gestión de los compositores. Atendiendo a esta doble fundación, podemos suponer que la intención final era crear varias asociaciones en la comunidad gallega y nuclearlas en una asociación central que sería la AGC.

⁵⁴⁴ Carta 3-7-1987, APT.

⁵⁴⁵ Carta 25-3-1999, APT.

⁵⁴⁶ Juan Pérez Berná, “A Asociación Galega de Compositores. Orixe e traxectoria” [artículo inédito consultado por cortesía del autor], p. 7; Este artículo fue realizado por su autor cuando ocupaba el cargo de secretario de la Asociación Galega de Compositores. Para su realización utilizó diversos documentos del archivo de la asociación, documentos de los que él era custodio en aquella época. Además del Libro de Actas, el Libro de Caja y los Estatutos, el autor menciona como referencias múltiples programas de mano, así como tres textos inéditos sobre las actividades de la asociación realizados por Margarita Viso, que había sido secretaria de la misma desde 1999 hasta que fue relevada por Pérez Berná en 2005.

⁵⁴⁷ Margarita Viso Soto, “Autorretrato: Carlos López García Picos”, *Música Hoxe. Boletín informativo da asociación galega de compositores*, Nº 1, A Coruña, 2002, p. 17.

⁵⁴⁸ s.a., *A agrupación cultural O Facho, A Coruña na cultura galega*. Ed. Papeis do Curro, A Coruña, 1991, p. 157; En este mismo libro encontramos un dato muy contradictorio, en la página 249, dentro de una descripción cronológica de actividades de la Agrupación Cultural O Facho, se dice que “a comezos de 1986 ten lugar, no local social, unha série de reunións das que sai a Asociación Galega de Compositores”. Este dato adelanta en más de un año el nacimiento de la asociación, sin embargo, estimamos que debe tratarse de un error respecto a la fecha o, en todo caso, de una confusión entre una reunión previa de los compositores que participaron en el concierto “8 compositores galegos” (1986) y la que realizaron los que luego crearon la Asociación Galega de Compositores (1987).

⁵⁴⁹ Pérez Berná cita en su artículo los diversos estatutos que ha tenido la Asociación Galega de Compositores, a los que denomina como “Estatutos Fundacionais”, “Estatutos Antigos da AGC”, que desarrollaron en diversos aspectos a los anteriores, y “Estatutos Vixentes da AGC”, aprobados el 7 de mayo de 2004 para adaptarse a la nueva normativa del registro de asociaciones, Ley Orgánica 1/2002 del 22 de Marzo publicada en el BOE del 26 de marzo de 2002. Juan Pérez Berná, “A Asociación...”, *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁵⁰ Juan Pérez Berná, “A Asociación...”, *Op. cit.*, pp. 9-13; La información que aportamos en este cuadro está actualizada hasta el año 2008. En algunos casos no aparece la fecha exacta de alta ya que los datos no aparecían en el Libro de Actas, en esos casos el autor del artículo cotejó los datos con el Libro de Caja para plantear una fecha anual aproximada. En este listado de miembros de la asociación destaca una ausencia, la del compositor Rogelio Groba Groba, que había sido profesor de un buen número de los socios fundadores y de los primeros socios numerarios. Sobre este tema trataremos en un apartado posterior de este capítulo.

⁵⁵¹ s.a., “La Diputación organiza un ciclo de conciertos para presentar la Asociación Galega de Compositores”, *La Voz de Galicia*, 17-4-1988.

⁵⁵² Andrés Beade Dopico, “MÚSICA MAESTRO... Rescatemos nuestras tradiciones musicales”. Diciembre 1987, Buenos Aires, [artículo recortado] APT.

⁵⁵³ s.a., “La Diputación auspicia un nuevo ciclo de conciertos”, *El Ideal Gallego*, 17-4-1988; s.a., “La Diputación organiza un ciclo de conciertos para presentar la Asociación Galega de Compositores”, *La Voz de Galicia*, 17-4-1988.

⁵⁵⁴ s.a., “La Asociación Galega de Compositores se presentará con un ciclo de conciertos promovido por la Diputación”, *La Voz de Galicia*, 19-4-1988.

⁵⁵⁵ Carlos López García [programa de mano], Presentación da Asociación Galega de Compositores Primeiro ciclo de concertos, *Cuarteto de cuerdas nº 2*, Cuarteto Lieder, Museo de Belas Artes de A Coruña, 19-4-1988. En los programas de conciertos de la Asociación Galega de Compositores es frecuente que los propios compositores sean los autores de los datos biográficos, así como de la información relacionada con sus obras. Preferimos indicar el autor individual de la parte esencial de la información que citamos a la opción de utilizar el genérico “varios autores”.

⁵⁵⁶ s.a., “Hoy comienza, en el Museo de Bellas Artes, el “I Ciclo de Conciertos”, *El Ideal Gallego*, 19-4-1988.

⁵⁵⁷ s.a., “Dos compositores de música “seria” estrenan para escuchar su obra”, *Diario de Galicia*, 4-5-1988; hemos de entender estas declaraciones, referidas a los fines de la asociación, como un primer intento de consolidarse dentro del panorama cultural, ya que por supuesto que la grabación y la edición de su música fue uno de los objetivos primordiales, tal y como observaremos posteriormente.

⁵⁵⁸ s.a., “El brigantino Carlos López reelegido presidente de la Asociación de Compositores”, *El Ideal Gallego*, A Coruña, 10-9-1992; s.a., “Carlos López García”, *El Ideal Gallego*, 10-9-1992, [artículo recortado] APT.

⁵⁵⁹ Entrevista a Jorge Berdullas del Río, 16-10-2010.

⁵⁶⁰ Juan Pérez Berná, “A Asociación...”, *Op. cit.*, p. 11-13. Pérez Berná divide la trayectoria de la Asociación Galega de Compositores en dos etapas (Etapa inicial: 1987-1999 y Segunda Etapa: desde 1999), y sitúa el límite entre ambas en la dimisión de Juan Vara como secretario el 13 de marzo de 1999. A partir de esta fecha constata un considerable aumento del número de asociados y una adquisición de madurez interna de la asociación, lo que le lleva a definir esta segunda etapa como de “estabilización e ampliación”. Sin embargo, desde una visión externa de la entidad, podemos también plantear como fecha límite entre estas dos etapas el año 2001, momento en el que García-Picos abandona el cargo de presidente, un puesto que había ocupado desde su fundación y desde el que seguramente aportó toda su experiencia previa dentro del asociacionismo musical en Argentina.

⁵⁶¹ Entrevista a Margarita Viso Soto, 23-10-2011.

⁵⁶² Entrevista a Juan Durán Alonso, 20-10-2011.

⁵⁶³ Entrevista a Margarita Viso Soto, 23-10-2011.

⁵⁶⁴ Entrevista a Juan Vara, 29-10-2011.

⁵⁶⁵ Entrevista a Juan Durán Alonso, 20-10-2011. Otra faceta distinta es la que expone el compositor Paulino Pereiro, quien también ocupó el cargo de presidente de la AGC, y que consideraba que García-Picos era “unha persoa combativa cun interese especial en que se considerase con xustiza o papel dos compositores”. Entrevista a Paulino Pereiro, 1-4-2010.

⁵⁶⁶ Entrevista a Margarita Viso Soto, 23-10-2011; sobre esta afirmación, debemos apuntar que coincide en gran medida con las declaraciones de Carlos Villar-Taboada, quien decía que antes de iniciar su tesis doctoral sobre producción musical en Galicia en el último cuarto del siglo XX, solo encontraba tres nombres que se repetían una y otra vez como “protagonistas principales (e case poderíamos decir que únicos neste panorama)” de la composición en Galicia: Rogelio Groba, Enrique Macías y Manuel Balboa. Conferencia de Carlos Villar-Taboada, “A Asociación Galega de Compositores e a música contemporánea en Galicia (1987-2012)”, Presentación do libro *Dezaseis cancións para voz e piano*, Maio 2012, Consello da Cultura Galega, <http://www.consellodacultura.org/mediatecal> (consulta realizada el 21 de septiembre de 2013).

⁵⁶⁷ Entrevista a Rogelio Groba Groba, 8-10-2012. Efectivamente Rogelio Groba no se integró en la AGC, ni en un primer momento ni en fecha posterior. Atendiendo a los hechos, un profesor cuyo grupo de alumnos decide crear una asociación presidida por un recién llegado a Galicia como era García-Picos, podríamos conjeturar alrededor del inicio de una relación hostil entre ambos. Sin embargo, no hemos localizado información que permita corroborar dicha hipótesis. Sí que podemos afirmar que la presencia de García-Picos alteró el equilibrio en las relaciones profesor-alumno que existía previamente, y que este hecho pudo complicar la posible coexistencia de las figuras de Groba y García-Picos en una misma asociación de compositores.

⁵⁶⁸ *Ídem*.

⁵⁶⁹ Rosa María Fernández García, “El compositor Juan Durán a través de su obra”, *Recerca Musicològica XVII-XVIII, 2007-2008*, Ed. Universitat Autònoma de Barcelona: Servei de Publicacions, Barcelona, 2009, p. 365.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 366. La idea de denominar a estos compositores como “generación de la apertura” procede de un texto publicado algunos años antes al artículo referido, Vid. Rosa María Fernández García, “Música sinfónica do século XX”, *Colección Música Clásica Galega nº 7*, BOA-Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004.

⁵⁷¹ Juan Pérez Berná, “A Asociación...”, *Op. cit.*, p. 17-18. Dentro del apartado de publicaciones debemos añadir que la AGC, entre los años 2002 y 2003 y con el patrocinio del Banco Etcheverría, realizó dos números de la revista *Música hoxe. Boletín Informativo da AGC*, donde los miembros de la asociación publicaron artículos y entrevistas relacionados con la actividad musical en Galicia.

⁵⁷² s.a., “La Asociación Galega de Compositores promociona la obra de sus 13 integrantes”, *La Voz de Galicia*, 3-2-1991.

⁵⁷³ Juan Pérez Berná, “A Asociación...”, *Op. cit.*, p. 19.

⁵⁷⁴ Convenio de cooperación cultural entre o IGAEM e a Asociación Galega de Compositores, 31-10-1996, Santiago de Compostela, APT.

⁵⁷⁵ *Obras para piano. Asociación Galega de Compositores* [grabación], Edicións do Cumio, A Coruña, 1998.

⁵⁷⁶ *Ídem*. Comprobamos que las composiciones que finalmente se grabaron son las mismas que figuran en el convenio entre el IGAEM y AGC, aunque se observan ligeras modificaciones en alguno de los títulos de las mismas. Por ejemplo, la obra *Visiones* de Xoán Víaño, figuraba como “Visións serias” en el documento del convenio.

⁵⁷⁷ Entrevista a Albert Nieto, 11-2-2012.

⁵⁷⁸ Texto anexo a la obra *Visiones cósmicas y un interludio*, A. 67.

⁵⁷⁹ El contacto entre García-Picos y la OSG se produce a través del que era su gerente en aquellos años, Patrick Alfaya, o más concretamente de su padre, Javier Alfaya, escritor y crítico musical con quien el compositor betanceiro compartía una gran cercanía ideológica y política, con grandes consonancias en sus vivencias personales como personajes pertenecientes a una generación de posguerra. Entrevista a Víctor Pablo Pérez, 5-5-2011.

⁵⁸⁰ s.a., “Todo un camino de estrenos. La OSG y las obras de encargo”, *Revista OSG*, marzo 2001.

⁵⁸¹ *Obras gallegas interpretadas por la OSG 1992/2010*. Documento realizado y facilitado por el Servicio de Archivo de la Orquesta Sinfónica de Galicia. Como “obras gallegas” se refieren estrictamente a creaciones musicales de compositores nacidos o radicados en Galicia, sin connotar ningún otro significado relacionado con estilo o estética.

⁵⁸² Entrevista a Víctor Pablo Pérez, 5-5-2011.

⁵⁸³ Juan Pérez Berná, “A Asociación...”, *Op. cit.*, pp. 25-26. En nota a pie de página Pérez Berná aclara que los ofrecimientos para formar los “comités de lectura” se refieren a la OSGA (Orquesta Sinfónica de Galicia, OSG) y no a la RFG (Real Filharmonía de Galicia). Extiende la información indicando que las gestiones finales en este proceso se realizaron a través de un intercambio de cartas entre el director titular de la OSGA, Víctor Pablo Pérez, y la AGC.

⁵⁸⁴ Texto anexo a la obra *Fantasia ecolóxica*, A. 81.

⁵⁸⁵ Entrevista a Víctor Pablo Pérez, 5-5-2011.

⁵⁸⁶ Vid. notas 183 y 184 del Cap. IV y textos correspondientes a esas citas; *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLV nº 45, enero de 1951, p. 15. AMB.

⁵⁸⁷ *Estudio para un alumno nº 1*, A. 51 (Ver Catálogo). En la dedicatoria figura “a mi alumno Roberto Valeiro Fagil en su 13 aniversario”.

⁵⁸⁸ *Variantes para piano*, A. 65 (Ver catálogo). En la dedicatoria aparece “a mi alumno Pedrito Grela”.

⁵⁸⁹ *Bagatelas y un canto de amor*, A. 99 (Ver catálogo). Podemos leer en el apartado dedicatoria “a mi ex alumna Leticia Presas Freire”.

⁵⁹⁰ *Estudio pianístico nº 3*, A. 110 (Ver catálogo). Figura en la portada de esta obra pianística que está dedicada “a mi ex alumna pianista Fátima Carro Vázquez”.

⁵⁹¹ s.a. [programa de mano], Primeiras Xornadas Culturais Betanceiras, Obras de Carlos López García y Juan Durán. Quinteto de viento de A Coruña, Iglesia de Santo Domingo de Betanzos, 29-5-1985.

⁵⁹² Entrevista a Jorge Berdullas del Río, 16-10-2010.

⁵⁹³ Entrevista a Margarita Viso Soto, 23-10-2011.

⁵⁹⁴ Carta 30-11-1997, APT. Entre las composiciones de García-Picos también encontramos *Serenata de primavera*, A. 102, dedicada “a mi alumna Sor Edil Berta Trejo Torres, agustina recoleta”, y *Jugando con el piano*, A. 107, dedicada “a la hermana Mónica Mejía Trejo”. La fecha de composición de estas obras, mayo del 2000 y abril del 2001, respectivamente, nos permite situar aproximadamente la época en la que tuvieron lugar las clases de piano de García-Picos en el Convento de las Agustinas Recoletas de Betanzos.

⁵⁹⁵ Entrevista a Xesús Alonso Montero, 23-10-2011. García-Picos y el ensayista vigués se conocieron en 1969 en Buenos Aires durante unas conferencias que Alonso Montero realizó en el Centro Betanzos de Buenos Aires. Un segundo encuentro entre ambos se produjo en Betanzos en unas Xornadas sobre Castelao y posteriormente coincidieron en una comida en las afueras de Betanzos donde también estaba el amigo común de ambos Andrés Beade. Estamos, por lo tanto, hablando de un contacto esporádico que no impidió a García-Picos incluir en su *Concierto para piano-fagot, cuerdas y percusión*, A. 106 la dedicatoria “a mi gran amigo Xesús Alonso Montero”. Según explicaba el escritor vigués, eran sus ideas compartidas y la condición de integrantes de la “vieja guardia” las que pudieron llevarlo a escribir “gran amigo” en la dedicatoria de esa composición.

⁵⁹⁶ Entrevista a Javier Etcheverría, 28-01-2010.

⁵⁹⁷ Sin duda, este congreso supuso un punto de encuentro que permitió, o consolidó, las conversaciones que luego dieron lugar a la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos, CEACS. Sin embargo, entre los documentos que García-Picos conservaba en su domicilio tenemos un escrito firmado por Juan Vara, secretario de la Asociación Galega de Compositores, titulado “La composición en el mundo actual” y que lleva el siguiente encabezado: “II Congreso Nacional de Compositores, Valencia, octubre de 1991”. Ello nos lleva a suponer que el que asistió en representación de la AGC al citado congreso en Valencia fue el autor de este texto y no García-Picos, presidente de la AGC en aquel entonces. Sin embargo, la participación del compositor brigantino en las gestiones entre los presidentes de las diversas asociaciones de compositores tuvo eco en la prensa local en el artículo “Carlos López, a Madrid”, donde se informa sobre una reunión que se celebraría en Madrid el jueves día 5 de septiembre de 1991. Ese mismo día también estaba prevista una reunión “con el subdirector general de Música, Francisco Cánovas, a celebrar en el Ministerio de Cultura de la capital de España”.

Eusebio Tenreiro García, “Carlos López, a Madrid”, *El Ideal Gallego*, 3-9-1991, APT.

⁵⁹⁸ Antonio Fernández-Cid, “Confederación Española de Compositores”, *ABC*, 18-9-1991.

⁵⁹⁹ Acta de Constitución de la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos (CEACS), Madrid, 20-2-1992, APT.

⁶⁰⁰ Estatutos de la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos (CEACS), Madrid, 20-2-1992, APT. Además de los citados estatutos, García-Picos conservaba otro documento con fecha anterior que coincide casi de forma literal con el anterior, la diferencia más relevante es que el nombre que la confederación variaba en el orden de las palabras, Confederación de Asociaciones de Compositores Sinfónicos Españoles (CACSE), en lugar de Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos (CEACS). Borrador de los Estatutos de la Confederación de Asociaciones de Compositores Sinfónicos Españoles (CACSE), Madrid, 6-12-1991, APT.

⁶⁰¹ Juan Pérez Berná, “A Asociación...”, *Op. cit.*, p. 20.

⁶⁰² Carta 30-3-1992, APT.

⁶⁰³ s.a. [programa de mano], Congreso Iberoamericano de Compositores, Valencia, 14-20 de octubre de 1992.

⁶⁰⁴ *Ídem.*

⁶⁰⁵ Carlos López García-Picos, Ponencia en el Congreso Iberoamericano de Compositores, Valencia, Octubre de 1992, APT. El texto se corresponde con el contenido que figura en una grabación en cassette de la ponencia del compositor brigantino. Ponencias de Carlos López García-Picos y de Raúl Schemper [grabación], Congreso Iberoamericano de Compositores, Valencia, 1992, APT.

⁶⁰⁶ *Ídem.*

⁶⁰⁷ *Ídem.*

⁶⁰⁸ *Ídem.* Sobre el papel de los Conservatorios en la interpretación de repertorio de compositores contemporáneos gallegos y españoles resultan de gran utilidad las sistemáticas revisiones realizadas en: Asterio Leiva Piñeiro, *A creación musical galega na ensinanza musical regrada da especialidade de Clarinete en Galicia*, Trabajo de Investigación, Universidade de Vigo, 2006 [texto inédito consultado por cortesía del autor]; y Sergio Noche García, *Presencia de autores españoles en la enseñanza programada de los Conservatorios de Grado Superior en la especialidad de Trompa en España: Una propuesta de aplicación didáctica*, Trabajo de Investigación, Universidade de Vigo, 2007 [texto inédito consultado por cortesía del autor].

⁶⁰⁹ Carlos López García-Picos, Ponencia en el Congreso Iberoamericano de Compositores, Valencia, Octubre de 1992, APT.

⁶¹⁰ *Ídem.*

⁶¹¹ Carlos López García-Picos, “Problemática de los compositores gallegos actuales”, *Anuario Brigantino 1990*, nº 13, Betanzos, 1991, pp. 283-287.

⁶¹² *Ídem.*

⁶¹³ Las dos primeras cartas proceden de los años 1995 y 1996, y en realidad estaban dirigidas a Raúl Schemper y con Adolfo Garcés, director artístico del Cuarteto Manuel de Falla, como remitente. Esas cartas se las hace llegar Raúl Schemper a García-Picos suponemos que para informarle de las gestiones que este grupo de cámara estaba realizando para organizar una gira de conciertos dedicada a Manuel de Falla, pero que incluiría música de varios compositores y que tendría lugar en España y Argentina. El contacto entre ambos se produce a través de Bernardo Adam Ferrero, Presidente de la

Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA) y organizador principal del Congreso Iberoamericano de Compositores en 1992. Carta 24-11-1995, APT; Carta 30-4-1996, APT.

⁶¹⁴ Carta 25-5-1999, APT; al hablar de una grabación y de una obra pianística suponemos que se están refiriendo a *Visiones cósmicas y un interludio*, A. 67, cuya grabación, junto a otras obras de miembros de la AGC había visto la luz el año anterior. *Obras para piano. Asociación Galega de Compositores* [grabación]. Edición do Cumio. A Coruña, 1998; sobre la obra para violonchelo que a Raúl Schemper le evoca el interludio de *Visiones cósmicas y un interludio* deducimos que se trata de *Interferencias*, A. 33, que había provocado elogiosos comentarios entre sus compañeros miembros de la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina. En esta misma carta del año 1999 se trataban distintos temas familiares y finalizaba con alguna información sobre el Cuarteto de clarinetes Manuel de Falla, el encargo que estos le realizaron a Schemper y la frustrada gira en Argentina. También incluyen las últimas líneas los datos del domicilio en París de Adolfo Mindlín, amigo común de ambos del que ya hemos hablado anteriormente.

⁶¹⁵ Carta 17-1-2002, APT.

⁶¹⁶ Carta 2002, APT. En el borrador no figura la fecha, sin embargo el dato de que estaba a punto de cumplir 80 años la sitúa antes de octubre de 2002 y el contenido del texto nos hace deducir que es posterior a la anteriormente citada del 17 de enero de 2002. La fecha de composición de *Elegía para Lidia de Schemper*, entre abril y mayo de 2002, según figura en la portada de la partitura, nos reafirma en nuestra datación.

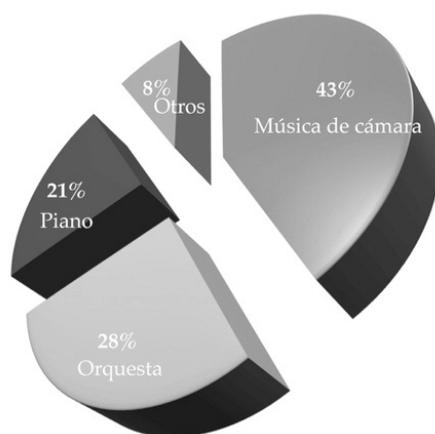
⁶¹⁷ *Ídem.*

CAPÍTULO IX: LA OBRA DE GARCÍA-PICOS

1. Apuntes generales

En los siguientes gráficos mostraremos una visión general de tres aspectos referidos al catálogo musical de Carlos López García-Picos. En primer lugar analizamos los grandes bloques en los que se divide la actividad compositiva del creador betanceiro, a continuación exponemos los porcentajes según géneros y finalizamos este apartado con una clasificación de las obras en relación a su lugar de creación.

CATÁLOGO MUSICAL DE CARLOS LÓPEZ GARCÍA-PICOS

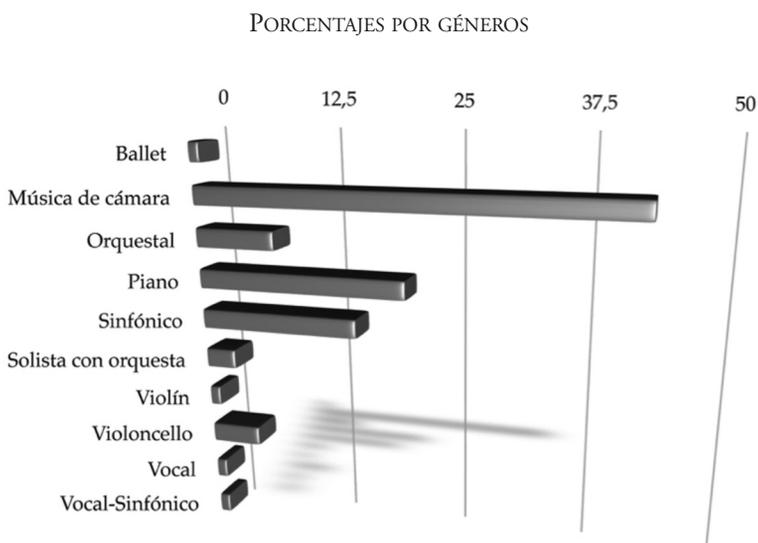


La estructuración de la obra de García-Picos en grandes bloques nos permite observar que la música de cámara ocupa un lugar predominante en su catálogo. Destaca especialmente el número de cuartetos de cuerda que escribió, alcanzando la cifra total de 29 composiciones. Su atención se mantuvo en esta formación camerística durante gran parte de su trayectoria compositiva, desde su renombrado *Cuarteto de cuerdas nº 1. Diálogos 5*, A. 26⁶¹⁸, hasta una de sus últimas páginas que es el *Cuarteto de cuerdas nº 29*, A. 139. Pero, sin embargo, también son frecuentes las composiciones para instrumentos de viento y para grupos de cámara heterogéneos. Tal es el caso de sus *Moni-tonadas*, A. 44, y *Josi-tonadas*, A. 45, de cuyas peculiares plantillas ya hemos tratado en el capítulo VII.

La obra pianística representa otro de los pilares básicos de su catálogo. A este instrumento le dedica sus primeras partituras, a pesar de que su formación musical ini-

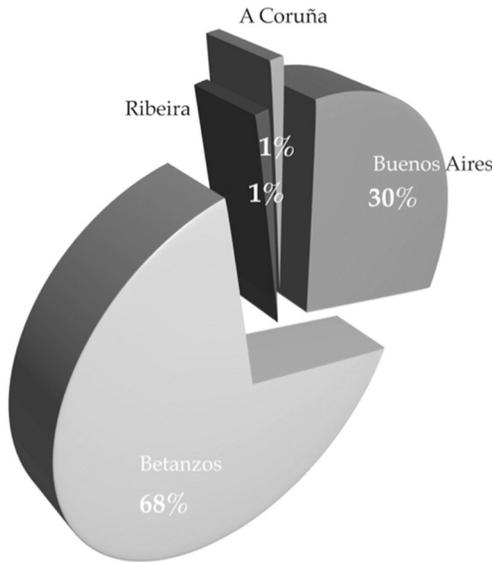
cial siempre estuvo ligada a los instrumentos de viento. Durante una larga etapa hace un paréntesis temporal en el que no aborda este tipo de repertorio, pero luego retoma la composición pianística tras su regreso a Betanzos.

El siguiente gráfico nos muestra de una manera más detallada los géneros que abordó García-Picos en sus composiciones. Por ejemplo, podemos observar que el repertorio para orquesta, que en el anterior gráfico representaba el 28%, viene desglosado en: orquesta sinfónica (16%), orquesta de cuerdas (8%), solista con orquesta (3%) y obra vocal-sinfónica (1%). A su vez, el genérico “otros”, que aparece en el primer gráfico (8%), aparece aquí dividido en: violín (1%), violonchelo (5%), vocal (1%) y ballet (1%).



A su vez, en el tercer gráfico tratamos el tema de los lugares de composición de las obras. Constatamos en primer lugar la ausencia de creaciones durante su etapa parisina, pero sobre todo observamos que después de su regreso a Galicia fue cuando realizó la mayor parte su catálogo. En el intervalo de años que va desde 1952 hasta 1984, y que delimita su etapa compositiva bonaerense, realizó menos de un tercio del total de sus composiciones. Mientras que a partir de 1984 y hasta su fallecimiento en 2009 contabilizamos un 70% de las obras de su catálogo.

LUGARES DE COMPOSICIÓN



A lo largo de este capítulo abordaremos de una forma pormenorizada la obra de García-Picos dividida en tres grandes bloques: obras para orquesta, música para piano y música de cámara. Fuera de esta clasificación queda su ballet *La farsa de la búsqueda*, A. 16, su composición para coro *Alalá de Betanzos*, A. 9⁶¹⁹, y sus partituras violinísticas *Suite para violín solo*, A. 93, y *Monodia para violín*, A. 94, de las que ya hemos tratado anteriormente. También hemos hablado en capítulos precedentes de *Interferencias*, A. 33, una partitura para violonchelo que acumula un gran número de interpretaciones públicas y que tuvo su continuidad en *Interferencias nº 2*, A. 54, y *Interferencias nº 3*, A. 55. García-Picos compuso otras 4 obras para violonchelo, entre las que destaca *Canto elegíaco*, A. 73, un homenaje póstumo a Eduardo Blanco Amor.

2. La obra para orquesta

Este es el primero de los tres grandes bloques en los que clasificamos la obra de García-Picos para trazar un recorrido cronológico por los distintos géneros que afrontó en sus creaciones. A su vez subdividimos este apartado en música sinfónica, solista con orquesta y música orquestal. Añadimos al final de este apartado un espacio dedicado a un pequeño grupo de composiciones que García-Picos dedicó a diversas personalidades del galleguismo.

2.1. Música sinfónica

El primer dato que llama nuestra atención es que dos de las composiciones más representativas de su catálogo, *Sindy*, A. 31, y *Ra-Rá*, A. 37, de las que ya hemos tratado en el capítulo VI, estén situadas entre las primeras creaciones sinfónicas de García-Picos. Anteriormente, solo había realizado otra obra para orquesta sinfónica, *Festa Sinfonieta*, A. 10⁶²⁰. Pero en el caso de *Sindy*, A. 31, y *Ra-Rá*, A. 37, estamos hablando de partituras posteriores a su etapa parisina y, por lo tanto, ya influenciadas por las experiencias vividas y los contactos que mantuvo en la capital francesa. Asimismo, en estas partituras apreciamos un uso considerable de un lenguaje aleatorio, posiblemente fruto de su acercamiento a otros compositores argentinos de su misma generación como Eduardo Tejada.

Espectros heterogéneos. Estudio fantasía para orquesta sinfónica, A. 40, es la primera composición donde aparece un comentario final integrado en la partitura, en ella podemos observar cómo el paisaje es la fuente de inspiración y el atonalismo la fórmula compositiva escogida para realizar la recreación.

Esta obra fue compuesta en Buenos Aires aproximadamente hace unos doce años (año 1980, más o menos).

El subtítulo “ESTUDIO FANTASIA” obedece al tratamiento libre y totalmente atonal y también exento de atracciones armónicas.

Está concebida como un pedal general del paisaje y la naturaleza en general.

Al haber extraviado las últimas páginas de esta obra he tenido que volver a recomponerlas, respetando las mismas características anteriores.

Sólo hay dos temas que aparecen muy poco durante el transcurso principalmente del primero de ellos, pero el otro, con su contenido tonal, es reexpuesto en las últimas páginas.

[...]

Como la obra está concebida con la intención de producir efectos sonoros de la naturaleza, las disonancias constantes son elementos de la misma y al no haber ningún tipo de atracción tonal (salvo los temas) resulta harto difícil llegar a una conclusión definitiva y auténtica, pero he intentado lograr una concepción de constante variedad de colorido.⁶²¹

Con *Marsya. Estudio fantasía para orquesta*, A. 42, García-Picos cierra su ciclo compositivo bonaerense, esta fue su última partitura realizada en Argentina antes de regresar a su Betanzos natal. En esta etapa final comienza la creación de grandes obras sinfónicas, tanto desde el punto de vista de la duración como atendiendo a la plantilla para la que escribe⁶²².

En el capítulo VII citamos la obra *Fidelidad. Poema Sinfónico*, A. 85, dedicada a Fidel Castro, con 45 minutos de duración aproximada y donde García-Picos citaba

temas del *Himno Nacional Cubano*, *Marcha del 26 de julio*, *La internacional* y *La Marsellesa*⁶²³. Explicamos allí que este hecho suponía un caso excepcional en su catálogo, ya que la cita directa de temas de otros compositores no era algo habitual en sus creaciones. Encontramos un nuevo ejemplo de esta práctica en *Lili-Kar. Poema sinfónico*, *Historia de un amor*, A. 74, donde recrea un tema del segundo movimiento del Concierto para piano n° 5 en mi bemol mayor, Op. 73, de Ludwig van Beethoven. La finalidad que buscaba con esta cita musical era plasmar la idea del amor.

Lili – Kar

“HISTORIA DE UN AMOR”

Poema Sinfónico

Está estructurado en un solo movimiento que se ejecutará sin interrupción.

La forma libre de este género sinfónico me ha dado esa libertad para desarrollar con sonidos musicales la sugestiva y apasionante idea del “amor”, que es el sentimiento más profundo del ser humano.

He tomado el comienzo del “adagio un poco mosso” del segundo movimiento del concierto número 5 para piano y orquesta, llamado EMPE-RADOR, de Beethoven, como tema representativo del amor y un segundo tema que emana del mismo, que están constantemente desarrollados rítmica y armónicamente y yuxtapuestos con variadas texturas compositivas.

Finaliza esta obra diluyéndose poco a poco su volcánica y tormentosa pasión, al igual que la vida, que nace, se desarrolla hasta llegar a su máxima plenitud y que luego comienza a desvanecerse hasta llegar otra vez a la nada.

Esta es la historia de un gran amor, de una pasión volcánica, que con solo canturrear el tema beethoveniano, significa ¡te amo! con más convicción con sonidos musicales que con palabras.

La obra no está sujeta a ningún proceso compositivo en particular y sí a varios y variadas texturas sucesivas y simultáneas. Atonalidad, politonalidad, contrapuntos libres y constantes variaciones rítmicas de los dos temas es lo que predomina.

[firma]⁶²⁴

El tema de la naturaleza está muy presente en la obra de García-Picos. Era habitual que tratase de plasmar musicalmente paisajes y sensaciones que se experimentan durante paseos a través de los bosques, este es el caso de *Fantasia ecológica*, A. 81.

Está estructurada en un solo movimiento.

Es atonal y su armonía como la naturaleza misma, con sus sonidos dulces y salvajes (agresivos).

La aleatoriedad es solo en las cuerdas y solamente en las notas, respetando siempre el valor de las figuras.

La grafía es mixta, es decir, al mismo tiempo unas partes son tradicionales y otras no lo son, pero las no tradicionales están supeditadas a las primeras.

Las no tradicionales son fácilmente rectificables. Mi intención no ha sido imitar fielmente, sino sugerir el ámbito sonoro de la campestre frondosidad en campiñas y bosques repletos de cantores aéreos y aleluyas de rugidos salvajes.

Los gliss. de las cuerdas cuando exceden el ámbito de las mismas, se desliza a la siguiente cuerda y así poder continuar hasta su objetivo (asc. y descen.)

Comienzan la obra los C. Bajos con un doble pedal con trémolo y en el segundo compás entran los chelos con una célula temática de tan solo cuatro (5) notas y que irá rotando por la orquesta y que salvo algunas excepciones siempre son las mismas notas y valores y casi siempre dicha célula es ascendente prescindiendo totalmente de artificios contrapuntísticos, como movimiento contrario, retrógrado, aumentación o disminución, etc. para mejor reconocida. Las cuerdas son las que tienen la tarea de algunos pequeños desarrollos de dicha célula temática.

Los instrumentos transpositores están ya transportados en la partitura general (salvo errores u olvidos).

Los C. Bajos suenan una 8ª baja, el xilofón y flautín una 8ª alta, C. inglés y trompas 5ª baja, Clar. una 2ª M baja, Req. una 3ª m alta, Cl. bajo 9ª baja.

Piano, Xilofón, Arpa y Flautín, encargados casi siempre de la decoración sonora.⁶²⁵

Entre diciembre de 1999 y abril del año 2000 García-Picos compuso *Oda a Castela*, A. 101, una partitura que planteó como un homenaje musical a la gran figura del galleguismo, a quien había conocido en Buenos Aires.

Adicolle esta modesta homenaxe musical a quen foi, para mín, un grande amigo e conselleiro permanente, durante dez anos, en Buenos Aires. Ofrézolla con toda a estima, con todo o cariño e a inmensidade que poida caber nun corazón que latexa con moita emoción, cando vexo a súa cariñosa imaxe no escenario da miña mente.

Lembro esta frase que, a guisa de consello, me dixo poucas horas antes de pasar á inmortalidade: “Neniño, a nosa Galiza depende dos rapaces estudiosos, coma ti, para facer unha Galiza máis grande. Estudiade sempre e falade galego, que falar galego non é falar mal, é falar diferente.”

Sobre esta modesta obra non teño moito que dicir, posto que son o compositor da mesma e non me corresponde a mín facer crítica ningunha, e só direi que as disonancias son tan importantes e necesarias para a música como as consonancias. Polo tanto non poden existir as unhas sen as outras. Contraen, dalgún xeito, un matrimonio musical.⁶²⁶

Podemos suponer que esta era una composición a la que el compositor brigantino tenía alta estima, tanto por el homenaje musical que le rendía con su composición a Castelao, como por el hecho de que fue la única obra de su catálogo que hizo llegar al Instituto Argentino de Cultura Gallega, organismo cultural del Centro Gallego de Buenos Aires.

Betanzos, 17 de marzo de 2008
Sr. Don Fernando Méndez Vázquez
Presidente do Instituto Argentino de Cultura gallega
Centro Gallego de Buenos Aires
Belgrano 2199
AAD 1094 – Buenos Aires

Moi estimado amigo Fernando:

Polo noso común amigo Andrés Beade fixenche chegar a proposta de doar ó Instituto de Cultura Gallega a miña obra sinfónica ODA A CASTELAO, creada aquí en Betanzos entre finais de decembro de 1999 e comezo de abril de 2000, nunha etapa madura da miña vida de compositor e inspirado no respecto e evocación á personalidade e a obra de Alfonso R. Castelao, a quen coñecín e tratei no Centro Betanzos e no Centro Gallego durante dez anos, hata poucas horas antes do seu pasamento á inmortalidade, e dirixín o concerto coral integrado polos distintos conxuntos da Comunidade Galega de Buenos Aires no emotivo e memorable acto do funeral realizado no Panteón do Centro Gallego da Chacarita, onde recibeu sepultura e permaneceu por mais de trinta anos, hata o seu traslado o Panteón de Galegos Ilustres no museo conventual de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela.

Na memoria e honra da súa personalidade histórica na sociedade, na cultura e na política de Galicia, e da súa vida exemplar de exiliado e factor de unidade entre o que él chamaba a QUINTA PROVINCIA GALEGA, e en proba de recoñecemento da inconmensurable labor desenrolada polo propio Instituto Argentino de Cultura Gallega, na súa condición de instrumento cultural do Centro Gallego, síntome moi honrado en entregar a obra inédita: ODA A CASTELAO en custodia e libre disposición do IACG para a súa difusión e interpretación, na miña condición de autor e compositor, xubilado como ex-empleado do Centro Gallego de Buenos Aires

Un saúdo fraternal para ti, extensible a todos os integrantes do Instituto. Unha aperta.

Carlos López García⁶²⁷

En el capítulo VII explicamos que García-Picos poseía una voluminosa biblioteca general, la cual fue donada al Archivo Municipal de Betanzos tras su fallecimiento. Uno de sus escritores preferidos era Gabriel García Márquez, y a él le dedicó *Obra sinfónica nº 18 titulada Un genio en el cosmos*, A. 108.

Esta modesta obra sinfónica, está dedicada al gran escritor y premio Nobel Gabriel García Márquez; por lo mucho que he disfrutado leyendo una considerable cantidad de sus obras literarias y también por nuestra coincidencia política, a favor de la clase obrera que sigue explotada en el mundo “Entero”

El director de Orquesta, si lo cree conveniente puede eliminar en ciertos fragmentos a uno de los dos instrumentos del mismo grupo.

Los instrumentos solitarios son el Flautín, el Corno inglés, el Requinto, el Clarinete Bajo, C. Fagot. Es posible encontrar algún fallo en el transporte de los tres clarinetes que será fácil de corregir.

La atonalidad de la obra con sus disonancias le dan cierto brillo sonoro a la misma, asemejando un poco al estilo Stravinsky. Las cuerdas son la base de la orquesta y sus acordes largos y algunos disonantes con sus trémolos continuados forman la plataforma para que todos los instrumentos de viento colaboren con sus desplazamientos melódicos hacia las estrellas celestiales intentando colaborar con el brillo de las cuerdas y la potencia de la percusión. El director puede cambiar el Tomtóm por otro similar cuando lo crea conveniente. La doy la libertad para hacer cambios si él lo cree más apropiado.

[firma]⁶²⁸

2.2. Solista con orquesta

El primer dato que nos parece relevante en cuanto a sus partituras para solista y orquesta son los instrumentos escogidos para realizar los papeles protagonistas: trompa, clarinete, trompeta, oboe y piano-fagot.

En el *Concierto para trompa y orquesta de cuerdas*, A. 53, García-Picos se preocupa de aclarar la casi inexistencia de lenguaje aleatorio. Esta composición está dedicada a Marina de Marco, a quien también le dedicó otras obras como el *Estudio n° 2*, A. 59, *Cinco Monodias y un Epítome*, A. 62, *Sortilegios*, A. 66, y *Trio de cuerdas n° 2*, A. 68.

En esta obra no hay “notas y pasajes aleatorios” a excepción del “INTERLUDIO Y CANON” en donde los Vls Vlas y V.cellos acompañan a la Trompa y C.B. con el efecto aleatorio respetando el ambito indicado APROX. Tampoco hay sutilezas, como juego de ataques, de golpes de arco, juego de intensidades y de alturas etc.⁶²⁹

En el caso del *Concierto para clarinete, orquesta de cordas e percusión en 3 movimientos*, A. 82, podemos observar que elige casi la misma formación que en el caso de la obra solista para trompa, donde el acompañamiento corría a cargo de orquesta de cuerdas. Volvemos a observar este esquema de instrumento solista, cuerdas y percusión en los conciertos para oboe y piano.

El *Concierto para trompeta y orquesta*, A. 89, es la única obra de este género que fue estrenada en vida del compositor. La presentación en público de esta partitura en Betanzos el 17 de septiembre de 1999 tuvo que ser un momento muy especial para García-Picos, aunando la satisfacción de vivir una nueva interpretación de su música por la Orquesta Sinfónica de Galicia, con la realización de la misma en su ciudad natal, concretamente en la Iglesia de San Francisco de Betanzos situada a escasos metros de su domicilio.

Prescindi de los “tempos” con el metrónomo y sí con los términos tradicionales, que siempre son algo aleatorios con el fin de concederle al director cierta libertad de expresión de acuerdo a sus sentimientos pero sin exageración.

No fue mi intención establecer tonalidad alguna, no obstante predominan las de Sol y Re pero con notas agregadas a dichos acordes, con la idea de conseguir una armonía más brillante y contemporánea.

La trompeta insinúa en sus intervenciones algunos giros melódicos en los tres movimientos, con la intención de imprimir a la obra mayor unidad.

No es fruto del error que el xilofón doble en algunos fragmentos a la Tpt y Flautín con 2ª menores o 7ª M.⁶³⁰

En el *Concierto de la amistad*, A. 103, no encontramos la misma denominación evidente en el título que en el resto de las composiciones para solista y orquesta, sin embargo él mismo define como solista el papel del oboe en esta partitura dedicada a su amigo el escritor Xosé Neira Vilas.

Esta concierto para oboe orquesta de cuerdas y timbales, surgió de la profunda amistad que hemos mantenido siempre en Buenos Aires entre José Neira Vilas y yo (C.L.G.)

No me corresponde a mí hacer el comentario de este obra y sí a los musicólogos y críticos, no obstante diré algo sobre el material musical utilizado en esta modesta obra.

Es atonal y no se basa tampoco en la forma clásica, más bien se basa en la utilización y desarrollo de unos pocos acordes utilizados, que constantemente cambian sus alturas e inversiones diferentes con la intención de imprimir cierto brillo y colorido a la obra.

El oboe como instrumento solista se mueve constantemente por su pentagrama ascendiendo y descendiendo con total libertad de acuerdo a lo escrito.

La atonalidad de la obra me ha permitido crearla a mi manera, alejándome así del clasicismo y buscar nuevas técnicas compositivas y contemporáneas.

Agosto del 2000

[firma]⁶³¹

La última de las composiciones para solista y orquesta está dedicada al piano, pero incluye también al fagot con un papel protagonista. La inspiración que provoca la creación del *Concierto para piano-fagot, cuerdas y percusión*, A. 106, es la gran amistad que le unía con Xesús Alonso Montero.

Poco puedo comentar de esta obra, pero está inspirada en una gran amistad con el gran intelectual Jesús Alonso Montero, amistad nacida en Buenos Aires hace algunos años y deseo que dure siempre hasta el fin de mi vida, porque hay coincidencias políticas y humanas entre los dos.

De esta modesta obra poco se puede comentar y sí hacer un análisis modesto y teórico de los elementos que utilicé para lograr plasmar mis ideas sonoras y espirituales. Consta de tres movimientos, 1º Allegretto Jocosso 2º Lento Cantabile y 3º Allegro Jocosso.

En los tres movimientos se repiten los mismos acordes pero siempre invertidos en distintas posiciones, logrando de esta manera un colorido diferente y brillante.

La obra es atonal, “es decir no está en Do Mayor ni en Re menor ni en ninguna otra tonalidad”.⁶³²

2.3. Música orquestal

La orquesta de cuerdas es una formación que García-Picos escogía habitualmente para transmitir sentimientos elegíacos. De hecho, el término “elegía” o “elegíaco” figura en gran parte de los títulos de las obras de este género.

En el *Adagio elegíaco*, A. 69, García-Picos nos explica el uso de las disonancias y de la figuración corchea con puntillo-semicorchea para plasmar el dolor por el fallecimiento de Esperanza Mercedes Curiel Rodríguez.

Como lo indica su título “Adagio=Lento-Elegíaco=Sentimiento fúnebre”. Esta obra intenta reflejar el momento de dolor y congoja ante el hecho irreversible de la pérdida de un ser amado y el comienzo del camino al más allá y a las alturas celestiales.

Para ello he utilizado disonancias de 2º m y 7º M en los Vcs. y Cbs. para expresar sentimientos de dolor espiritual, al igual que las 4º Aum. y 5º Dism. de los Vls. y Vlas. que están en movimiento casi constantemente.

La figuración [corchea con puntillo semicorchea] de los Vcs. y Cbs. y otras veces también toda la orquesta es con la intención de imprimir precisamente el contenido fúnebre a la obra.⁶³³

El mismo contenido fúnebre encontramos en *Oda a meus país*, A. 91, aunque en determinados pasajes incluye materiales contrastantes que diluyan levemente el carácter elegíaco de la misma.

Esta Oda no pretende ser una obra maestra ni mucho menos, pero está compuesta con sentimiento muy profundo, puesto que está dedicada a mis padres que son los creadores de mi vida.

Mi intención no fue plasmar en esta obra un contenido fúnebre total y sí, asociarla también al contenido lúdico en algunos pasajes de la misma, creando con armonías cambiantes ciertos coloridos armónicos con algún sentido “surrealista” precisamente para evitar un poco el contenido “Elegíaco”.

[firma]

[en otra hoja]

Siempre uno por olvido comete algunos errores, en matices, intensidades, cambio de claves y muchas otras indicaciones, por lo cual pido disculpas. También traté de no imprimir a esta obra demasiado sentimiento fúnebre buscando armonías con algún sentimiento lúdico y romántico. Espero haberlo conseguido.

[firma]⁶³⁴

En *Elegía para un mártir*, A. 98, repite la utilización del ritmo de corchea con puntillo-semicorchea para transmitir ese carácter fúnebre⁶³⁵. Esta composición es una nueva muestra del fuerte compromiso político que mantuvo García-Picos a lo largo de toda su vida, ya que está dedicada al político comunista español Julián Grimau García, que había sido condenado a muerte y fusilado por la dictadura franquista en 1963.

La utilización de la música para honrar a determinadas personas ya fallecidas y perpetuar su recuerdo queda patente en el comentario final que incluye en *Elegía para mi inolvidable maestro Jacobo Ficher*, A. 115, escrita en septiembre del año 2002.

Esta pequeña obra musical dedicada a mi maestro de composición musical en Buenos Aires – Jacobo Ficher – fallecido hace muchos años. La titularé “Elegía para mi inolvidable maestro”, y de otros muchos compositores de música seria que recuerdan siempre las enseñanzas impartidas por nuestro inolvidable maestro. Esta obrita un poco elegíaca servirá para recordar a nuestro maestro cada vez que se interprete en Buenos Aires y sus antiguos alumnos lo recuerdan con cariño eternamente.

[firma]⁶³⁶

Pero no todas sus partituras para orquesta de cuerda están impregnadas de ese carácter elegíaco presente en las mencionadas anteriormente, podemos encontrar varios ejemplos de obras exentas de esas características, comenzando en *Diálogos 3*, A. 23, pasando por *Sortilegios*, A. 66, y finalizando en *Sinfonietta Atonal*, A. 118.

2.4. Obras al galleguismo

Es necesario realizar un paréntesis en el estratificado análisis que venimos haciendo de la obra de García-Picos para agrupar un conjunto de composiciones, pertenecientes a distintos géneros, que denominaremos “obras al galleguismo”.

En primer lugar debemos aclarar que, tomando prestada la definición de Justo Beramendi, el movimiento galleguista es la “manifestación ideolóxica, cultural e política centrada na afirmación da identidade diferenciada de Galicia”⁶³⁷. Siguiendo el hilo de esta idea planteamos una serie de composiciones que García-Picos, en distintas fases de su vida, dedicó a destacadas personalidades del movimiento galleguista con las que había mantenido contacto. Ya en el capítulo VII hablamos de la amistad entre el compositor brigantino y el escritor Xosé Neira Vilas, constatada a través de la correspondencia entre ambos. En ese mismo capítulo trazamos de un modo general el grupo de composiciones que nos ocupa, el cual estará formado por las siguientes obras: *Bagatelas*, A. 36, *Canto elegíaco*, A. 73, *Cuarteto de cuerdas nº 13*, A. 90, *Oda a Castelao*, A. 101, *Concierto de la amistad*, A. 103, *Cuarteto de cuerdas nº 17*, A. 104, *Bocetos sonoros*, A. 105, *Concierto para piano-fagot, cuerdas y percusión*, A. 106, y *Cantata para un pueblo heroico*, A. 141.

La primera de las obras al galleguismo, *Bagatelas*, A. 36, procede del año 1979 y es una composición de cámara dedicada al pintor y escritor argentino-gallego Luis Seoane López, que había fallecido en abril de ese mismo año. Seoane le había dedicado un par de artículos a García-Picos, uno de ellos en la temprana fecha de 1957 y otro en 1972, donde incluye una caricatura del compositor brigantino.

En 1993 compone la obra para violonchelo solo *Canto elegíaco*, A. 73, que es un “Homenaje Póstumo a Eduardo Blanco Amor”. Sobre la relación entre ambos, recordemos el apartado “La colecta de Eduardo Blanco Amor”, dentro del capítulo III, en el que tratamos sobre la ayuda económica que le facilitaron a García-Picos diversas personas de la colectividad gallega bonaerense con la finalidad de ayudarle a sufragar los gastos de su primer viaje a París en 1957.

[...] Esta breve peza musical e unha homenaxe ó meu bo amigo Eduardo Blanco Amor, con quen compartín en Buenos Aires avatares e in-
quedanzas. Compúxena desexando que o mundo saiba recordar con agar-
rimo os que con intelixencia e xenerosidade deixaron o aporte da súa
creación o patrimonio da Humanidade.

Quen interprete esta peza pode facelo con certa liberdade. Pode alterar
algúns parámetros (tempo, intensidades, dinámica, rubatos, etc...) pero
sempre sin alonxarse do espírito elexíaco dela.

Betanzos febrero de 1993

[firma]⁶³⁸

El *Cuarteto de cuerdas nº 13*, A. 90, incluye la dedicatoria “con moito agarimo aos meus bos amigos Xosé Manuel Beiras e Aurichu”. Esta obra del año 1997 tiene como destinatario a este economista, escritor y político, que es uno de los dirigentes históricos del nacionalismo gallego.

En el año 2000 finaliza *Oda a Castelao*, A. 101, obra de la que ya hemos tratado anteriormente dentro de este mismo capítulo. A partir de esta composición se suceden, casi correlativamente, el resto de partituras al galleguismo⁶³⁹. La partitura dedicada a “os meus bos amigos de sempre Anisia Miranda e Xosé Neira Vilas”, *Concierto de la amistad*, A. 103, también fue realizada ese mismo año; al igual que el *Cuarteto de cuerdas nº 17*, A. 104, la cual es un “Homenaxe póstumo ó meu amigo Xosé Otero Abeledo “Laxeiro”.

Laxeiro fue amigo mío durante muchos años en Buenos Aires y compartiendo charlas con otros personajes Galegos como Luís Seoane López, Eduardo Blanco Amor, Castelao y Xosé Neira Vilas y otros muchos más que en este momento no recuerdo.

Esta modesta obra no pretende ser “genial obra” y simplemente una pieza musical como las compuse a intelectuales Galegos en Buenos Aires. Como Seoane López, Castelao, Blanco Amor, Neira Vilas y otros. Laxeiro se lo merece por su arte pictórico y por agrandar muchísimo a Galicia con su arte.⁶⁴⁰

Y a finales del año 2000 le dedica “al amigo y gran artista Isaac Díaz Pardo” un dúo para violonchelo y piano, *Bocetos sonoros*, A. 105.

Esta pequena obra dedicada o gran artista e intelectual galego Isaac Díaz Pardo que conocín moito en Bs Aires. Ademáis de artista e intelectual, é unha persoa muy amable e muy encantadora. Motivoume a súa personalidade para compoñer esta pequena pero sentida obra “Bocetos Sonoros” que a el está dedicada.

Dediqueiña fai como “20” anos a Luis Seoane López a primeira obra en Bos Aires. Luis Seoane era como un Padriño para mín. Cheguei de retorno a Betanzos o día “4” de mayo de 1984. A partir de este Fecha dediqueiños os seguintes personaxes intelectuais galegos (Galeguistas) obras musicas. A “Eduardo Blanco Amor”, “Castelao”, “Xosé Neira Vilas”, “Laxeiro” Isaac Díaz Pardo. Menos Neira Vilas e Isaac Díaz Pardo, que están presentes en vida, os outros están descansando no noso ceo pedíndonos a berros que defendamos a nosa Patria Galega.

“Bocetos Sonoros” no están construídos al estilo clásico, y sí, a mi estilo contemporáneo. Sólo utilizo unos pocos acordes que se repiten constantemente pero en distintas inversiones y también en distintos registros consiguiendo así cierta variedad tímbrica y brillantez sonora y también consiguiendo el efecto y sentimiento actual y contemporáneo.

[firma]⁶⁴¹

Como observamos en esta última cita, el propio García-Picos establece un grupo de obras dedicadas a “intelectuais galegos” o “galeguistas”, donde inscribe las dedicadas a Seoane, Blanco Amor, Castelao, Neira Vilas, Laxeiro y Díaz Pardo. Sin embargo, aunque situándolos fuera de este grupo de personalidades que conoció en Buenos Aires, nos parece adecuado incluir entre sus obras al galleguismo las que dedicó a Xosé Manuel Beiras y a Xesús Alonso Montero. A este último le dedicó el *Concierto para piano-fagot, cuerdas y percusión*, A. 106, obra de la que ya hemos tratado anteriormente.

Una última partitura que debemos tratar antes de cerrar este apartado de obras al galleguismo es la *Cantata para un pueblo heroico*, A. 141⁶⁴². En el transcurso de esta investigación hemos localizado dos canciones para voz y piano de García-Picos hasta ahora desconocidas, de las que ya hemos tratado en el capítulo III. También hemos recuperado las partituras de *La farsa de la búsqueda*, tanto la transcripción para piano que sirvió para el preestreno en el Teatro Rivera Indarte de Córdoba en septiembre de 1956, como la general que se utilizó en su estreno absoluto en el Teatro Colón de Buenos Aires en octubre del mismo año. A ellos debemos unir el descubrimiento de esta partitura vocal-sinfónica que estaba desaparecida y que, a pesar de no estar finalizada, el compositor contabilizaba dentro de su catálogo de obras, quizá con la intención de volver en un futuro sobre ella para concluir su proyecto⁶⁴³.

Disponemos de información sobre la gestación inicial de esta composición, suponemos que proporcionada por García-Picos al autor del texto del programa de mano de uno de sus estrenos de música sinfónica a cargo de la Orquesta Sinfónica de Galicia.

En 1973 abordou o ambicioso proxecto de compoñer una gran Cantata sobre texto do poeta galego Lorenzo Varela, có expresivo título de *Cantata para un pueblo heroico*, coa Guerra Civil española como tema de fondo, que tivo que interromper pola morte de Varela.⁶⁴⁴

Coinciden estos datos con los que aporta Xoán M. Carreira en el artículo “Interferencias”, publicado en el *Anuario Brigantino*, y en la voz del compositor brigantino en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, aunque en este último texto se explica que “*Cantata para un pueblo heroico* quedaría interrumpida definitivamente por la muerte del poeta Lorenzo Varela”⁶⁴⁵.

El contacto entre el compositor brigantino y el poeta gallego se produjo en Buenos Aires, donde Lorenzo Varela residió entre los años 1941 y 1976, fecha en la que retorna a Madrid, donde fallece en 1978.

La partitura que hemos localizado no incluye título en su portada, sin embargo podemos afirmar que se trata de la inacabada *Cantata para un pueblo heroico* ya que es la única composición del género vocal-sinfónico que existe en el catálogo de García-Picos.

Presenta, en la mayor parte de sus páginas, un aspecto de esbozo sobre el que se interrumpió precipitadamente el trabajo compositivo. La plantilla con la que trabaja García-Picos en esta obra es la siguiente: flautín, flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, tuba, piano, arpa, timbales, celesta, triángulo, platos, orquesta de cuerdas y voz.

Se conservan un total de 11 páginas de esta partitura, en la que podemos diferenciar tres partes, aunque la ausencia de numeración y sus características de esbozo nos impiden saber cómo se estructurarían en la forma general. La primera de las partes está escrita en el compás de 12/8 y consta de 3 páginas. Incluye una parte de voz que corresponde a la tesitura de soprano, en ella el compositor brigantino detalla la plantilla de la composición y es quizá la parte más “acabada” de todas. La que denominaremos segunda parte consta de 4 páginas, está en compás de 4/4, es exclusivamente instrumental y presenta apenas algunas líneas melódicas esbozadas. Sin embargo, resulta muy útil para observar el método de trabajo que utiliza García-Picos, escribiendo un guión pianístico en la parte inferior que luego traslada poco a poco a la orquesta. La tercera parte está formada por 4 páginas y está escrita en compás de 2/4. Está incompleta y presenta un carácter fugado basado en un tema de seis compases que exponen clarinetes y fagotes, para luego incorporarse la cuerda y luego el resto de la orquesta.

2.5. *Sindy*

Sobre el tipo de análisis utilizado en *Sindy* y que repetiremos de forma similar en apartados posteriores dedicados a las composiciones *Promenade* y *Visiones cósmicas y un Interludio*, y en relación con la revisión de otras partituras de García-Picos, la construcción de cada una de estas composiciones requiere de un tipo de análisis distinto. Por lo tanto, estableciendo un paralelismo con la obra de otro compositor español del siglo XX, debemos citar a Rosa M^a Fernández que afirma sobre la música de Joan Guinjoan:

La riqueza en la utilización de los lenguajes musicales del compositor nos obliga a replantear en cada partitura el modo en que accedemos a desentrañar su significado, de tal modo que el sistema analítico se adecua a la obra, y no la obra al método sistemático (como ocurre por ejemplo, en el prototipo ideado por Schenker)⁶⁴⁶.

En estos tres casos que nos ocupan, cada análisis será el resultado de un proceso similar, en el que se parte de la realización de un estudio minucioso de los elementos esenciales que forman la composición, para luego efectuar un análisis general en el que se establece la estructura de la obra. Siguiendo un proceso inverso, a la hora de “explicar” cada partitura partiremos de una visión general, para luego pasar a una visión más particular de los elementos compositivos esenciales.

Respecto a las grafías utilizadas, casi todas las partituras de García-Picos están escritas utilizando las denominadas “grafías tradicionales”, sin embargo, incluyen algunas grafías de escritura contemporánea que el mismo compositor explica en las páginas iniciales o finales de estas partituras. Para una mayor claridad en la exposición del significado de estos signos presentes en *Sindy* las hemos clasificado según su pertenencia a las distintas cuerdas:

Generales

Comportamiento aleatorio⁶⁴⁷



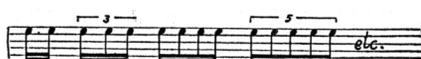
Emitir un sonido lo más agudo posible⁶⁴⁸



Repetir la misma nota aumentando la velocidad progresivamente



similar a



Repetir la misma nota disminuyendo la velocidad progresivamente



similar a



Tabla de valores

△ = Redonda . -

↑ = Blanca . -

▲ = Negra . -

↑↓ = Corcheas . etc. =

Cuerda

Pizzicato a la Bartók

ⓑ Pizz a la Bartók . -

A diferencia de otras obras del compositor brigantino, en esta ocasión no contamos con comentarios al final de la partitura que nos aclaren algunos aspectos compositivos de la misma⁶⁴⁹. Sin embargo, podemos delimitar fácilmente 4 secciones que están enmarcadas por las respectivas “explosiones sonoras” que la orquesta al completo ejecuta en matiz *fortissimo* (1ª sección: págs. 1-5; 2ª sección: págs. 5-16; 3ª sección: págs. 16-24; 4ª sección: págs. 24-27).

La construcción de esta composición orquestal se basa en una célula de gran brevedad, que García-Picos plantea desde un primer momento como protagonista temática principal. El desarrollo de esta célula a través de diversas texturas contrapuntísticas, mediante su tratamiento con procedimientos tradicionales, como retrogradación, aumentación o disminución, sirve como hilo conductor de un discurso musical donde la aleatoriedad impregna por momentos toda la escritura. En ocasiones observamos como divide la orquesta en dos bloques, cuerda y viento, atribuyendo al primero funciones de acompañamiento con diseños aleatorios y al segundo mayor protagonismo con apariciones fugaces de la célula principal. Desde el punto de vista melódico son destacables las frases que presentan la flauta (pág. 20) y el clarinete (pág. 14), articuladas como solos instrumentales con carácter improvisatorio que sirven como enlace entre diversas partes.



Fragmento 1 (pág. 1 de la partitura)

Sindy comienza lentamente con la intervención de varios instrumentos de percusión y con la entrada sucesiva de las cuerdas, todo ello dentro de un matiz *pianissimo* que prepara la entrada de la trompeta en do con sordina, que presenta la célula temática que estructura la obra. Esta célula está formada por cuatro notas musicales: re - si bemol - la - sol, organizados como intervalo ascendente de sexta menor que desciende una segunda menor y luego una segunda mayor (fragmento 1)⁶⁵⁰.

Se suceden, a continuación, las entradas con breves diseños de los instrumentos de viento con la participación de las cuerdas en *divisi*, destaca aquí la intervención del violonchelo con la célula temática, completando este pasaje la intervención del timbal. Seguidamente, un *tutti* de la cuerda ejecutando diseños sincopados sirve como acompañamiento de una intervención de la trompa tocando un diseño basado en la citada célula generadora y en la inversión de la misma. Todos los instrumentos de viento emi-

Un breve pasaje de la flauta sirve como enlace para una nueva “explosión sonora” en la página 15, donde el compositor indica que queda a criterio del director repetir este compás una segunda vez. Volvemos a encontrar la célula temática en las entradas sucesivas de violines, violas y flauta como introducción de una sección en la que el compositor divide la orquesta en las familias de cuerdas y vientos, que alternan sus intervenciones. Encontramos una abundante presencia de contrastes en duraciones, matices, ataques breves en el viento, pizzicatos en la cuerda y múltiples *glissandos* en todo este fragmento.

Las entradas sucesivas de los vientos sobre trémolos de las cuerdas preparan la entrada de la flauta. Es evidente la influencia de la obra del compositor francés Olivier Messiaen y de sus “cantos de pájaros”⁶⁵² en este solo flautístico (fragmento 3), que cuenta con intervenciones de la cuerda y al que se suman luego el clarinete y el oboe.

Fragmento 3
(pág. 20)

Tras este solo se prepara un nuevo punto culminante con matiz *fortissimo* (*fff*) que se alcanza en la página 22 de la partitura general, con el ataque del gong y al que sucede un breve silencio. A lo largo de los siguientes compases, el compositor prepara la última “explosión sonora” que aparece en la página 24 con dos compases de duración. La percusión actúa como enlace para este fragmento final en el que surgen las

cuerdas tras un regulador descendente de los vientos. La célula temática, sobre la que se asienta la construcción compositiva de esta obra, aparece una última vez ahora en la voz del violonchelo (fragmento 4), el cual “expone con claridad dicha célula temática con un fondo armónico de los violines y trémolos en el timbal, casi imperceptiblemente, y finaliza con los últimos trinos de los pájaros”⁶⁵³.

Fragmento 4
(pág. 25)

3. La obra pianística

A pesar de que la formación instrumental de García-Picos en Betanzos se había centrado en instrumentos de viento⁶⁵⁴, sus primeras composiciones las dedicó al piano, que a partir de entonces se convirtió en su instrumento habitual⁶⁵⁵. Se abre el catálogo con *2 Invenciones*, A. 1, escritas a 2 voces y en las tonalidades principales de re mayor y si bemol mayor, respectivamente. A lo largo de las dos páginas de esta composición utiliza diferentes recursos compositivos propios de la escritura contrapuntística. Al final de la primera invención indica García-Picos que es una “obra de clase con mi maestro Jacobo Ficher”⁶⁵⁶ y además especifica la fecha de composición pero añadiendo que es aproximada. Esta inexactitud en la fecha evidencia que la datación fue posterior

por lo que no puede o no quiere precisar con más exactitud, algo que sí hará con otras partituras en etapas posteriores. Respecto a la agrupación de las dos invenciones como una única obra, se debe a la indicación “nº 1” y “nº 2” que escribe el compositor tras los títulos, lo que nos hace pensar en una concepción unitaria de ambas invenciones. A ello hemos de sumarle la misma indicación metronómica del tempo en ambas.

En sus *3 Preludios*, A. 2, sigue utilizando distintos procesos imitativos pero se observa una mayor libertad en el uso de recursos pianísticos, así como una mayor variedad de dinámicas y alteraciones del tempo. Incluye unas líneas al final de la partitura donde, al igual que en la anterior, explica que es una obra escrita en las clases de composición con Ficher y las define como “experimentales”. Ese mismo carácter experimental se lo atribuye a *12 Variaciones sobre un tema de Mozart*, A. 3, que presenta un carácter más brillante en el uso del piano. El tema que utiliza como base para las variaciones es el tema del primer movimiento de la Sonata K. 545 en do mayor, sutilmente modificado en sus últimas notas para finalizar en la tonalidad de la tónica, que abre el camino de las sucesivas variaciones.

Las 4 fugas catalogadas como A. 4, A. 5, A. 6 y A. 7 están escritas a 3 voces y están muy cercanas a la escritura que presentan su A. 1 y A. 2. Resulta significativo que tras la *Fuga nº 3*, A. 6, escribe que deja a criterio de los intérpretes las intensidades, dinámicas, ligaduras y variedades del tempo. Esta indicación será una constante en sus obras y en sus indicaciones a los intérpretes de las mismas, permitiendo un amplio margen de libertad.

La referencia a César Frank y una de sus más famosas obras pianísticas es evidente en *Preludio, Coral y Fuga. Cíclica*, A. 8, una composición donde la escritura adquiere cierta densidad y que presenta determinados fragmentos en el segundo movimiento eliminados por el autor en una posterior revisión.

Tras estas 8 partituras pianísticas, García-Picos abandona el piano para afrontar la composición con otras formaciones instrumentales y vocales. Siguiendo el orden cronológico, encontramos su *Alalá de Betanzos*, A. 9, que es la única obra escrita para coro y una de las pocas donde usa la voz, y que solo aparece en otras dos partituras de su catálogo, *Diálogos 4* y *Cantata para un pueblo heroico*. Y ello, a pesar de que su actividad como director de diversos coros se extendió durante toda su etapa bonaerense y parisina. En dos artículos escritos por Luis Seoane y Xosé Neira Vilas encontramos referencia a esta obra pero citado como “Alalá gallego” o “Alalá Galego”, respectivamente⁶⁵⁷. La partitura de esta composición está desaparecida y la única referencia que localizamos aparece en un disco de vinilo en el que figura su título *Alalá de Betanzos* y la autoría de García-Picos tanto de la música como de la letra de esta obra. En la etiqueta del disco aparecen las siguientes líneas:

CORAL “OS RUMOROSOS” DEL CENTRO BETANZOS DE Bs. As.
“Alalá de Betanzos” Letra y Música de C. L. García
Director CARLOS LÓPEZ GARCÍA
1954⁶⁵⁸

Atendiendo a las fechas de creación debemos citar dos obras más que compuso antes de regresar a Galicia en el año 1984. La primera de ellas es *Sonata para piano nº 1*, A. 18, que compuso en 1956 y que cierra la etapa que él mismo define como experimental⁶⁵⁹. Es una composición de mayor duración que las anteriores, estructurada en tres movimientos y con abundante uso de diversas técnicas pianísticas que le confieren bastante complejidad interpretativa. Un fragmento de esta partitura, concretamente una página de su segundo movimiento, aparece dentro del artículo que el compositor brigantino realizó para la revista *Betanzos* en 1962⁶⁶⁰.

Debemos avanzar hasta 1979 para localizar la última obra pianística que compuso en Buenos Aires, *14 estructuras*, A. 35, donde el lenguaje utilizado lo conecta con el dodecafonismo en esta partitura de breve duración. Fue interpretada por Jean-Pierre Dupuy en el concierto “8 compositores galegos”, celebrado en el Pazo de Mariñán en Bergondo el 18 de abril de 1986. Y resulta curiosa la elección de esta “anécdota dodecafonista” para su presentación como compositor en Galicia. La explicación quizá esté relacionada con el hecho, anteriormente mencionado, de que consideraba experimentales todas sus anteriores creaciones para piano⁶⁶¹.

Como podemos apreciar en el intervalo de tiempo entre las dos anteriores obras, García-Picos abandonó durante varios años la composición para piano. Entre 1956 y 1988 solo encontramos en su catálogo pianístico la obra *14 estructuras*, A. 35. El reencuentro con su instrumento se produce varios años después de su regreso a Galicia, en 1988, cuando retoma la creación pianística con *Secuencias-extratónicas o enredando-co-sol*, A. 49, una composición dividida en 12 secciones y donde la nota sol actúa como eje constructivo de un discurso musical plagado de progresiones y sin un centro tonal definido.

Entre las creaciones pianísticas que siguen en años posteriores citaremos tres: *Visiones cósmicas y un interludio*, A. 67, *Catorce extractos Caleidoscópicos y un Epítome*, A. 71, y *Tocata ecolóxica*, A. 76. Son obras que destacan entre el resto de su producción para piano por su considerable duración y porque vivieron su estreno o su grabación pocos años después de su creación. Sobre *Visiones cósmicas y un interludio*, A. 67, trataremos posteriormente, ya que ha sido la partitura de este apartado seleccionada para un análisis más exhaustivo.

En *Catorce extractos Caleidoscópicos y un Epítome*, A. 71, utiliza la repetición de ciertos diseños a lo largo de toda la obra, así como la recapitulación de ciertos pasajes en el “Epítome” con el que finaliza, para aportarle unidad formal a esta composición atonal.

Esta obra, en principio, fue pensada en variaciones, pero esa idea o forma impediría el vuelo de mi imaginación. No obstante siempre aparecen diseños similares a través casi de los catorce extractos con el fin de darle a la obra cierta unidad formal, al igual que las progresiones, tanto melódicas como armónicas, de terceras mayores, segundas menores y mayores, sucesiones de acordes de 6/4 que son también para intentar impregnarla de ciertos cambios o sucesiones de colorido, de acuerdo también a mi imaginación.

En el Epítome reexpongo los fragmentos que he considerado, a modo de resumen, más característicos del espíritu o brillantez de todos los extractos pero sin respetar el orden de sucesión de su primera exposición. Al intérprete le concedo cierta libertad para rectificar algunos parámetros, de acuerdo a su sensibilidad o manera de sentir la obra.

He puesto los tempos con los términos convencionales y no metronómicos, con ese mismo fin para el intérprete, al igual que las intensidades, rubatos dinámicos, acentos, etc. No obstante algunas piezas reflejan inequívocamente cual es el tempo que hay que darle.

También el intérprete se encargará de buscar las posiciones de las manos que más le convengan con el fin de lograr una mayor brillantez interpretativa.

La obra no obedece a ningún sentimiento tonal, los acordes de séptima o atractivos no resuelven de acuerdo a su naturaleza, por lo tanto el resultado conseguido es el de atonalismo.⁶⁶²

Su *Tocata ecolóxica*, A. 76, finalizada en 1994, tiene una relación evidente con la composición sinfónica del año 1995 *Fantasia ecolóxica*, A. 81. El tema de la naturaleza está muy presente dentro de los estímulos externos que García-Picos decía necesitar para componer. Recordemos sus obras dedicadas a perros, o los largos paseos inspiradores por los bosques colindantes a Betanzos. Las referencias a los pájaros en algunas de sus partituras –como ya dijimos también– lo aproximan a compositores como Messiaen, al que había conocido en París.

La forma libre y virtuosística de la “TOCATA” me ha incitado a componer esta obra con efectos sonoros ecolóxicos. Tarea harto difícil para un instrumento solístico, principalmente cuando sabemos que son diversas e infinitas las imágenes sonoras que percibimos cuando paseamos a través de bosques, montes y campiñas.

Mi intención no fue imitar de forma concreta dichas imágenes y sí su-gerir la idea de las mismas. El oyente a través de su experiencia sabrá distinguir, sino todas, por lo menos algunas de ellas.⁶⁶³

Entre las páginas pianísticas que creó García-Picos en su etapa betanceira hay dos obras que también resaltamos, una de ellas es *Xogos infantís. Díptico para piano*, A. 87, que está dedicado a sus nietas Cecilia e Irina. Recordemos que anteriormente había realizado composiciones para su hija, *Visiones cósmicas y un interludio*, A. 67, y para su nieta mayor, Lara, *6 pequeñas piezas infantiles en sol menor*, A. 57⁶⁶⁴.

Estas dos pequeñas piezas infantiles no pretenden ser catalogadas auténticas obras musicales sino como indica su título “Xogos infantís” (Juegos infantiles).

Están dedicadas a mis dos nietas gemelas de 7 años de edad “Cecilia - Irina” y las imagino jugando en el teclado de un piano produciendo reiteradamente los mismos giros melódicos como al azar en las dos piezas con

la intención de imprimir unidad a las mismas.

También reiteradamente se produce la 5ª justa Sol b Re b en el bajo y en las dos piezas sin la intención de producir la tonalidad de Sol b M y si mantener el mismo color armónico en las piezas.

Betanzos Diciembre de 1996⁶⁶⁵

La otra composición destacable es *Xogando con abalorios e algo máis*, A. 92, que está dedicada a José María Veiga, uno de los responsables del Archivo Municipal de Betanzos, AMB, que fue el encargado de realizar un fondo de copias de las partituras de García-Picos para este archivo. De hecho la obra plasma, con cierto sentido del humor, el trabajo que realizaba José María Veiga utilizando la fotocopiadora para reducir los formatos de los originales, normalmente en A3, y realizar las correspondientes copias para dicho fondo. En el texto anexo a la partitura el propio compositor brigantino explica en qué consiste el “algo máis” que aparece en el título. Destaca también en ese texto el uso del término coloquial “metralla” para definir las largas progresiones de veloces figuraciones que inundan estas páginas pianísticas.

Es una pieza atípica, “y un juego de abalorios” es decir, abalorios volcados sobre el teclado del piano produciendo los choques sonoros disonantes que dan la impresión casi de un ejercicio pianístico y aleatorio, algo así como si unos niños vuelcan muchos abalorios sobre un teclado produciendo choques sonoros disonantes, producidos al azar y la casualidad.

Pieza bastante difícil de ejecutar, no obstante el intérprete tiene cierta libertad para interpretarla de acuerdo a su capacidad y su manera de sentirla.

Después de cada bloque sonoro hay silencio que es para tener algún tiempo para colocar las posiciones digitales del siguiente bloque o fragmento. (silencios aleatorios)

Todos los grupos de sonidos cruzados por una barra en oblicua significa que debe ser ejecutado a la mayor velocidad posible. Dado que no todos los pianistas tienen la misma capacidad, cada vez que se “ejecute” el resultado será diferente y a veces inclusive por el mismo intérprete.

Intercalo una pieza como interludio (e algo máis – y algo más) para que el intérprete goce un poco de la música y al mismo tiempo descanse de tanta metralla producida por los rebeldes abalorios. La digitación queda al criterio del intérprete.⁶⁶⁶

3.1. Las obras pedagógicas

Entre el repertorio pianístico de García-Picos existe un grupo de composiciones que podemos definir como pedagógicas, ya que estaban destinadas a sus alumnos de piano en las clases particulares que impartía en su domicilio. La primera obra de este

grupo es el *Estudio para un alumno nº 1*, A. 51, donde figura la dedicatoria “a mi alumno Roberto Valeiro Fagil en su 13 aniversario”. En el caso de esta partitura contamos además con un comentario que García-Picos incluye en la página final:

Este “ESTUDIO PARA UN ALUMNO” está estructurado en trece partes o secciones.

El acorde arpegiado de SOL M con que comienza este estudio, a modo de elemento generatriz, no es con el propósito de imprimir sentido tonal a la obra y sí sugerir algún brillo al colorido que de él emana, cada vez que emerge en el comienzo de las secciones y con el propósito de lograr, también de esta manera, el equilibrio de la obra.

La sucesión o progresiones de acordes y Terceras Mayores tampoco engendran ningún carácter tonal así como los “clusters” [sic] emergentes del acorde de SOL M. y su dominante (I-V) no son más que el elemento de percusión y colorido.⁶⁶⁷

El compositor brigantino hizo constar el contenido pedagógico que motivaba estos estudios, aunque en el trabajo compositivo no apreciamos ningún alejamiento de los parámetros estéticos habituales en esta etapa compositiva, los cuales podemos resumir en atonalidad y búsqueda de color. Otro aspecto importante es la libertad que ofrece habitualmente al intérprete en lo que a tempos y dinámicas se refiere, algo casi constante en su creación pianística y que mantiene en estas obras de carácter pedagógico.

Este ESTUDIO PARA PIANO con variadas secuencias armónicas, está estructurado en un solo movimiento.

Como su título indica y como consecuencia de las constantes progresiones armónicas, ascendentes y descendentes, su contenido es pedagógico.

No tiene mayor importancia si las intensidades y la dinámica no fueren respetadas. El intérprete puede alterarlas si así lo siente y lo mismo con las variaciones de los tempos, acelerando o ritardando.

Las sucesiones de terceras M. simples, como superpuestas, producen acordes de 7ª y alterados, así como algunos clusters evitan la polarización de tonalidad, consiguiendo así cierto colorido a la obra.⁶⁶⁸

Como ya indicamos en el capítulo anterior, donde dedicamos un apartado a las clases particulares del compositor brigantino, además de los tres estudios⁶⁶⁹, existen otras obras dedicadas a alumnos que englobamos en este grupo de composiciones pedagógicas; tal es el caso de *Bagatelas y un canto de amor*, A. 99, “a mi ex alumna Leticia Presas Freire” y de *Variantes para piano*, A. 65, en cuya dedicatoria figura “a mi alumno Pedrito Grela”.

Esta obra está estructurada en diez secciones y una coda.

Es un estudio sobre los acordes de CUARTA y SEXTA (Segunda inversión de los Perfectos Mayores).

Cada Sección comienza con una célula arpegiada pero variada en el aspecto rítmico y melódico.

Estos acordes que, por su fuerte sentido cadencial han estado prohibidos escolásticamente sin su preparación debida, pero en esta obra ejercen un sucesivo cambio de color y también anulan todo sentimiento tonal, a pesar que la célula arpegiada con que comienza cada sección está claramente en RE M.⁶⁷⁰

Y, por último, también formarían parte de este grupo de obras pedagógicas las composiciones *Serenata de primavera*, A. 102, dedicada “a mi alumna Sor Edil Berta Trejo Torres, agustina recoleta” y *Jugando con el piano*, A. 107, dedicada “a la hermana Mónica Mejía Trejo”. A quienes –como ya dijimos– García-Picos impartía clases de piano en el Convento de las Agustinas Recoletas de Betanzos.

Jugando bien con el Piano

Esta pequeña pieza para Piano dedicada a Mónica Mejía Trejo, hermana Religiosa que comenzó a estudiar música conmigo en Betanzos, y luego la reclamaron desde México en donde continúa su dedicación religiosa.

Esta pequeña obra musical es un poco rapsódica y creo y espero que le guste y la estudie bien, con dedicación y paciencia logrará interpretarla bastante bien, con sentimiento artístico.

Esta obrita algo rapsódica presenta un primer fragmento “A1”, a continuación otros fragmentos con distintos contenidos “B1”. El 5º fragmento “A5” es seguido de una coda final “allegro molto” en lugar del “B5”.

Utilizo también dobles alteraciones, por ejemplo [becuadro, bemol, sostenido ocupando el pentagrama] significa que abarca las dos notas, con el fin de ahorrar espacio, y la obrita no tiene tonalidad. (Atonal)

[firma]⁶⁷¹

3.2. Visiones cósmicas y un interludio

Esta composición fue escrita entre los meses de enero y febrero del año 1992 y, como podemos leer en la dedicatoria presente en la portada de la partitura, está dedicada a su hija Teresa. En la misma página aparece la fecha del aniversario de su hija, por lo que podemos deducir que la composición respondía a un regalo para su cumpleaños en el mes de mayo. Existe una grabación de esta obra realizada por el pianista Albert Nieto, que forma parte del disco titulado *Asociación Galega de Compositores; Obras para piano*⁶⁷², donde se indica que es la primera grabación de todas las composiciones excepto de *Visiones cósmicas y un Interludio*⁶⁷³.

La partitura de esta obra tiene unos comentarios en la última página donde el compositor explica lo que intenta expresar a través de esta música, así como la estructura que presenta:

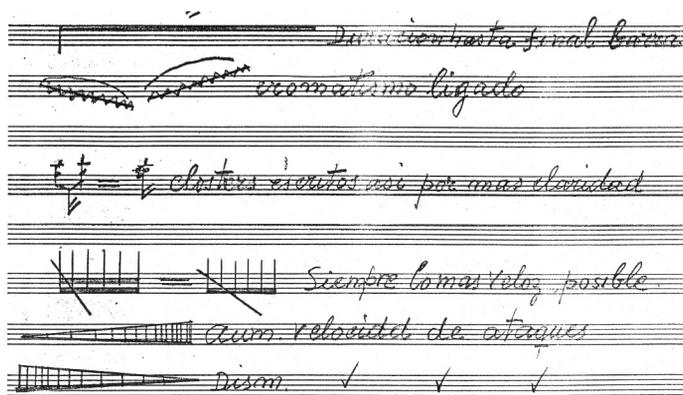
El compositor sólo intenta sugerir, de acuerdo con su imaginación, los fenómenos que en el espacio celeste se producen. Para ello ha recurrido a clusters y a los arpegios en 2ª menores, ascendentes y descendentes, con la intención, precisamente, de sugerir, con sus desplazamientos sonoros, la luminosidad del movimiento de los cuerpos celestes hasta sus galaxias y constelaciones.

La obra está estructurada en un solo movimiento. Pero, como variante, el compositor ha intercalado un interludio, respetando el sentido armónico de la obra. Por lo tanto podrá clasificarse con la forma A.B.A.⁶⁷⁴

Como explica García-Picos, la composición se estructura en tres secciones, siendo la segunda la correspondiente al interludio. Esta sección central es relativamente breve en comparación con las otras dos, ya que comienza en la pág. 5 y finaliza en la pág. 6 con la vuelta al *tempo primo*, indicación que se mantiene hasta que concluye la obra en la pág. 13. La indicación de los tempos es *Allegro gracioso-Interludio: Lento con melancolía-Tempo primo*, por lo tanto, respecto a la duración de cada una de las partes, la obra queda equilibrada en su construcción en tres secciones de similar duración.

La grafía que utiliza es tradicional, a excepción de algunas indicaciones en segundos de la duración de trémolos, de grupos que se deben ejecutar lo más veloz posible y de un signo para indicar escalas cromáticas; todas ellas las explica detalladamente en el margen inferior de la partitura en el momento en el que aparecen. En la página final aparece un cuadro como resumen de las grafías no tradicionales que ha utilizado.

La insistente repetición de determinadas figuras rítmicas, así como la utilización de diversos tipos de textura provocados por la aplicación de gran variedad de recursos pianísticos tradicionales, van provocando el “casual” crecimiento de la obra. Solo en la parte central observamos un cierto tratamiento de una célula extraída del final de la primera sección, es aquí donde aparecen los pasajes melódicos, que se van diluyendo a través de constantes progresiones. Tenemos que hablar más de color que de armonía, ya que la disonancia está presente a lo largo de todas sus páginas y no se observan polaridades relevantes. Es, por lo tanto, la búsqueda de choques sonoros que imiten la luminosidad celeste el “leitmotiv” de esta composición. Toda esta libertad melódica-armónica provoca que el marco en el que se presenta deba presentar cierta rigidez, de ahí la forma ABA', con la repetición literal de materiales presentados anteriormente.



Cuadro de grafías utilizadas

La composición, de 11 minutos de duración aproximada, se inicia con un breve motivo de marcado carácter rítmico que actuará como elemento generador de gran parte del texto musical (fragmento 1). Dicho motivo concluye con un diseño en tre-sillo ascendente de semicorcheas que acaba en un acorde disonante, y que es una célula muy presente en las obras del compositor brigantino. Esta cola del tema irá adquiriendo mayor protagonismo a lo largo de la partitura, de hecho sirve para separar la primera y segunda semifrase, que se inicia con la repetición de los primeros compases una octava más aguda, y como final de la primera frase en el compás 14.



Fragmento 1 (pág. 1)

Distintas progresiones y arpeggios ascendentes y descendentes nos llevan a un fragmento de transición en el que García-Picos utiliza una distribución, típicamente pianística, basada en la sucesión de bajos en octava y alternancia de acordes, que

organiza como progresión ascendente y que resuelve en un trémolo en el registro sobregado del instrumento y una sucesión de escalas cromáticas. Mantendrá este juego de progresiones ascendentes, pero ahora mediante el uso de *clusters* y escalas cromáticas descendentes hasta un silencio, en el que indica su duración mediante el término “extinción”. Dos nuevas progresiones ascendentes nos llevan a un nuevo episodio en el que se pueden escuchar ciertos giros melódicos con influencia de la música popular española mediante el uso del característico tresillo de corcheas como floreo (fragmento 2).



Fragmento 2 (pág. 3)

Continuando con este nuevo episodio más melódico, el compositor combina un diseño en tresillos de corcheas con arpeggios ascendentes de segundas menores. Abandona luego la tendencia melódica para regresar a la sucesión de progresiones, entre las que destaca una larga progresión descendente en ambas manos enmarcada en el diseño de tresillo ascendente de semicorcheas. Dos trémolos acompañados de un prolongado crescendo nos conducen a una brusca conclusión en matiz *fortissimo* con el citado diseño en los registros extremos del instrumento.

La segunda sección se basa en un material que nos resulta conocido, ya que es el mismo diseño de tresillo de corcheas que aparecía en el episodio melódico de la primera sección como material contrastante (fragmento 3).

Un material que completa con varios compases en los que desarrolla esta célula melódica, construyendo una frase que responde a la forma: a-b-b-a'. Introduce, a continuación, algunas apoyaturas y floreos que acentúan la claridad de la cita que ofrecen estos giros melódicos evocando cierto tipo de música popular española. El discurso se queda suspendido en dos ocasiones con la presencia de lentos arpeggios ascendentes, primero sobre el acorde de fa sostenido menor con séptima menor y luego sobre la mayor.

Fragmento 3 (pág. 5)

Esta calma progresiva nos conduce a la recapitulación de los compases iniciales de la obra. Estamos ya en la tercera sección que pronto inicia la divergencia de la repetición literal con lo expuesto en la primera, como se aprecia en el compás 7 de esta sección, donde se inicia una serie de juegos similares a los que aparecían al principio de la partitura. Estos diseños rítmicamente uniformes están, curiosamente, escritos sin barra de compás, como podemos apreciar en los pentagramas 2, 3 y 4 de la pág. 7 (fragmento 4).

Fragmento 4 (pág. 7)

Regresa luego un compás binario que introduce una serie de diseños basados en escalas hexátonas que se mezclan con cromatismos durante varios pentagramas. Un silencio de corchea separa este pasaje con un nuevo episodio en el que repite insistentemente la alternancia de ataques entre las dos manos del pianista. Las siguientes páginas están elaboradas con el mismo material que ya ha presentado el compositor e interrumpidos por varios trémolos que separan los distintos pasajes.

En el sexto pentagrama de la pág. 11, y tras un arpeggio descendente de segundas menores, comienza la coda en la que adquiere protagonismo el recurso técnico de octavas alternas en *martellato*. Las páginas finales presentan un predominio del matiz *fortissimo*, evidencia de la energía con la que el compositor quiere que sea ejecutada esta composición. Con este matiz concluye la obra, con el citado diseño de tresillo ascendente de segundas menores en semicorcheas, y tras un trémolo de 6 segundos de duración, tal y como indica García-Picos.

4. La obra camerística

La música de cámara representa, atendiendo al número de obras realizadas, el género al que más atención prestó García-Picos. Tras sus primeras composiciones para piano, el compositor brigantino aborda la creación de partituras destinadas a grupos de viento, instrumentos que conocía profundamente debido a sus primeros pasos musicales en la Banda Municipal de Betanzos. Encontramos páginas para cuarteto de maderas, como *Invención*, A. 11, y *Preludio, Zarabanda y Fuga*, A. 15, o para quinteto de viento, como su *Serenata*, A. 13. No se conserva la partitura de su *Invención para cuatro instrumentos de viento*, A. 11, y la datación que tenemos parte de unas líneas que añade García-Picos al final de la partitura de la segunda versión de esta obra realizada en 1991 (A. 63) donde la sitúa en “1954 aprox”. También define esta composición como “un ejercicio de clase con mi maestro de composición [...]” y define su estructura como “bastante esquemática” y “con el contenido fugado”. Posteriormente, de esta obra realizó una transcripción para piano a 4 manos, A. 12⁶⁷⁵, donde el texto fugado a 4 voces se reparte entre los dos pianistas. Los intérpretes deben afrontar numerosos cruzamientos de las manos centrales a lo largo de un texto plagado de disonancias donde la horizontalidad predomina como elemento generador.

Tanto la *Serenata*, A. 13, como el *Preludio, Zarabanda y Fuga*, A. 15, fueron estrenadas en el mismo concierto celebrado en el Salón Teatro Castela de Buenos Aires el 26 de agosto de 1967 y grabado por la Radio Municipal de Buenos Aires⁶⁷⁶. Son de las primeras composiciones en las que no incluye la indicación final especificando que son obras “experimentales” o procedentes de las “clases de composición con Jacobo Ficher”. Por lo tanto, podemos afirmar que eran partituras que estimaba, ya que fueron las que escogió para estrenar en dicho concierto, a pesar de la distancia

en el tiempo entre su creación y su primera interpretación, 13 años en el caso de *Serenata* y 12 años en el caso de *Preludio, Zarabanda y Fuga*.

Los grupos de cámara homogéneos, concretamente de instrumentos de cuerda, serán objeto de interés para García-Picos, sobre todo en su última etapa ya en su Benztanzos natal, creando un buen número de cuartetos de cuerda, así como algún quinteto y otras formaciones heterogéneas incluyendo flauta o guitarra. Su primer acercamiento a la música para cuerda fue su *Preludio, intermezzo y fuga*, A. 14, donde usa la plantilla de quinteto de cuerda. Dividido en tres movimientos, la correspondencia con los tempos es la siguiente: *Preludio* como Allegro Moderato, *intermezzo* como Lento y *fuga* como Allegro decisivo. La voz del contrabajo muestra una dependencia casi total de la voz del violonchelo, como podemos observar en la fuga, donde la cuarta entrada del tema se produce en ambos instrumentos simultáneamente y la separación de ambas líneas melódicas no llegará hasta los últimos compases de la obra.

En 1965 inicia la serie *Diálogos*, donde experimenta con formaciones heterogéneas, como en *Diálogos 2*, donde utiliza la instrumentación de flauta, clarinete, trompa, violín, violonchelo y percusión, y en *Diálogos 4*, escrita para flauta, clarinete, trompeta, violonchelo y soprano. Este proceso tiene un punto de inflexión en 1972 con *Diálogos 5*, donde escribe para cuarteto de cuerdas e inicia una nueva serie formada por un total de 29 obras, de ahí la doble denominación con la que conocemos esta composición, *Cuarteto de cuerdas nº 1. Diálogos 5*, A. 26.

Como observaremos en el apartado dedicado a sus cuartetos de cuerda, tras su primer y segundo cuartetos de cuerda, de 1972 y 1974, respectivamente, abandona durante unos años este tipo de composiciones y dedica de nuevo su atención a formaciones camerísticas heterogéneas. De esta etapa son sus *Improvisaciones*, A. 29, *Bagatelas*, A. 36, y *Promenade*, A. 32, obra sobre la que hablaremos posteriormente.

Recién llegado a Galicia, en 1984, realiza *Moni-tonadas*, A. 44, y *Josi-tonadas*, A. 45, una pareja de obras –de las que ya hablamos en el capítulo VII– que representa el punto álgido de su evolución compositiva aleatoria. Ello no supone que los elementos aleatorios desaparezcan en sus composiciones, todo lo contrario, aparecen constantemente pero no de un modo tan radical como en estos casos. Sin embargo, resulta llamativo el giro brusco que realiza en su lenguaje compositivo si comparamos las “tonadas” con la siguiente partitura que realizó para quinteto de viento, *Rondó caprichoso*, A. 50. Los comentarios del propio compositor nos servirán para observar el cambio de escritura:

Este final queda a gusto de los intérpretes el ejecutarlo en modo Mayor o menor (Mib en cl y ob.) y también en los “do” del fag

Los 8 refranes de este Rondó están basados en la escala de Do m melódica asc. Comienza el 1º con la Flauta y también la Flauta con el 8º. Los otros instrumentos ejecutan el tema en el orden de la sucesión de las notas de dicha escala y también en modo menor y con idéntica duración.

A modo de conclusión repiten dicho tema con valores aumentados el Fag. y la trompa.

Las coplas están estructuradas sin ninguna simetría en su duración y sin definido contenido tonal a excepción de 2 o 3 que al comienzo se vislumbra fácilmente cierto sentido tonal.

[2 pentagramas con indicaciones de equivalencias métricas y de la forma (y tonalidades) de la obra: AB AC AD AE AF AG AH AA; que se corresponde con Dom, Rem, Mibm, Fam, Solm, Lam, Sim, Dom]

Cl. y Trompa estan escritos en “Do”⁶⁷⁷

Entre las composiciones camerísticas de García-Picos no son frecuentes los dúos, aún así encontramos dos obras destacables dentro de su catálogo, una está escrita para clarinete y piano, *Motivaciones 2*, A. 34, y la otra para violonchelo y piano, *Bocetos sonoros*, A. 105. Tampoco los tríos de cuerdas son habituales, solo podemos citar el *Trío n° 1 para violín, viola y violoncello*, A. 52, *Trío de cuerdas n° 2*, A. 68, *Trío de cuerdas n° 3*, A. 118, y *Requiem por Gerardo*, A. 83. En algunas de estas partituras incluyó comentarios donde explicaba los procedimientos compositivos que usaba para lograr la atonalidad.

Los intervalos armónicos de este trío y los acordes que con los mismos se producen, resultan aumentados y disminuidos, pero sin su resolución atractiva, con la intención de crear colores diversos y evitar así la polarización a todo tipo de atracción tonal.

Está estructurado en tres movimientos:

1º Moderato tranquilo

2º Adagio

Allegro decisivo

Alegretto giocoso

Andante tranquilo

3º Allegro decisivo

Allegretto giocoso

Allegro decisivo

Lento y allegro decisivo⁶⁷⁸

Este trío de cuerdas está escrito casi siempre a 4 voces y en algunos pasajes a 5 y 6 voces. Dado que el tempo es lento, las dobles cuerdas no resultarán difíciles de lograr. La grafía es la tradicional salvo las barras de duración [grafía contemporánea] que prolonga el sonido hasta el final de la misma. Tampoco hay ninguna figuración aleatoria.

He intentado plasmar en esta obra el sentimiento fúnebre y para lograrlo utilizo con bastante insistencia el acorde de 7ª disminuida en sus distintas inversiones, entre otros sin aparente atracción. En algunos pasajes se pueden utilizar las sordinas tanto en particular como en general si así lo sintieran.⁶⁷⁹

4.1. Los cuartetos de cuerda

Una revisión pormenorizada de la evolución en la escritura de los cuartetos de cuerda de García-Picos, teniendo en cuenta el elevado número de estas composiciones y el considerable marco temporal que abarca, desde 1972 hasta 2006, requeriría un nuevo repaso a su desarrollo compositivo. Por lo tanto, nos limitaremos en este apartado a aportar datos destacables sobre algunas de estas composiciones.

En su *Cuarteto de cuerdas nº 7*, A. 72, encontramos algunas de las características habituales en muchas de sus composiciones de su última etapa: atonalidad, división en 3 movimientos y libertad en los tempos. También encontramos en varias de sus obras la inclusión de “interludios”, que con su lenguaje consonante “aligeran” el contenido musical.

Está estructurado en tres movimientos – Allegro bien marcado. Lento apasionado. Allegro – con sus alteraciones normales del tempo. He indicado los tempos con los términos convencionales para que los intérpretes puedan alterarlos algo, si así lo sienten.

No obedece a ninguna atracción tonal, los acordes son muchas veces alterados, de 7º m (M) y 7º dism. fundamentales o invertidos. Las dobles cuerdas casi siempre son estáticas para facilitar su limpia ejecución (no en mov.to) En el allegro final he intercalado un pequeño Interludio, casi en forma de Coral figurado en la tonalidad de La m con sus cadencias normales. [...] ⁶⁸⁰

El mismo esquema en 3 movimientos podemos observar en el *Cuarteto de cuerdas nº 8*, A. 75. En los comentarios adjuntos a la partitura hay una descripción más exhaustiva del contenido y de la construcción, la cual deviene en la aparición de “disonancias suaves y algo dulces”.

[hoja pegada en la partitura]

Está estructurado en tres movimientos con una introducción.

1º Movimiento

Introducción es un *adagio* muy simple, sus partes son siempre monódicas (sin dobles cuerdas), con progresiones armónicas. Le sigue un *allegretto giocoso*, que comienza con un ritmo muy sincopado; como acompañamiento de este movimiento aparece un tema en el violonchelo, que se desarrolla poco a poco y trasladándose a las otras partes va transformándose hasta asimilarlo un poco a otro tema.

2º Movimiento

Es un *adagio apasionado*, mientras el primer violín comienza con un pedal tremolado, las demás partes presentan un tema constantemente variado, sin alejarse demasiado del contenido espiritual del mismo.

3º Movimiento

Es un *allegro giusto*. El tema principal se presenta por el primer violín en el primer compás con una escala descendente. De esta escala emana todo el desarrollo de este movimiento.

También se intercala un *interludio* con la misma escala descendente pero variando el ritmo, valores y el tempo.

El tratamiento rítmico de este movimiento con sus notas a contra-tiempo le imprimen al mismo un fuerte contenido festivo.

El carácter de la obra, en general, es atonal pero el tratamiento armónico se produce en disonancias suaves y algo dulces que en ningún momento molestaría el oído del menos habituado a este tipo de música contemporánea.⁶⁸¹

Otra de las características esenciales de sus composiciones son los bruscos cambios que el propio compositor relaciona con un “sentido surrealista” [*sic*]. Localizamos este dato en los comentarios del *Cuarteto de cuerdas nº 9*, A. 77, donde también explica que su “espíritu anárquico” le lleva a componer atonalmente, alejándose así de la “tiranía tonal y formal de la música clásica”.

Este Cuarteto está estructurado en un solo movimiento por lo tanto habrá que ejecutarlo sin interrupción. Está dividido en “14” secciones, diferentes en sus dimensiones y también en contenidos, pero en la última sección (14) aparecen diseños y comportamientos (de algunas) de algunas de ellas, principalmente de la sección 1ª con el fin de imprimirle unidad formal a la obra.

Es atonal y por su diversidad de comportamientos también algo híbrida, pero así fue mi intención al componerla, como ocurre así en casi todas mis obras de estos últimos años, de acuerdo a mi espíritu anárquico –en el buen sentido– con relación a la tiranía tonal y formal de la música clásica.

También busco siempre cambios y armonías inesperadas con la idea de crear sorpresas imprevisibles al oyente y crear también un constante devenir de colorido armónico con cierto sentido surrealista.

He puesto los tempos con términos convencionales con el fin de darles a los intérpretes la oportunidad de recrear la obra. Ya sabemos que estos términos son ambiguos y algo aleatorios. [...] ⁶⁸²

La utilización de la forma rondo en los movimientos finales de sus cuartetos de cuerda es bastante habitual. Suele incorporar en ellos breves recapitulaciones, que aportan unidad formal a estos fragmentos, y las preceptivas codas, que presentan en ocasiones un carácter enérgico y “chispeante”. Así lo explica en su *Cuarteto de cuerdas nº 10*, A. 80:

Está estructurado en tres movimientos.

El 1º es un Allegretto Gracioso, pero precedido de un Lento como in-

roducción. El 2º Lento Expresivo. El 3º Allegro Tranquilo, que es el tempo de los estribillos del Rondó. El tempo de las Coplas y demás partes y sus alteraciones están indicadas al Final de la Partitura.

El Rondó con sus cuatro Estribillos y Cuatro Coplas respetan bastante la forma Clásica salvo en la 4ª que es un resumen de los estribillos y coplas anteriores. En los estribillos aparecen algunas Variantes, salvo en el 2º que es exactamente igual al 1º y aconsejo se traslade al nº4 a modo de reexposición y el 4º pase a ocupar el nº2. Finaliza el Rondó con una enérgica y chispeante Coda.

La obra en general es atonal aunque algunos fragmentos como el fugato y su origen (por ejemplo) y al comienzo de algún otro, está claro el sentimiento tonal.

No hay toques especiales de arco, pocos armónicos que dificulten su ejecución y las doble cuerdas están siempre estáticas.

Los tempos con las indicaciones convencionales para que los intérpretes puedan modificarlas “algo” si así lo sintieran.⁶⁸³

Sin embargo, la utilización de la atonalidad y la abundante presencia de disonancias no le impide seguir manteniendo como objetivo estético la búsqueda de “belleza armónica”⁶⁸⁴, tal y como reafirman los comentarios finales del *Cuarteto de cuerdas nº 16*, A. 100.

Por último, alejándonos levemente del tema de este apartado, debemos citar dos partituras que combinan la flauta con instrumento de cuerdas, el *Quinteto de cuerdas con flauta*, A. 126, y el *Cuarteto con flauta*, A. 131. En el primer caso estamos ante una plantilla de quinteto de cuerdas y flauta, donde observamos una utilización frecuente de la textura de flauta solista con acompañamiento de las cuerdas. En el caso del *Cuarteto con flauta*, A. 131, observamos que el grupo de instrumentos al que está destinada esta obra es flauta, 2 violines y violonchelo, es decir, no sustituye uno de los violines por la flauta, como sería previsible para mantener una textura similar al cuarteto de cuerdas, sino que plantea un grupo de instrumentos bastante inusual.

4.2. Promenade

En la primera página de esta partitura García-Picos explica las grafías contemporáneas que utilizará en *Promenade*, A. 32. Alteramos el orden que él establece para realizar una clasificación según su pertenencia a las distintas cuerdas:

Generales

Repetir la misma nota aumentando la velocidad progresivamente



similar a



Repetir la misma nota disminuyendo la velocidad progresivamente



similar a

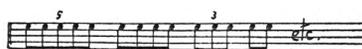


Tabla de valores



Redonda



Blanca



Negra



Corchea : etc.

Emitir un sonido lo más agudo posible



Emitir un sonido lo más grave posible

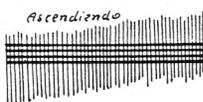


Ejecutar sonidos cambiando la altura y siempre dentro de un ámbito agudo y sobre-agudo en *legato* y "estacato" a la mayor velocidad posible



Piano

Signo para definir un comportamiento aleatorio ascendente ejecutado a la mayor velocidad posible



Signo para definir un comportamiento aleatorio descendente ejecutado a la mayor velocidad posible



Signo para indicar la altura aproximada de los sonidos

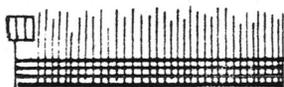


Cuerda

Emitir en el violín un acorde de cuatro sonidos



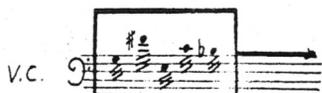
Relacionado con el signo anterior, cambiar los acordes de cuatro sonidos a la máxima velocidad posible o rasgueando como en la guitarra



Signo para indicar un comportamiento en el que se va cambiando la altura de los sonidos y deslizando el arco poco a poco hacia el *ponticello* y viceversa, todo ello siempre con la articulación *legato*



Ejecutar las notas del recuadro siguiendo un orden aleatorio, como trémolo y a la máxima velocidad posible



Abreviatura de *Sul Ponticello*

S. P.

Viento

Signo para indicar que los instrumentos de viento deben aflojar la presión labial para lograr distintos sonidos



A lo largo de los 11 minutos de duración de esta composición se suceden hasta 15 cambios de tempo con sus correspondientes indicaciones metronómicas. Esta obra no presenta, por lo tanto, una clara división en secciones que sí podemos observar en la mayoría de las composiciones de García-Picos. El recurso constructivo que utiliza es la yuxtaposición, mostrando una insistente alternancia entre pasajes, no demasiado extensos, en tempos rápidos y lentos. Desde el punto de vista melódico también observamos una utilización de distintas frases yuxtapuestas, sin poder establecer una predominancia nítida de alguna célula en concreto. La secuencia tipo que podemos establecer como esquema sería la siguiente: presenta un breve motivo que trata durante algunos compases mediante diversos recursos compositivos camerísticos abandonándolo, acto seguido, para afrontar un nuevo pasaje con ciertas características contrastantes. La textura es igualmente diversa, fluctuando entre los pasajes donde los instrumentos actúan asumiendo roles de solistas y acompañantes o donde actúan conjuntamente de forma contrapuntística. Todo esta atmósfera cambiante que impregna la obra guarda relación con la idea de plasmar musicalmente un paseo por los “ruidos” de Buenos Aires⁶⁸⁵.

La composición se inicia con la intervención de todos los instrumentos en pasajes aleatorios (ataques progresivamente más rápidos) y con trinos, que enlazan gracias a breves intervenciones *a solo* del piano y de la flauta. En los siguientes compases adquiere protagonismo el papel del clarinete para luego iniciar la trompeta un diseño basado en una figura de cuatro fusas que actúa como elemento generador de la primera mitad del *allegretto* que comienza en la pág. 3. Este diseño está sustentado por una base rítmica realizada entre el piano y el clarinete (fragmento 1).

Fragmento 1 (pág. 3)

Ese fragmento nos conduce a otra célula que pasará a predominar en la segunda mitad del *allegretto*, de nuevo ejecutado por la trompeta aunque con intervenciones de los demás instrumentos. La base rítmica pasa a ser ejecutada durante algunos compases por el violonchelo y el violín (fragmento 2), desapareciendo rápidamente para dar paso a un breve solo de la trompeta con el citado diseño de tresillo de semicorcheas-seis corcheas.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Trep.), Violin (Vl.), and Viola (Vc.). The score is in 2/4 time and consists of five measures. The Flute part starts with a dynamic of *f* and then *mf*. The Clarinet part starts with *mf* and then *f*. The Trumpet part starts with *mf* and then *f*. The Violin part starts with *mf* and then *sfz*. The Viola part starts with *mf* and then *sfz*. The score includes various articulations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Fragmento 2 (pág. 5)

A continuación se suceden diversos pasajes donde aparecen repeticiones de la cabeza del diseño, acompañamientos a cargo del violonchelo y del piano con diseños aleatorios ascendentes y descendentes, y bruscos episodios contrastantes. Ello nos conduce a otro solo, en este caso a cargo del clarinete⁶⁸⁶. Los demás instrumentos de viento se irán incorporando con diseños similares en los que los matices abruptos, acentos, saltos a través de grandes intervalos y veloces pasajes se convierten en protagonistas. La cuerda actúa como acompañante ejecutando pasajes aleatorios hasta el final del episodio cuando se alcanza el matiz *fortissimo* en la pág. 16. Y de nuevo encontramos un cambio de textura y matiz en el enlace de las cuerdas con el siguiente pasaje, donde la cabeza del tema de la pág. 5 surge sucesivamente en distintas voces.

Vuelve a aparecer un breve enlace en tempo lento para introducir un *allegro molto* en el que la textura se divide en piano y quinteto de viento-cuerda, división muy presente hasta el final de la obra. Aparece, a continuación, otro solo de la trompeta (fragmento 3), este de mayor extensión que los anteriores⁶⁸⁷. Podemos apreciar una nueva referencia en los siguientes pasajes que enmarcan el solo de la trompeta, donde la textura, la rítmica y el tipo de acordes secos recuerdan al Falla del *Sombrero de tres picos*⁶⁸⁸.

Fragmento 3 (pág. 20)

Comienza una sección final en la que el piano ejecuta un acompañamiento cromático, mientras los demás instrumentos intervienen con breves diseños, con matices que varían entre *fff* y *ffff* y donde el ritmo vertiginoso y lleno de acentos se convierte en protagonista. Esta sección solo se verá interrumpida por dos pasajes lentos, de los cuales el segundo resulta muy interesante por su efecto de tranquilidad y reposo, tanto en el tempo como en la utilización tonal de los instrumentos elegidos para formar esta coral en la menor (fragmento 4).

Fragmento 4 (pág. 28)

Tras este instante de reposo, el compositor plantea un regreso al ritmo anterior, una *obstinato* con matices en fortissimo con el que concluye esta obra (fragmento 5).

Fragmento 5 (pág. 30)

5. Apreciaciones estilísticas

Antes de afrontar unas consideraciones generales sobre el estilo compositivo de García-Picos, que resultarían más propias del apartado de las conclusiones, realizaremos un breve repaso a los comentarios y opiniones a este respecto de algunos de sus compañeros compositores en Galicia y de los críticos que han reseñado algunas de sus obras estrenadas.

5.1. Otros compositores

A través de las diversas entrevistas realizadas durante el transcurso de esta investigación hemos recabado algunas apreciaciones estilísticas de los que fueron sus compañeros en los inicios de la Asociación Galega de Compositores: Margarita Viso, Juan Vara, Juan Durán y Paulino Pereiro. También incluimos las palabras de un relevante compositor gallego ausente en esta asociación, Rogelio Groba Groba, quien también nos ofrece su opinión sobre el estilo compositivo de García-Picos.

La compositora Margarita Viso divide en tres etapas la obra compositiva de García-Picos: académica (primeros pasos musicales), “rabiosamente contemporánea” (a partir de los años 70) y personalista (tras su regreso a Galicia). Asimismo, estima que la música de cámara y la sinfónica tienen un lugar especial en el catálogo del compositor brigantino.

3. *¿En que estilo encuadrarías a música que Carlos compuso?, ¿diferencias varios?, ¿cales?*

—Como tivo unha vida longa e a súa produción abarca varias décadas, hai desde logo varios “estilos”, si se pode usar esa expresión. Nun principio é moi académico, penso que voluntariamente, para ir desenvolvendo a súa técnica. Despois ten unha etapa —quizás polos anos 70— rabiosamente contemporáneo. Esta etapa ten interés precisamente por eso porque é moi da súa época. Pero creo que cando é máis personal é dos anos 80, ou 90 en adiante. Nos últimos 20 ou 25 anos ten xa un dominio técnico propio dun mestre, unha soltura que lle permite ser xa moi personal e expresar o seu gran mundo interior compendio de tantas vivencias...e tanto que decir... Nesa última etapa adicase precisamente a expresar o que sente diante de diversos acontecementos pessoais ou sociais a través da súa música.

4. *¿Que obras destacarías do seu catálogo de composicións?*

—Todo o que é cámara e sinfónico. Era un compositor puramente instrumental, as voces humanas non lle interesaban. Pero os instrumentos coñecíaos á perfección e sempre sabía quitarlles un gran partido. Eso fai que a súa música sexa sempre difícil para os intérpretes tecnicamente falando. Esto unido a que él deixou toda a súa manuscrita —non usaba ordenador para debuxar música— xa da aos intérpretes mercenarios a excusa que necesitan para non tocar a súa música. Por eso é moi necesario facer apoloxía da música galega en xeral e en particular da de Carlos.⁶⁸⁹

Coincide el compositor Juan Vara con las declaraciones anteriores al situar a la orquesta como la destinataria de algunas de sus páginas más significativas, aunque declara no poder hablar con rigor a este respecto al carecer de un conocimiento suficiente de la música de García-Picos, debido a la escasez de grabaciones, ediciones y estudios musicológicos sobre el compositor betanceiro y, en general, sobre los compositores gallegos.

3. *¿En qué estilo encuadrarías la música que Carlos compuso?, ¿diferencias varios?, ¿cuáles?*

—Por lo que conozco de su música (que es muy poco), diría que predominan en su música los componentes épicos. Para hablar con rigor de “estilo” habría que conocer la totalidad de su producción y, por mi parte, no poseo ese conocimiento.

4. *¿Qué obras destacarías de su catálogo de composiciones?*

—Esta respuesta enlaza con la anterior. Honestamente, yo no puedo señalar nada, no porque crea que no hay nada destacable, sino porque para

ello tendría que conocer su música en profundidad y en su totalidad (o casi). En 2011, acercarse a los autores gallegos es una tarea ímproba y casi desesperante, debido a la ausencia de grabaciones, ediciones, estudios musicológicos y difusión en general. Me consta que Carlos López García se sentía muy identificado con la orquesta como medio sonoro. Tal vez ahí haya frutos relevantes, pero, en lo que a mí respecta, tendría que poseer conocimiento riguroso de su aportación global para llegar a una conclusión más fiable.⁶⁹⁰

La división de la obra compositiva de García-Picos en tres etapas también está presente en las declaraciones del compositor Juan Durán, aunque no coincide cronológicamente con la que planteaba Margarita Viso. Juan Durán establece una primera etapa que corresponde a todas las composiciones que realizó en Buenos Aires, una segunda con los trabajos realizados tras su regreso a Galicia, y una tercera que engloba los últimos trabajos.

3. *¿En que estilo encuadrarías a música que Carlos compuxo?, ¿diferencias varios?, ¿cales?*

—Penso que Carlos era esencialmente un compositor moi ecléctico, como o seu admirado Stravinsky. Todo está ao servizo dunha comunicabilidade moi potente co público, baseada nunha persoal maneira de tratar, fundamentalmente, as texturas e o ritmo, a partir dun coñecemento enciclopédico da orquestración, e das posibilidades tímbricas dos instrumentos.

En relación aos períodos compositivos de Carlos, só podo dicir, polas obras que coñezo, que percibo unha primeira etapa verdadeiramente sorprendente polo innovador da súa linguaxe; unha segunda (a etapa das obras escritas a súa volta en Galicia) onde hai moita música e as veces con distintos niveis de calidade, e unha última etapa onde aparecen momentos moi interesantes fronte a outros traballos que parecen case esbozados.⁶⁹¹

Las obras sinfónicas también son las más destacables del catálogo de García-Picos para el compositor Paulino Pereiro.

3. *¿En qué estilo encuadrarías a música que Carlos compuxo?, ¿diferencias varios?, ¿cales?*

—Non sabería dicir con exactitude, do que coñezo, influencias da música popular galega, e de moitos estilos do século XX agás o serialismo.

4. *¿Qué obrals destacarías do seu catálogo de composicións?*

—As obras sinfónicas en xeral.⁶⁹²

El compositor Rogelio Groba destaca el carácter hermético de García-Picos, que, a su juicio, no permitiría influencias de tendencias estéticas externas, algo que le lleva a definirlo como “personalista”.

3. *¿En qué estilo encuadraría la música que Carlos compuso?, ¿diferencia varios?, ¿cuáles?*

—Lo considero un músico vanguardista con cierta tendencia al hermetismo, lo que le permite no dejarse influenciar por elementos externos. De alguna manera, podríamos considerarlo como un músico personalista y lo que llega a nosotros de él es exactamente lo que él quiere que llegue.

4. *Atendiendo a la procedencia de sus profesores podría afirmarse que Carlos tenía una formación ruso-francesa, ¿identifica esa “tendencia” en su producción musical?*

—No soy un conocedor profundo de la obra de García-Picos, pero de lo que conozco de él no he observado vinculaciones definidas que me permitan asegurar tendencias estéticas externas. Repito que lo considero demasiado personalista como para dejarse influir por esas estéticas.⁶⁹³

5.2. Crítica musical

Completamos este apartado de apreciaciones estilísticas con referencias a algunas de las reseñas que críticos musicales le han dedicado a García-Picos a raíz de los estrenos que se sucedieron durante los años de su última etapa tras el regreso a Galicia. Anteriormente ya habíamos incrustado varios de estos textos en referencia a los estrenos de *Ra-rá*, A. 37, *Josi-Tonadas*, A. 45, y *14 estructuras para piano*, A. 35, en los capítulos VI, VII y VIII, respectivamente.

El primer texto que citaremos procede del crítico coruñés Ramiro Cartelle, y viene motivado por el estreno del *Cuarteto de cuerdas nº 7*, A. 72. Como podemos observar el texto dedicado a esta obra no es muy extenso, algo bastante frecuente al tratarse de conciertos en los que varios compositores de la AGC estaban programados y donde, por lo tanto, se reparten los comentarios musicales entre todos ellos.

Doble carácter creador tiene la Asociación Galega de Compositores: como agrupación de los que conciben músicas; y como entidad suscitadora de tiempos y espacios en los que exponer al público esas músicas propias, y otras ajenas. Doble mérito, pues, también.

En su segundo carácter, dio inicio a su quinto Ciclo de Conciertos el martes 4 en el Museo de Bellas Artes. [...]

Finalizó la sesión el “Cuarteto de Cuerda nº 7”, del betanceiro Carlos López García-Picos, presidente de la asociación, por Vladimir Prezewalsky [*sic*], violín primero; Andrei Shestglasov, violín segundo; Eugenia Petrova, viola; y Vladimir Litvikh, violonchelo. Obra magnífica para interpretación magnífica: en el “allegro” inicial tema intenso, bien marcado, frecuente en el chelo, como base del movimiento por desarrollo y análisis.⁶⁹⁴

El siguiente texto que tratamos no es, en esencia, una crítica musical, ya que procede del programa de mano del concierto en el que esta composición fue estrenada; sin embargo, lo consideramos muy relevante ya que encontramos en él un prolijo análisis de la obra estrenada, *Elegía para un soldado*, A. 39, y referencias a las características compositivas generales de García-Picos.

Elegía para un soldado para timbales y orquesta constituye un homenaje póstumo a Ruben Dans, fallecido durante su servicio militar. Por más que López-García [*sic*] es un compositor que gusta sobremanera de la complejidad en sus obras (siendo ésta una de las razones por las cuales su catálogo no es demasiado amplio), la *Elegía para un soldado* es una obra desnuda, sencilla “cuya sencillez le otorga un patetismo con deje irónico que nos llevaría a entroncarlo con mundos tan lejanos como las últimas sinfonías de Shostakovich en cuanto a la sugerencia sonora, o incluso con el siempre original uso del timbal en Britten” (Carreira, 1988). Se trata, no obstante, de una sencillez aparente que no debe confundirnos porque, en lo esencial, dicha sencillez se funda sobre un profundo trabajo motivico de tipo estructural muy meticuloso que, usando de una economía de medios completamente austera, llega a la creación de una música esencializada, honda y veraz en la que no hay ninguna concesión a lo innecesario, a lo espectacular o a lo gratuito. La obra se encuentra articulada en seis secciones separadas por silencios en las que la concisión ha de ser, imperativamente por lo corto de su tiempo, extrema. La inspiración melódica es de una eficacia desusada, la rítmica es rica y la armonía fuertemente disonante, pero sin reparos en proclamar unísonos cuando lo requiere la expresividad y la intensidad del discurso melódico. Los timbales —perfectamente integrados y destacados como directores del discurso musical de la obra— reiteran una célula rítmica que contribuye, aún más, al carácter unitario de la *Elegía* y la impregnan de un especial dramatismo al que también se suma la tendencia al uso melódico predominante del intervalo de segunda menor y a fundarse sobre notas pedales de los contrabajos. Esta tendencia se pone de manifiesto con la mayor claridad en las dos secciones extremas cuya similitud da a la obra un cierto aire de simetría. Una música, en definitiva, sorprendente en todas sus partes en la que López-García [*sic*] se nos muestra en su momento de plenitud creativa.

El estreno de *Elegía para un soldado* forma parte del programa de investigación de la música sinfónica de Galicia de la OSG.⁶⁹⁵

Del estreno de esta misma composición, *Elegía para un soldado*, A. 39, también encontramos una breve referencia realizada con posterioridad a su interpretación.

La “Elegía” de Carlos López, escrita en 1980, fue subrayada como serie de seis grandes frases melódicas de patéticos efectismos, con disonante armonía y con lucha entre las insistencias temáticas de la cuerda y el agresivo timbal, de rompedores percutidos y decrecientes “glissandos”.⁶⁹⁶

Y de la relativa “sencillez” de la *Elegía* pasamos a la *Fantasia ecolóxica*, A. 81, obra que Ramiro Cartelle define como “complicada”.

La “Fantasía” se produce en la dura articulación de breves e incisivos diseños hasta erigir y derribar martilleantes bloques sonoros. Diseños sarcásticamente paródicos o “ingenuamente” imitativos del viento, los pájaros, la lluvia. Obra de difícil entrada, fue aplaudida con cortesía hacia el autor, que saludó.⁶⁹⁷

En el caso del estreno de *Fantasia ecolóxica*, al igual que pasaba en la *Elegía para un soldado*, también contamos con las notas al programa aportando alguna información relevante sobre el estilo compositivo y las intenciones estéticas.

A *Fantasia Ecolóxica*, encargo da Orquestra Sinfónica de Galicia, representa, en palabras do seu autor, *unha homenaxe á natureza e a tódolos seres que respiran*. Se non se pode falar dunha obra de “programa”, a *Fantasia Ecolóxica* fai aberta profesión de descriptivismo, pero isto non reviste particular importancia na medida en que a imitación ou a suxerencia de sons da natureza, en última instancia, non fai máis que xerar un discurso musical, é un recurso compositivo coma outro calquera, o verdadeiramente relevante é a mensaxe que subxace ó discurso musical, unha mensaxe de amor á natureza e de preocupación e alarma pola súa destrucción implacable. A estrutura non se adapta a ningún modelo organizativo tradicional, e se ben parte de elementos compositivos clásicos no que se refire á medida, á notación, etc., constrúe unha obra maciza, articulada en bloques sonoros diferenciados pola textura. Os elementos xeradores son unhas breves células motívicas, sinxelas, apenas uns apuntamentos que se suceden e se desenvolven nunha trama dun profundo coñecemento do instrumento sinfónico.⁶⁹⁸

De nuevo volvemos a citar al crítico musical Ramiro Cartelle, en esta ocasión dando noticia de la interpretación del *Trío nº 1 para violín, viola y violoncello*, A. 52.

Después, “Trío de cuerdas”, de Carlos López García, de extensa elegía funeral, consagrada a la memoria de un amigo; discurso severo, impresionante desolación centrada en repetitivo tema, con diferencias sólo armónicas.⁶⁹⁹

En el texto que este mismo periodista dedica al estreno del *Cuarteto de cuerdas nº 11. Cuarteto festivo*, A. 84, observamos la valoración que hace del trabajo compositivo del creador betanceiro, algo que lo lleva a situarlo entre los más destacados de España, a pesar de las dificultades intrínsecas a una localización geográfica periférica.

López García, el “veterano” de la asociación, con el onceno de sus dieciséis cuartetos, que es uno de los más importantes compositores gallegos y

también de los españoles (pero vive en Betanzos; no en Madrid o Barcelona). Obra de dilatadas proporciones y alcances, de complejas y comprometidas intensidades concertantes para las cuatro cuerdas, desarrollada en plenitud por el Grupo Siglo XX.⁷⁰⁰

El 12 de diciembre de 2004 se publica un texto de Julio Andrade Malde donde encontramos noticia de la no interpretación de una pieza para violonchelo y piano de García-Picos que figuraba en el programa de uno de los conciertos organizados por la Asociación Galega de Compositores.

Resulta gratificante reencontrarse con Carlos López García, un joven compositor de casi 82 años; con Margarita Viso, aquella niña inteligente y tan dotada para la música; con Paulino Pereiro, cuyo talento compositivo era evidente hace veinte años. Y también comprobar que la llama creativa no se extingue y que otros jóvenes se suman a la Asociación Galega de Compositores: David Cuevas, Juan Pérez Berná, por no citar más que aquellos que han estado representados en el acto musical que tuvo lugar el domingo dentro del Ciclo de Conciertos que la asociación organiza cada año desde hace ya once.

Lástima no haber podido escuchar la obra prevista de Carlos López García, una pieza para violonchelo y piano que a buen seguro estará escrita de mano maestra. Fue sustituida por una grata partitura de Manolo Quiroga (*Emigrantes*).⁷⁰¹

Observamos dos versiones bien diferenciadas del estreno de *In Memoriam de una Lucha Fraticida*⁷⁰² atendiendo a las críticas periodísticas que realizaron Julio Andrade Malde y César Wonenburger. En primer lugar se aprecia una cierta sorpresa por parte de Andrade Malde ante la obra de García-Picos presentada por la Orquesta Sinfónica de Galicia. Podemos incluso entrever una sospecha de alteración del material original atendiendo a las informaciones previas que afirmaba poseer. Todo ello debemos relacionarlo con las incidencias entre el director de la orquesta y el compositor brigantino, y con los cambios que la partitura sufrió antes de ser estrenada, tema que ya hemos tratado anteriormente en el capítulo VII.

La partitura de Carlos López García me pareció insólita por su brevedad (no creo que exceda mucho de 5 minutos; mis noticias sobre su duración eran distintas) y por ser toda ella un bloque sonoro homogéneo y reiterativo. El compositor de Betanzos nos tiene acostumbrados a obras más amplias y variadas; no carece ésta de interés; pero creo sinceramente que ha escrito obras mejores. Cuando salió a saludar, fue muy aplaudido.⁷⁰³

Por su parte, en la crítica realizada por César Wonenburger, no encontramos ningún dato similar, a excepción del “abrupto” final.

El concierto tuvo otros dos momentos importantes. El primero, el estreno de una composición del betanceiro Carlos López García, inspirada en la Guerra Civil. In memoriam de una lucha fratricida es un obra concisa, apretada, que destaca por su eficaz tratamiento orquestal y su vigoroso impulso rítmico, que lleva esta pieza con energía hacia un final inesperado, casi abrupto, como si el torrente anterior se viera súbitamente detenido: las sugerencias, las implicaciones son infinitas.⁷⁰⁴

Un mes después del fallecimiento de García-Picos nos situamos ante una nueva interpretación de *Sindy*, A. 31, en el homenaje que la Real Filharmonía de Galicia le brindó al compositor betanceiro. La crítica musical está realizada por Ramón García Balado.

Contábamos para el conciertos de la Real Filharmonía de Galicia con el consabido homenaje a Carlos López García-Picos y para el evento se incorporaría una de sus composiciones que destilan modismos tratados intensamente en una de sus etapas de mayor intensidad productiva, la que le llevó en años de juventud de probar las alturas de la Schola Cantorum parisina con *Messiaen* o *Dutilleux*.

Sindy se encuentra en tales parámetros y no dejaría de ser un reto para nuestra formación y su director de la jornada, Maximino Zumalave. Por sus asimetrías y configuración, además del peso que se asigna a las tímbricas, es de hecho obra intrincada en la que no dejaremos de lado su importancia como reto a la capacidad sensible del oyente.⁷⁰⁵

De mayor extensión es el texto de Paco Yáñez dedicado a la interpretación de *Moni-Tonadas*, A. 44, realizada en septiembre del año 2011. El concierto fue realizado por el Taller Atlántico Contemporáneo dirigido por Diego Masson, anteriormente esta misma formación había realizado el estreno absoluto de esta obra bajo la dirección de Diego García. Además del relato del acto musical y de diversas apreciaciones estilísticas, en el texto también se confrontan las dos visiones que plasmaron los directores de la agrupación en ambas interpretaciones.

Se trata de una pieza irónica, con un refinado sentido del humor y una escritura realmente brillante, cargada de magisterio a la hora de exponer sus guiños técnicos e históricos, que pueden ir de unos *glissandi* en el clarinete que evocan la *Rhapsody in Blue* de Gershwin, a arpeggios desaforados, harmónicos saturados, polirritmos discrepantes, o a todo tipo de organizaciones de los materiales musicales paradójicas, chocantes y anticonvencionales. [...] Esta nueva aproximación resulta más controlada y medida, más sobria en su carácter estructural, haciendo énfasis en las irrupciones de corte humorístico de forma más contrastante. El director francés, un hombre que se ha empapado en la tradición centroeuropea sobre la que ironizan muchos de estos guiños, conoce perfectamente dichos recursos y los expone

con elegancia al tiempo que con rigor, resultando su lectura más compacta y sabia que la brindada hace apenas un año por el TAC.⁷⁰⁶

En este último capítulo hemos reorganizado toda la obra compositiva de García-Picos mediante una recapitulación y segmentación de la misma. Era necesario tomar distancia para observar con una cierta perspectiva el catálogo del compositor brigantino y plantear así un buen número de ideas generales alrededor de los distintos grupos y subgrupos de obras que establecemos. Algunos de los datos que incluimos nos ayudarán a evitar interrupciones en las líneas de reflexión que nos conducirán a las conclusiones que expondremos seguidamente. Por otra parte, no podíamos dejar de incluir alguna información sobre la recepción de la obra del compositor brigantino, a través de opiniones de sus compañeros compositores y de reseñas periodísticas; o de tratar el asunto de su relación con la intelectualidad galleguista bonaerense plasmada en la inspiración tardía, y quizá por ello más reflexiva, de diversas obras durante su etapa betanceira.

Notas

⁶¹⁸ Vid. notas 330 y 365 del Cap. VI y textos correspondientes a esas citas.

⁶¹⁹ *Alalá de Betanzos*, A. 9, es la única obra escrita por García-Picos para coro y una de las pocas partituras donde usa la voz, la cual solo aparece en otras dos composiciones de su catálogo, *Diálogos 4* y *Cantata para un pueblo heroico*. Y ello, a pesar de que su actividad como director de diversos coros se extendió durante toda su etapa bonaerense y parisina. En dos artículos realizados por Luis Seoane y Xosé Neira Vilas encontramos referencia a esta partitura pero citado como “Alalá gallego” o “Alalá Gallego”, respectivamente. Vid. Luis Seoane, “Carlos López García, joven compositor gallego”, *Galicia Emigrante*, Enero y Febrero de 1957, n° 26, Buenos Aires. [Reedición facsímil de Edición do Castro, Sada, A Coruña, 1994, p. 26]; y Xosé Neira Vilas, “A paixón musical de Carlos López García”, *Faro de Vigo*, 10-10-1993. La partitura de esta obra está desaparecida, y la única referencia que localizamos aparece en un disco de vinilo en el que figura su título, *Alalá de Betanzos*, y la autoría de García-Picos tanto de la música como de la letra. En la etiqueta del disco aparecen las siguientes líneas: CORAL “OS RUMOROSOS” DEL CENTRO BETANZOS DE Bs. As., “Alalá de Betanzos” Letra y Música de C. L. García, Director CARLOS LÓPEZ GARCÍA, 1954. Entrevista a Carlos López González, 5-2-2010.

⁶²⁰ Esta composición también aparece mencionada como *Festa na Condomiña* en dos artículos relacionados con el estreno de *Ra-rá* en 1981. “A Condomiña” es un barrio de su ciudad natal, Betanzos. Graciela Pereira, “Estrenada con éxito la rapsodia sinfónica de López García”, 1981, [artículo recortado] C8297 AMB; Graciela Pereira, “En el Teatro Colón se estrenó una rapsodia de Carlos López García”, 1981, [artículo recortado] C8297 AMB.

⁶²¹ Texto anexo a la obra *Espectros heterogéneos. Estudio fantasía para orquesta sinfónica*, A. 40. Los textos que aparecen en obras anteriores (A. 1, A. 2, A. 3, A. 4, A. 6, A. 7, A. 8, A. 14, A. 18) no podemos definirlos como “comentario final”, será más adecuado describirlos como “anotaciones”, ya que son muy breves, y presentan el rasgo común de ser obras experimentales escritas durante su etapa como alumno de Jacobo Ficher.

⁶²² Esta dato tiene relación con las dificultades para que un compositor contemporáneo tenga oportunidades de estrenar composiciones de estas características, teniendo en cuenta los criterios de programación habituales en las orquestas. Vid. nota 502 del Cap. VII.

⁶²³ Texto anexo a la obra *Fidelidad. Poema Sinfónico*, A. 85.

⁶²⁴ Texto anexo a la obra *Lili-Kar. Poema sinfónico, Historia de un amor*, A. 74.

⁶²⁵ Texto anexo a la obra *Fantasia ecolóxica*, A. 81; composición muy relacionada con *Tocata ecolóxica* A. 76, obra pianística que trataremos posteriormente.

⁶²⁶ Texto anexo a la obra *Oda a Castelao*, A. 101.

⁶²⁷ Carta 17-3-2008, APT. Sobre la participación de García-Picos dirigiendo un grupo de corales en el funeral de Castelao en el panteón del Centro Gallego de Buenos Aires, Vid. nota 211 del Cap. IV y texto correspondiente a esa cita. La noticia de la donación de *Oda a Castelao* al Instituto Argentino de Cultura Gallega fue recogida en los siguientes artículos: Andrés Beade Dopico, “Está en la Institución la obra musical dedicada a Castelao por el maestro López García”, *Galicia nº 685*, Revista del Centro Gallego de Buenos Aires, año XCV, Buenos Aires, diciembre 2008, [artículo recortado] APT; y Andrés Beade Dopico, “Oda a Castelao”, *Betanzos e a súa comarca*, Betanzos, mayo 2008.

⁶²⁸ Texto anexo a *Obra sinfónica nº 18 titulada Un genio en el cosmos*, A. 108.

⁶²⁹ Texto anexo a la obra *Concierto para trompa y orquesta de cuerdas*, A. 53.

⁶³⁰ Texto anexo a la obra *Concierto para trompeta y orquesta*, A. 89.

⁶³¹ Texto anexo a la obra *Concierto de la amistad*, A. 103.

⁶³² Texto anexo a la obra *Concierto para piano-fagot, cuerdas y percusión*, A. 106. Sobre la amistad de García-Picos con Xesús Alonso Montero, Vid. nota 595 del Cap. VIII.

⁶³³ Texto anexo a la obra *Adagio elegíaco*, A. 69.

⁶³⁴ Texto anexo a la obra *Oda a meus pais*, A. 91.

⁶³⁵ Texto anexo a la obra *Elegía para un mártir*, A. 98.

⁶³⁶ Texto anexo a la obra *Elegía para mi inolvidable maestro Jacobo Fisher*, A. 115.

⁶³⁷ La definición de galleguismo la recogemos de Rosa María Fernández García, *Bal y Gay, O seu pensamento antes de 1923*, Edición do Castro, Sada, A Coruña, 2006, p. 37. A su vez, tal y como se indica a pie de página, esta procede de la cita de Justo G. Beramendi-Ramón Máiz Suárez, “El partido Galleguista y poco más. Organización e ideologías del nacionalismo gallego en la II República”, *Los nacionalismos en la España de la II República*, Siglo XXI, Madrid, 1991; y Justo G. Beramendi-Xosé Manoel Núñez Seixas, *O nazonalismo galego*, A Nosa Terra, Vigo, 1995. La definición la aplica Rosa María Fernández al compositor lugués Jesús Bal y Gay, salvando la distancia temporal, nos parece igualmente adecuada para García-Picos, con el que comparte –además de su implicación con la realidad cultural gallega– la expatriación durante una larga etapa de su vida.

⁶³⁸ Texto anexo a la obra *Canto elegíaco*, A. 73.

⁶³⁹ En el Cap. VII ya hemos tratado la influencia que pudo tener la correspondencia entre Neira Vilas y García-Picos en la continuación de este ciclo de composiciones dedicadas a personalidades del galleguismo, algo que se hace evidente en la carta del 3 de septiembre del año 2000, donde Neira Vilas le recomienda al compositor brigantino realizar una obra dedicada al pintor Laxeiro, una composición similar a la que le había dedicado anteriormente a Eduardo Blanco Amor.

⁶⁴⁰ Texto anexo a la obra *Cuarteto de cuerdas nº 17*, A. 104.

⁶⁴¹ Texto anexo a la obra *Bocetos sonoros*, A. 105.

⁶⁴² Situamos *Cantata para un pueblo heroico*, A. 141, como última composición de García-Picos, su localización en este lugar del catálogo responde a la intención que suponemos tenía el compositor brigantino de finalizarla. Esta hipótesis se basa en el hecho de que aparece como “en elaboración” en el catálogo realizado por Xoán M. Carreira, “Interferencias sobre Carlos López-García [sic]”, *Anuario Brigantino 1988*, nº 11, Betanzos, 1989, pp. 191-222. Este listado de obras fue realizado entre el autor del artículo y el compositor de Betanzos, atendiendo a declaraciones del propio Carreira. Entrevista a Xoán M. Carreira, 3-10-2011. Un caso distinto es el de las canciones, que el propio compositor descartó de su catálogo general y de las que solo tenemos una lejana referencia del año 1972. Luis Seoane, “Carlos López. Figuraciós”, *La Voz de Galicia*, 19-11-1972.

⁶⁴³ La obra, al igual que las canciones y *La farsa de la búsqueda*, fue localizada dentro de un desordenado conjunto de copias de sus composiciones y ejercicios de composición en el archivo personal de Teresa López Ares, APT.

⁶⁴⁴ Carlos Magán [programa de mano], Orquesta Sinfónica de Galicia, *Fantasia ecolóxica*, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Ernest Martínez Izquierdo, Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, 17-11-1995.

⁶⁴⁵ X. M. Carreira, “Interferencias sobre Carlos López-García [sic]”, *Anuario Brigantino 1988*, nº 11, Betanzos, 1989, p. 220; X. M. Carreira, “Carlos López García-Picos”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 6, 2002, p. 1.019. Este dato de abandono definitivo de la *Cantata* (2002) choca frontalmente con el que nos proporciona el mismo X. M. Carreira en el artículo “Interferencias” donde afirmaba que estaba “en elaboración” (1989). Debemos añadir que Lorenzo Varela había fallecido el 25 de noviembre de 1978, por lo que el descarte de esta obra tendría que haberse producido en ese momento.

⁶⁴⁶ Rosa M^a Fernández García, “El por qué de la utilización de distintos tipos de análisis a lo largo de la tesis: analítica comparada”, *La obra del compositor Joan Guinjoan*, Tesis doctoral, Barcelona, 2001, p. 41 (consultada por gentileza de la autora).

⁶⁴⁷ El compositor explica con respecto al significado de este signo: “*este comportamiento aleatorio que aparece tres veces en los instrumentistas, debe ejecutarse libremente; como una gran profusión de “Pájaros cantando” alternando siempre las notas con silencios, tresillos, apoyaturas ascendentes y descendentes con pequeño y gran intervalo, notas sueltas en estacato, [...] diferentes alturas, ligado y estacato, trinos, frulatis, etc.- Todo este comportamiento debe hacerse a la Máxima velocidad posible”*

⁶⁴⁸ El compositor añade en la definición de este signo que la nota ejecutada debe ser la más aguda posible, siempre por encima de la nota sol sobreaguda y “*haciendo notas distintas*”.

⁶⁴⁹ Vid. nota 363 del Cap. VI y texto correspondiente a esa cita, donde se recogen palabras de García-Picos citadas en las notas al programa de la interpretación de *Sindy* por la OSG. X. M. Carreira [programa de mano], Concierto a beneficio de la Unicef, *Sindy*, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Gloria Isabel Ramos Triano, Palacio de Congresos-Auditorio de A Coruña, 8-1-1998.

⁶⁵⁰ Usaremos fragmentos de algunas páginas de las partituras de las obras que analizamos para visualizar las características descritas en estos análisis. Además de incluir una numeración de los fragmentos, incluimos el número de página de la partitura, tal y como las escribe el compositor en los originales, es decir, sin contabilizar la portada o las páginas previas en las que define las grafías que utiliza.

⁶⁵¹ Utilizamos este término en varias ocasiones para definir estos pasajes, aunque en consonancia con los “fenómenos sonoros” que el compositor afirma que pretende evocar sería más adecuado utilizar

el término “tormenta sonora”. Hemos desestimado esta posibilidad al entender que este término puede parecer “contagiado” de cierto romanticismo, algo que consideramos muy alejado de la posición estética de García-Picos.

⁶⁵² El mismo compositor afirma en su descripción de la obra que pretendía evocar “fenómenos sonoros característicos del campo, como son el canto de los pájaros y el susurro del viento”. Juan Pedro Franze [programa de mano], Teatro Colón, Temporada Oficial 1976, *Sindy*, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Mario Benzecry, Teatro Colón de Buenos Aires, 12-8-1976.

⁶⁵³ Juan Pedro Franze [programa de mano], Teatro Colón, Temporada Oficial 1976, *Sindy*, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Mario Benzecry, Teatro Colón de Buenos Aires, 12-8-1976.

⁶⁵⁴ Recordemos que García-Picos se inició con el requinto, continuando luego dentro de la familia de viento-madera con el clarinete y el saxofón. También encontramos datos sobre la práctica, suponemos que ocasional, de algunos instrumentos de viento-metal como la trompeta y bombardino.

⁶⁵⁵ De hecho era el instrumento que usaba durante el proceso creativo de sus obras, tal y como recuerda su esposa Susana Ares Carballo de los años de convivencia que compartieron entre 1954 y 1957. Susana explicaba que se pasaba las tardes al piano, pero sin realizar un estudio dirigido a actividad concertística, sino para componer. Entrevista a Susana Ares Carballo realizada por Teresa López Ares el 28-11-2010.

⁶⁵⁶ Texto anexo a la obra *2 Invenciones*, A. 1.

⁶⁵⁷ Luis Seoane, “Carlos López García, joven compositor gallego”, *Galicia Emigrante*, Enero y Febrero de 1957, nº 26, Buenos Aires. [Reedición facsímil de Ediciós do Castro, Sada, A Coruña, 1994, p. 26]; y Xosé Neira Vilas, “A paixón musical de Carlos López García”, *Faro de Vigo*, 10-10-1993.

⁶⁵⁸ Vid. nota 619 del Cap. IX.

⁶⁵⁹ En varios de los textos anexos que acompañan a sus partituras observamos esta definición referida a sus primeras obras.

⁶⁶⁰ Carlos López García [-Picos], “Betanzos y la Música”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LVII nº 58, agosto de 1962, pp. 10-11.

⁶⁶¹ Sirva como ejemplo el texto que figura en su *Sonata para piano nº 1*, A. 18: “Esta Sonata pertenece a mi época de estudiante de composición con el maestro “J. Ficher” y por lo tanto la considero experimental”.

⁶⁶² Texto anexo a la obra *Catorce extractos Caleidoscópicos y un Epítome*, A. 71.

⁶⁶³ Texto anexo a la obra *Tocata ecológica*, A. 76.

⁶⁶⁴ En *6 pequeñas piezas infantiles en sol menor*, A. 57, encontramos una gran similitud en la forma y el contenido musical con *Kinderszenen*, Op. 15, de Robert Schumann. Las disonancias que escribe García-Picos son mucho más suaves que en la mayoría de sus composiciones pianísticas, lo que puede estar motivado por el carácter candoroso que buscaba, en relación con la dedicatoria que figura en esta partitura. Estas 6 piezas presentan diferentes escenas que llevan los siguientes títulos: “Canción de cuna, Jugando en el bosque, Serenata, Saltando a la cuerda, Niños bailando, Epítome”.

⁶⁶⁵ Texto anexo a la obra *Xogos infantís. Díptico para piano*, A. 87.

⁶⁶⁶ Texto anexo a la obra *Xogando con abalorios e algo máis*, A. 92.

⁶⁶⁷ Texto anexo a la obra *Estudio para un alumno nº 1*, A. 51.

⁶⁶⁸ Texto anexo a la obra *Estudio nº 2*, A. 59.

⁶⁶⁹ En el *Estudio pianístico nº 3*, A. 110, figura en la portada la dedicatoria “a mi ex alumna pianista Fátima Carro Vázquez”, sin embargo no aparece ningún comentario del compositor en la página final que ofrezca más información.

⁶⁷⁰ Texto anexo a la obra *Variantes para piano*, A. 65.

⁶⁷¹ Texto anexo a la obra *Jugando con el piano*, A. 107.

⁶⁷² En el folleto que acompaña al disco se incluyen unos breves comentarios sobre cada una de las obras escritos por sus autores, en el caso de García-Picos, las frases para presentar su composición son exactamente las mismas que incluye en la partitura y que citamos en el párrafo siguiente.

⁶⁷³ Este dato es contradictorio, ya que, según la información que hemos recabado, esta partitura no fue interpretada ni grabada con anterioridad al citado disco. *Visiones cósmicas y un Interludio* fue finalizada a principios de 1992, por lo tanto tendría que haber sido estrenada y/o grabada antes del año 1997 en el que se realiza el disco.

⁶⁷⁴ Texto anexo a la obra *Visiones cósmicas y un Interludio*, A. 67. Aunque estos comentarios están escritos a máquina sobre un recorte adherido a la partitura, podemos afirmar –por el estilo de la exposición, que coincide con otros comentarios escritos a mano en otras obras– que su autor es García-Picos.

⁶⁷⁵ García-Picos sitúa la creación de esta obra en “1953-1954”, de lo que se deducen nuevos datos, por una parte que la datación del A. 11 y A. 12 se realizó con posterioridad a su composición, algo bastante común en todas las partituras de su primera etapa, pero además se deduce que fueron datadas en momentos distintos, única explicación para que la obra original la date en 1954 y su transcripción en 1953-1954. La composición es una reelaboración del A. 11, aunque es probable que, a su vez, usase la partitura de la transcripción para rehacer la obra para cuarteto de maderas en 1991. Sobre las diferencias entre las dos versiones de esta composición para cuarteto de maderas, A. 11 y A. 63, García-Picos explicaba que la segunda versión de 1991 estaba “suavizada de las duras disonancias que contenía la original”.

⁶⁷⁶ s.a. [programa de mano], Concierto de música de cámara, Obras de Carlos López García, *Scherzo; Preludio, Zarabanda y Fuga; Serenata; Canto d'o Arrieiro*, Pablo Levin (fl), Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Marcos Molo (cor), Guillermo Roura (fag), Salón Teatro Castela de Buenos Aires, 26-8-1967. La información sobre la grabación del concierto realizada por Radio Municipal de Buenos Aires procede de un documento destinado a la Fundación Juan March, Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, caja 8297 del AMB.

⁶⁷⁷ Texto anexo a la obra *Rondó caprichoso*, A. 50.

⁶⁷⁸ Texto anexo a la obra *Trío de cuerdas nº 2*, A. 68.

⁶⁷⁹ Texto anexo a la obra *Requiem por Gerardo*, A. 83.

⁶⁸⁰ Texto anexo a la obra *Cuarteto de cuerdas nº 7*, A. 72.

⁶⁸¹ Texto anexo a la obra *Cuarteto de cuerdas nº 8*, A. 75.

⁶⁸² Texto anexo a la obra *Cuarteto de cuerdas nº 9*, A. 77.

⁶⁸³ Texto anexo a la obra *Cuarteto de cuerdas nº 10*, A. 80.

⁶⁸⁴ Texto anexo a la obra *Cuarteto de cuerdas nº 16*, A. 100.

⁶⁸⁵ Vid. nota 369 del Cap. VI y texto correspondiente a esa cita..

⁶⁸⁶ En esta obra las referencias a páginas de otros compositores son evidentes, este solo del clarinete de la pág. 11, y el uso casi burlesco de la trompeta a lo largo de toda la composición, recuerdan a algunos pasajes de *Petrouchka* de Stravinsky y, sobre todo, a ese espíritu tragicómico que rodea a este ballet del

compositor ruso. *Petrouchka* estaba entre las partituras que García-Picos conservaba en su domicilio y que, actualmente, se encuentran en la biblioteca del Conservatorio Profesional de Música da Coruña.

⁶⁸⁷ Este solo de la trompeta es una clara referencia a los típicas cadencias que las trompetas interpretan en el repertorio de música española de banda, quizá un recuerdo de sus años como integrante de la Banda Municipal de Betanzos.

⁶⁸⁸ Esta partitura también está entre las registradas en la donación realizada por Teresa López (hija del compositor) al Conservatorio Profesional de Música da Coruña.

⁶⁸⁹ Entrevista a Margarita Viso Soto, 23-10-2011.

⁶⁹⁰ Entrevista a Juan Vara, 29-10-2011.

⁶⁹¹ Entrevista a Juan Durán Alonso, 20-10-2011.

⁶⁹² Entrevista a Paulino Pereiro, 1-4-2010.

⁶⁹³ Entrevista a Rogelio Groba Groba, 8-10-2012.

⁶⁹⁴ Ramiro Cartelle, "Asociación creadora", *La Voz de Galicia*, 6-5-1993.

⁶⁹⁵ Javier Suárez-Pajares [programa de mano], OSG, Temporada 1994-1995, *Elegía para un soldado*, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Jerzy Makzimyuk, Palacio de Congresos-Auditorio de A Coruña, 20-4-1995. Este mismo texto fue reproducido posteriormente en los siguientes artículos: Javier Suárez-Pajares, "La Orquesta Sinfónica de Galicia estrena una composición de Carlos López-García [sic]", *Betanzos y su comarca*, Betanzos, 1995; y Javier Suárez-Pajares, "Elegía para un soldado", *Una fecunda historia. Centro Betanzos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2007, pp. 267-270.

⁶⁹⁶ Ramiro Cartelle, "Cristal y acero", *La Voz de Galicia*, 22-4-1995.

⁶⁹⁷ Ramiro Cartelle, "Variado programa", *La Voz de Galicia*, 18-11-1995.

⁶⁹⁸ Carlos Magán [programa de mano], Orquesta Sinfónica de Galicia, *Fantasia ecológica*, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Ernest Martínez Izquierdo, Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, 17-11-1995. Suponemos que la información para realizar estas notas fue extraída del contacto directo con el compositor y comprobamos la similitud de algunos datos aportados sobre las características de la obra con los comentarios que García-Picos incluye en la página final de la partitura; sin embargo, también encontramos algunas apreciaciones que, al igual que en el caso de las notas al programa de *Elegía para un soldado*, nos llevan a incluir este texto dentro de este apartado de críticas musicales aunque en un sentido estricto no lo sean.

⁶⁹⁹ Ramiro Cartelle, "Estrenos y reestreno", *La Voz de Galicia*, 7-6-1996.

⁷⁰⁰ Ramiro Cartelle, "Intenciones varias", *El ideal Gallego*, 21-11-1999.

⁷⁰¹ Julio Andrade Malde, "Jóvenes", *La Opinión A Coruña*, 12-12-2004.

⁷⁰² Esta composición figura en el catálogo con el título de *Obra dedicada a mi amigo Lito. Obra sinfónica nº 20*, A. 134. Vid. nota 503 del Cap. VII.

⁷⁰³ Julio Andrade Malde, "Épater le bourgeois", *La Opinión A Coruña*, 4-2-2006.

⁷⁰⁴ César Wonenburger, "Espíritu inquieto", *La Voz de Galicia*, 4-2-2006.

⁷⁰⁵ Ramón García Balado, "En compañía de García-Picos", *El Correo Gallego*, 24-1-2010.

⁷⁰⁶ Paco Yáñez, "TAC: Carta blanca a Diego Masson", 21-9-2011, www.mundoclasico.com (consulta realizada el 21 de septiembre de 2013).

CONCLUSIONES

1.- Hasta el momento el conjunto de materiales publicados sobre García-Picos nos mostraba un resultado bastante incompleto y confuso. La información sobre su biografía presentaba huecos y datos contradictorios, y su obra musical carecía de un estudio concienzudo que partiese de una clasificación y ordenación de los materiales. Los datos existentes estaban recogidos en: dos artículos publicados en el *Anuario Brigantino*, un artículo en la revista *Galegos Hoxe*, y artículos en *Gran enciclopedia gallega*, *Enciclopedia galega universal* y *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. A ello, hemos de sumarle la información dispersa en programas de mano, diarios y otras publicaciones periódicas. Tras esta investigación, podemos ya manejar un catálogo completo y actualizado de la obra musical de García-Picos, este ha sido uno de nuestros objetivos principales. Simultáneamente, hemos completado la biografía y contrastado los datos para ofrecer un documento completo y fiable en cuanto a la información aportada. Todo el estudio biográfico está enfocado desde una perspectiva epistemológica, estética y cultural que contribuye a conformar los metadatos que rodean la vida del compositor brigantino; a la vez que integramos la hermenéutica de los textos musicales en el recorrido temporal que trazamos a lo largo de este trabajo.

García-Picos obtuvo varios premios por sus composiciones durante su estancia en Argentina: una beca de la Embajada de Francia en Argentina para continuar sus estudios musicales en París, un premio por la composición *Cuarteto de cuerdas nº 1. Diálogos 5*, A. 26, en el Concurso Luis Gianneo, *Sindy*, A. 31, fue elegida para representar a Argentina en los Encuentros de Música Contemporánea de la UNESCO y también recibió una mención por la obra de cámara *Diálogos 2*, A. 22, del Ministerio de Cultura y Educación de Argentina. Contrastan estos premios a nivel nacional en Argentina, con el poco reconocimiento que recibió tras su retorno del exilio, donde solo obtuvo dos premios a nivel autonómico: una subvención otorgada por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia a la obra *Cuarteto de cuerdas nº 3*, A. 48, y los Premios de la Crítica-Galicia en el año 1996.

Es a partir de su fallecimiento, en diciembre de 2009, cuando García-Picos ha comenzado a recibir un significativo reconocimiento de su labor artística. Desde esa fecha se han sucedido los homenajes, se han organizado ciclos de conciertos en su memoria y el Ayuntamiento de Betanzos acordó nombrarle hijo predilecto de la ciudad y poner su nombre al Conservatorio Elemental de Música de Betanzos, cantera de la actual Banda de Betanzos e institución muy presente en la vida de García-Picos.

2.- La característica principal del estilo compositivo de García-Picos es la evolución de su lenguaje, acompañado de una continua búsqueda por diversos caminos,

en ocasiones distanciados o contradictorios. Realiza un uso frecuente de la disonancia, que llega a convertirse en un elemento protagonista; utiliza especialmente la segunda menor, explotando este recurso para construir acordes y arpeggios con los que obtener sonoridades ásperas y duras. La disonancia llega a adquirir una funcionalidad constructiva, aunque ello no ocurre en la totalidad de su obra, el mismo compositor define su *Concierto para trompeta y orquesta*, A. 89, como “una obra muy melodiosa y contemporánea, pero sin disonancias”.

Son frecuentes en su música los bruscos contrastes, las interrupciones súbitas y la alternancia de pasajes disonantes con movimientos lentos, frecuentemente denominados “adagio amoroso”, donde usaba un lenguaje tonal impregnado de un gran lirismo, similar al de los compositores argentinos Carlos Guastavino o Alberto Ginastera. La terminología musical del compositor brigantino presenta algunos vocablos curiosos como el anteriormente citado o como los que se refieren a contenidos alegres y de celebración, “allegro festivo”, o relacionados con trabajos típicos de la Galicia rural, “canto do arrieiro”.

La brusquedad, asociada a cierto carácter desapacible, es otra de las características esenciales de su música, como se puede observar en los cambios tímbricos, de texturas, de matices y, sobre todo, en el uso de los silencios. Asume el uso de ritmos enérgicos de Stravinsky, de quien también hereda la utilización del piano como instrumento percusivo, y manifiesta admiración por Falla, a quien toma como ejemplo del empleo del folklore dentro de un lenguaje próximo al neoclasicismo. Desde el punto de vista interpretativo, la ejecución de la música de García-Picos suele ser muy exigente y precisa de la aplicación de grandes dosis de energía para afrontar los bruscos cambios y continuos contrastes. La energía, en una acepción amplia del término, es quizá la máxima constante en la obra musical de García-Picos, esta es también la palabra más repetida cuando los que le conocieron definen su personalidad.

3.- La evolución de su lenguaje es más clara si la contemplamos asociada a los profesores con los que estudió y al entorno musical que le rodeaba, y en el que no dudaba en sumergirse rotundamente, en las distintas etapas de su vida. Su primer maestro de composición, Jacobo Ficher, tuvo una influencia decisiva al iniciarlo en el uso del contrapunto, enseñanzas que plasma en sus primeras composiciones denominadas “experimentales”. Pero, sin duda, la etapa crucial para su formación musical fue su estancia en París, tanto su paso por las clases de composición de Tony Aubin y Darius Milhaud en el Conservatorio Nacional de París, como sus estudios de orquestación con Pierre Wissmer y dirección de orquesta con Leon Barzin en la Schola Cantorum. También tuvo gran relevancia su contacto con compositores como Olivier Messiaen, Henry Dutilleux, Florent Schmitt o André Jolivet y su asistencia a los conciertos *Domaine musical* de Pierre Boulez.

Tras esta etapa, comenzó a explorar el lenguaje aleatorio y estudió con Emilio Tejada para familiarizarse con las nuevas técnicas de notación musical. La utilización de pasajes aleatorios se puede apreciar en distintos grados de aplicación en su catálogo, desde el uso extremo que hace en *Josi-tonadas*, A. 45, y *Moni-tonadas*, A. 44 –obras, en cierta medida, fruto de su contacto con Jesús Villa Rojo–, la utilización de breves pasajes que observábamos en *Promenade*, A. 32, y *Sindy*, A. 31, o, en un nivel intermedio, el que encontramos en *Motivaciones 2*, A. 34, y *14 estructuras para piano*, A. 35. Estas variaciones siguen una línea evolutiva discontinua a través del tiempo, así podemos observar que después de componer *Josi-tonadas*, la siguiente obra que realiza para grupo de cámara heterogéneo es *Rondó caprichoso*, A. 50, con un lenguaje radicalmente distinto y que parece ser una regresión a sus primeras composiciones para grupos de cámara.

Sus composiciones realizadas en Betanzos vuelven una y otra vez sobre las influencias recibidas, en una amalgama de estilos que conforman esta etapa de madurez en la que escribe la mayor parte de las obras musicales que forman su catálogo. Presenta un estilo serio y sólido, con la característica común durante toda su evolución de necesitar estímulos externos para la creación, sean estos sonidos de la naturaleza, fallecimientos de amigos o familiares, paseos por las calles bonaerenses o manifestaciones de amor; un hecho que contrasta con la abstracción que presenta gran parte de su música y con la casi inexistencia de referencias explícitas.

4.- Es importante resaltar su compromiso con la colectividad gallega, forjado por la experiencia familiar de una emigración forzosa. Podemos observar esta obligación contraída en su continua faceta como director de coros: dirigió el coro “Os Rumorosos” del Centro Betanzos de Buenos Aires, un grupo de coros gallegos que cantaron el Himno Gallego en el entierro de Castelao, el coro “Rosalía de Castro”, la agrupación coral del Centro Gallego de Buenos Aires y dirigió y reorganizó el coro “Alborada” del Centro Gallego de París. En Betanzos participó durante varios años en la Coral Polifónica de Betanzos y dirigió la Agrupación musical Carlos Seijo. Todos estos cargos y responsabilidades no le proporcionaban ninguna retribución económica, por lo que podemos afirmar que era su particular forma de contribución a la “causa” gallega.

Porque la figura del compositor brigantino no puede desligarse de su decidido posicionamiento vital, con una militancia, tomando prestadas palabras de Xesús Alonso Montero, en la “vieja guardia” de republicanos, ateos y comunistas. Entre los años 1996 y 1999 encontramos en sus composiciones títulos que reafirman este compromiso como *Fidelidad. Poema Sinfónico*, dedicado “al gran hombre Fidel Castro”, e *Inmortalidade. Poema sinfónico en tres movimientos*, “Homenaxe póstumo a Ernesto Ché Guevara”.

Para entender mejor el posicionamiento ideológico del que emana la postura estética de García-Picos conviene indicar que en Buenos Aires conoce y entabla amistad

con grandes personalidades del mundo del arte y de las letras como Luis Seoane, Neira Vilas, Lorenzo Varela, Isaac Díaz Pardo, Antón Alonso Ríos, Ramón de Valenzuela o Eduardo Blanco Amor. Este último fue el que organizó una colecta para ayudarle a pagar su viaje a Francia donde continuó sus estudios musicales. El contacto de García-Picos con la intelectualidad galleguista bonaerense dio sus frutos, años después, con composiciones donde los dedicatarios son buena parte de las esenciales figuras artísticas anteriormente citadas. Los títulos de los que hablamos son los siguientes: *Bagatelas*, A. 36, *Canto elegíaco*, A. 73, *Cuarteto de cuerdas nº 13*, A. 90, *Oda a Castela*, A. 101, *Concierto de la amistad*, A. 103, *Cuarteto de cuerdas nº 17*, A. 104, *Bocetos sonoros*, A. 105, *Concierto para piano-fagot, cuerdas y percusión*, A. 106, y *Cantata para un pueblo heroico*, A. 141. Todo ello nos permite situar a García-Picos como un compositor galleguista, que estaba fuertemente comprometido con la manifestación cultural de la identidad diferenciada de Galicia y los gallegos.

5.- La aportación de García-Picos a otros compositores es difícil de cuantificar, sobre todo porque hasta hace poco solo se conocían una cuarentena de obras de su catálogo. Podemos afirmar que su música es poco conocida, aunque en los últimos tiempos se observe una notable presencia de sus composiciones en programas de conciertos por toda la geografía gallega. Ello se debe a dos motivos: a la implicación activa de algunos intérpretes con la creación musical gallega y a la calidad de la obra del que, hasta hace poco, ejercía como decano de los compositores gallegos, algo que contrasta con el hecho de que la mayor parte de sus partituras aún no fuesen estrenadas ni editadas.

Su influencia se restringe, por lo tanto, al relevante papel que tuvo dentro del asociacionismo musical: a nivel autonómico fue miembro fundador y presidente de la Asociación Galega de Compositores (AGC), a nivel nacional fue miembro de la Junta Directiva de la Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos (CEACS) y, anteriormente, ya había participado ocupando distintos cargos en la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina. García-Picos fue uno de los protagonistas en la creación de la Asociación Galega de Compositores, varios años antes de su fundación hablaba en una entrevista de la necesidad de crear una asociación para difundir la obra de sus miembros y hacer homenajes a compositores ya desaparecidos. Esta idea surge de la convicción de que Galicia merecía ocupar un lugar similar al de Cataluña en el panorama musical español, por lo que era imprescindible crear algo parecido a la *Associació Catalana de Compositors*.

La llegada de García-Picos a Galicia supuso el nacimiento de un nuevo centro gravitacional para toda una generación de compositores. Junto con Rogelio Groba conformó un sistema binario donde las fuerzas de atracción interactuaban con el efervescente grupo de jóvenes compositores. Ellos erigieron a García-Picos como líder ideológico de la AGC, y, a su vez, él fue el creador de un ideario espiritual de buenas prácticas que se mantiene hasta la actualidad y que ha propiciado el carácter abierto

y flexible que tiene esta institución y que ha posibilitado su crecimiento exponencial, en cuanto al número de miembros, en los últimos años. Una de las características fundamentales de este ideario es la igualdad entre todos sus miembros en una suerte de mesa redonda artúrica.

6.- García-Picos apenas escribió textos sobre música, lo que nos impide abordar este tema con amplitud. La casi inexistencia de los mismos sitúan los comentarios que incluía en las páginas finales de algunas de sus obras como una fuente principal de información. La mayoría de ellos proceden de su etapa de madurez, lo que puede explicar el relativismo que los impregna y la humildad que subyace cuando se refiere a sus obras como “modesta obrita”, “sencilla pieza pianística” o que “no pretende ser una obra maestra ni mucho menos”.

Entremezclados con explicaciones de las grafías no tradicionales usadas, García-Picos detalla la organización de las obras en partes y/o secciones, así como los elementos constructivos que utiliza, que podemos resumir en: uso de progresiones, reexposiciones y largos silencios estructurales. Insiste constantemente en su búsqueda compositiva de color, variedad tímbrica y brillantez sonora, mientras, paralelamente, esquivo las resoluciones que pudiesen provocar atracciones tonales y flirtea con la aleatoriedad.

Propone un relevante papel al intérprete de su música, dejando a su criterio la realización de rubatos, acentos, variaciones de los tempos, intensidades y dinámicas. Era consciente de la dificultad de ejecución de muchas de sus obras y, por lo tanto, del obstáculo que ello podría suponer para su interpretación. Sin embargo, al igual que cuando plantea orquestaciones muy amplias, su actividad creativa fluye alejada de la realidad musical; poco o nada parece importarle que esas obras se llegasen a estrenar a corto plazo.

La diversidad de comportamientos en sus creaciones que provoca el carácter “algo híbrido” de su corpus musical se debe, principalmente, a los estímulos externos que detalla en sus textos. Desde sentimientos elegíacos, el amor, fenómenos celestes, hasta paseos por la naturaleza “con sus sonidos dulces y salvajes”, obras dedicadas a perros, o cantos de pájaros; el universo fantástico que plantea García-Picos es rico y abundante. Se infiere también de sus escritos el plan consciente de hacer un grupo de obras dedicado a intelectuales “galeguistas”, una tarea que abordó en su última etapa a modo de recapitulación vital.

En los textos procedentes de artículos o ponencias encontramos a un García-Picos combativo y reivindicativo, que utiliza un lenguaje claro y conciso, quizá algo seco y áspero en ocasiones, alejado de la diplomacia, aunque suavizado con ligeros toques de humor y una cierta “retranca”. Enfoca resueltamente la atención sobre los problemas concretos de la composición y de la actividad musical, sin perder la ocasión de señalar responsables, pero añadiendo, a continuación, las soluciones que llevarían a situar a Galicia en un destacado lugar musical.

7.- García-Picos no desecha el uso del folklore gallego, pero rechaza la cita directa por asociarla a formas de pensar y componer propias del siglo XIX. Se muestra partidario de usar el folklore, pero mediante desarrollos actuales que supongan mirar hacia delante y no hacia atrás. Este posicionamiento estético entronca con los planteamientos de Bal y Gay, que han germinado en un nacionalismo musical gallego que se ha desarrollado durante la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, donde podemos constatar una pérdida de peso de la opción folklorista.

Su planteamiento sigue las concepciones de compositores como Falla, Bartok y Stravinsky, y citaba como referencias concretas *El amor brujo*, los *Cuartetos* y *Petrouchka*, respectivamente, que abrieron nuevos caminos llenos de posibilidades por explorar. Pero, en cierto modo, esta tríada de compositores ha sido una referencia constante para la mayoría de los compositores del siglo XX. Además, en el caso de Falla, estamos hablando de un modelo a seguir en toda Iberoamérica, especialmente tras su etapa argentina entre los años 1939 y 1946.

Es arriesgado, y quizá no demasiado estricto, situar a un compositor del siglo XX dentro de una única “escuela”, más aún en el caso que nos ocupa, donde hemos constatado una constante experimentación dentro de diversas tendencias. Sin embargo, atendiendo al compromiso con la manifestación personal de los sentimientos y sensaciones que propugnaba, debemos hablar de un compositor cercano al expresionismo, pero con un importante componente de surrealismo y ciertos rasgos de compromiso identitario teñidos de unos trazos de transnacionalismo.

Por último, observamos un gran contraste entre el reconocimiento que García-Picos obtuvo en Argentina, corroborado por la obtención de varios premios a nivel nacional, y la escasa repercusión que tuvo su música en España. La situación tras su regreso fue volviéndose decepcionante, su intención inicial de encontrar un trabajo que le permitiese vivir cómodamente se vio truncada y llegó a afirmar que “a toda una generación de emigrantes y exiliados nos han respondido con la indiferencia”. Sin embargo, nunca se arrepintió de haber regresado y siguió dedicando toda su energía creadora a la composición hasta el final de su vida, sin importarle que fuese interpretada y con la seguridad de que algún día sería valorada en su justa medida.

CATÁLOGO DE CARLOS LÓPEZ GARCÍA-PICOS

1. Elaboración de las fichas⁷⁰⁷

Hemos utilizado como modelo para la elaboración de este catálogo la normativa internacional del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM)⁷⁰⁸, adaptándola a las características específicas del material con el que hemos trabajado y añadiendo algunos campos que consideramos necesarios para una mejor exposición de los datos generales de la obra musical de este autor en concreto. A continuación explicamos las razones que nos llevaron a escoger los distintos ítems que incluimos en el catálogo de la obra musical de Carlos López García-Picos, así como las referencias a las fichas del RISM:

1.- En primer lugar incluimos los campos asignados a elementos básicos de la descripción, como lo son el Título (bloque I, 320), N° de páginas (bloque II, 620) y Partes (bloque II, 700, 710). En este último campo incluimos dos subapartados, el primero de ellos referido a las partes en las que se divide la obra y el segundo al número de páginas de cada una de esas partes cuando así viene registrado en el original de la partitura, ya que en ciertas ocasiones el autor divide la obra en partes pero continúa con la numeración, mientras que en otras partituras comienza de nuevo la numeración en cada movimiento⁷⁰⁹. El que dos campos de este catálogo estén dedicados a la extensión de las partituras, expresada en el número de páginas que estas ocupan, se explica por el hecho de que no figura en los originales ninguna indicación de la duración aproximada de las mismas, por lo que sería poco exacto tratar de hacer estimaciones que el propio autor no escribió.

2.- Continuando con los campos en los que utilizamos la partitura como fuente única, están la Dedicatoria (bloque V, 480), Plantilla (bloque IV, 160, 180, 190) y Fecha y lugar de composición (bloque V, 942), aunque en algunos casos hemos tenido que recurrir a fuentes secundarias –notas al programa escritas por el propio compositor– para cubrir este último campo.

3.- A continuación, exponemos los campos en los que utilizamos fuentes secundarias como son Fuente (bloque VI, 912, 914, 915, 982), Lugar y fecha de estreno (bloque V, 944), Otras ejecuciones (bloque VI, 946) y Observaciones (bloque V, 962, 972). Como explicábamos anteriormente, además de seleccionar los campos que hemos estimado más adecuados del modelo de ficha RISM, hemos añadido dos más que son Género y Grabaciones, dos campos que referidos a la obra musical de un compositor de nuestro tiempo hemos estimado obligatorios, ya que aportan información de gran interés desde el punto musical. Asimismo, también hemos añadido dentro del campo referido al lugar y fecha de estreno, información sobre los ejecutantes de dicho estreno, ya que, en algunos casos, estos intérpretes ocupan un lugar importante en la biografía del compositor.

4.- El modelo de ficha que utilizaremos para el catálogo de la obra de Carlos López García-Picos es el siguiente:

1. Título
2. Partitura: n° de folios/págs.⁷¹⁰
3. N° Partes y n° de folios/págs.

4. Fuente
5. Género
6. Plantilla
7. Dedicatoria
8. Fecha y lugar de composición
9. Estreno: lugar, fecha e intérpretes
10. Otras ejecuciones
11. Grabaciones
12. Observaciones

5.- Con el objetivo de simplificar la información contenida en estas fichas usaremos abreviaturas en los campos nº 4, Fuente, y nº 6, Plantilla. Las abreviaturas en el campo nº 4 son:

AMB = Archivo Municipal de Betanzos
 CM = Catálogo de la Fundación Juan March
 CS = Catálogo de la Sociedad General de Autores y Editores, SGAE
 APJ = Archivo personal de Javier Etcheverría
 APT = Archivo personal de Teresa López Ares

Las abreviaturas en el campo nº 6 son:

Cuerda

vl = violín

vla = viola

vlc = violonchelo

cb = contrabajo

Cuerda pulsada o pinzada

guit = guitarra

Metal

cor = trompa

tr = trompeta

trb = trombón

tb = tuba

Madera

fl = flauta travesera

fl picc = piccolo

ob = oboe

cl = clarinete

req = requinto

cor di bassetto = clarinete bajo

fag = fagot

contra-fag = contrafagot

Tecla

pf = piano

6.- Para una mayor exactitud de los datos ofrecidos en este catálogo hemos utilizado, en la medida de lo posible, fuentes primarias, considerando como tales las obras autógrafas del propio compositor. Con los datos obtenidos a través de la consulta directa a las partituras originales hemos cubierto los campos nº 1, 2, 3, 4, 5 y 6. Para cubrir los campos nº 7, 8 y 9 hemos utilizado los programas de mano de los correspondientes estrenos y de otras interpretaciones de las obras del compositor (fuentes secundarias).

7.- Con respecto a la ordenación en la que presentamos las obras de este catálogo, hemos decidido utilizar un orden cronológico, ya que este resulta más clarificador para una visión general de la obra musical de Carlos López García-Picos. Siguiendo este criterio cronológico podremos apreciar las distintas etapas en las que hemos dividido su biografía atendiendo a las distintas características que presenta su obra en cada una de ellas. Las fechas de composición proceden de las portadas que preceden a cada una de las obras de García-Picos, y solo en las ocasiones en las que no se conserva esta portada hemos tenido que recurrir a una fuente secundaria⁷¹¹. El número de opus se corresponde con la abreviatura "A.", en referencia al primer apellido del autor de este libro, Javier Ares. Seguidamente expongo los parámetros que hemos utilizado para esta ordenación cronológica de una manera más detallada:

- En los casos en los que existen varias composiciones del mismo año en las que no se precisa la fecha exacta, hemos organizado por orden alfabético las obras correspondientes a ese mismo año.

- En los casos en los que alguna obra tiene fecha definida en año-mes y existen más obras de ese mismo año sin concreción del mes hemos colocado estas últimas precediendo a las anteriores.

- En los casos en los que el propio compositor ofrece dos años como posible fecha de composición hemos optado por incluir este dato tal y como él mismo lo ofrece.

- En los casos que no se ajustan a todo lo anteriormente expuesto incluimos el proceso de ordenación de esa obra dentro del campo observaciones.



Celebración de la boda de su hija Teresa, Buenos Aires, noviembre de 1978, APT.

2. Catálogo

Ficha A. 1

1. **2 Invenciones**
2. 2 págs.
3. 2 partes; 1+1págs.
4. AMB, CM, CS, APT
5. Pianístico
6. pf
- 7.
8. 1952, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. Aunque en el Catálogo de la Fundación Juan March están registradas de forma independiente, el autor habla de ellas como un conjunto en los comentarios escritos en las páginas iniciales, además, así figuran en el Catálogo de la SGAE.

Ficha A. 2

1. **3 Preludios**
2. 7 págs.
3. 3 partes; 3+2+2págs.
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Pianístico
6. pf
- 7.
8. 10-12/1952, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. Al igual que en las *2 Invenciones*, A. 1, esta obra está concebida como un conjunto de preludios y no como obras independientes, tal y como figura en el Catálogo de la SGAE.

Ficha A. 3

1. **12 Variaciones sobre un tema de Mozart**
2. 14 págs.
3. 13 partes
4. AMB, CS, APT
5. Pianístico

6. pf

- 7.
8. 1952-1953, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. El tema de Mozart que utiliza para crear esta obra es el comienzo del primer movimiento de la *Sonata en do mayor* K. 545, que modifica en su compás final para resolver en acorde de tónica.

Ficha A. 4

1. **Fuga nº 1 en do menor a 3 voces**
2. 2 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Pianístico
6. pf
- 7.
8. 1953-1954, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. El autor explica, al final de esta primera fuga, que pueden ser interpretadas también por “instrumentos de viento, trío de cañas, trío de cuerdas, etc...”.

Ficha A. 5

1. **Fuga nº 2 en do mayor a 3 voces**
2. 2 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APT
5. Pianístico
6. pf
- 7.
8. 1953-1954, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. Aunque sus comienzos musicales fueron

tocando el clarinete y otros instrumentos de viento en la Banda de Betanzos, a partir del comienzo de sus estudios de composición en Buenos Aires el piano pasó a ocupar un lugar significativo, como se puede observar en todas estas obras de su primera etapa.

Ficha A. 6

1. **Fuga nº 3 en mi menor a 3 voces**

2. 3 págs.

3. 1 movimiento

4. AMB, CM, CS, APT

5. Pianístico

6. pf

7.

8. 1953-1954, Buenos Aires

9.

10.

11.

12. El compositor deja a criterio de los intérpretes las intensidades, dinámicas, ligaduras y variaciones del tempo. Es la primera vez que escribe estas indicaciones que serán frecuentes en su obra.

Ficha A. 7

1. **Fuga nº 4 en sol mayor a 3 voces**

2. 2 págs.

3. 1 movimiento

4. AMB, CM, CS, APT

5. Pianístico

6. pf

7.

8. 1953-1954, Buenos Aires

9.

10.

11.

12. Todas estas fugas las define como experimentales, como ejercicios para la clase de composición de Jacobo Ficher.

Ficha A. 8

1. **Preludio, Coral y Fuga. Cíclica**

2. 17 págs.

3. 3 partes

4. AMB, CS, APT

5. Pianístico

6. pf

7.

8. 1953-1954, Buenos Aires

9.

10.

11.

12. El segundo título, así como el lugar y fecha de composición parecen haber sido incluidos con posterioridad al resto de la portada manuscrita.

Ficha A. 9

1. **Alalá de Betanzos**

2.

3.

4.

5. Coral

6.

7.

8. 1954, Buenos Aires

9.

10.

11. Disco de vinilo

12. Partitura desaparecida.

Ficha A. 10

1. **Festa. Sinfonietta**

2. 50 págs.

3. 3 movimientos

4. AMB, CM, CS, APT

5. Sinfónico

6. fl, ob, cl, fag, 2cor, tr, cuerdas, 3timbales

7.

8. 1954, Buenos Aires

9.

10.

11.

12. Esta obra también recibió el nombre de *Festa na Condomiña*, en referencia a un conocido barrio de Betanzos.

Ficha A. 11

1. **Invencción para 4 instrumentos de viento**

2. 3 págs.
3. 1 movimiento
- 4.
5. Música de cámara
- 6.
- 7.
8. 1954, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. Partitura desaparecida.

Ficha A. 12

1. Invención para 4 instrumentos de viento. Transcripción para piano a 4 manos

2. 3 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, APT
5. Pianístico
6. pf a 4 manos
- 7.
8. 1953-1954, Buenos Aires
9. Conservatorio Profesional de Música de Ferrol, 26/2/2010, Dúo Scaramouche
10. Conservatorio Profesional de Música da Coruña, 5/3/2010, Dúo Scaramouche; Conservatorio Profesional de Música de Santiago, 12/3/2010, Dúo Scaramouche; Círculo de las Artes de Lugo, 24/5/2011, Dúo Scaramouche; Teatro-Cine Alfonsetti, Betanzos, 20/10/2012, Dúo Scaramouche
11. Radio Galega, 5/3/2010, Dúo Scaramouche
12. La grabación se realizó en directo en el concierto-homenaje que desde el Conservatorio Profesional de Música da Coruña, y más concretamente desde el Equipo de Normalización Lingüística, se organizó dedicado al compositor García-Picos.

Ficha A. 13

1. **Serenata**
2. 10 págs.
3. 1 movimiento

4. AMB, CM, CS, APT
5. Música de cámara
6. fl, ob, cl, fag, cor
- 7.
8. 1954, Buenos Aires
9. Salón Teatro Castela de Buenos Aires, 26/8/1967, Pablo Levin (fl), Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Marcos Molo (cor), Guillermo Roura (fag)
- 10.
11. Radio Municipal de Buenos Aires, 26/8/1967, Pablo Levin (fl), Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Marcos Molo (cor), Guillermo Roura (fag)
12. En esta obra el autor todavía indica la fecha acompañada de un signo de interrogación, lo nos hace sospechar que la datación fue realizada con bastante posterioridad a su composición.

Ficha A. 14

1. Preludio, intermezzo y fuga

2. 14 págs.
3. 3 partes; 4+4+6
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc, cb
- 7.
8. 1955, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. García-Picos especifica, en unas líneas incluidas al final de la partitura, que fue realizada como aprendizaje para la clase de composición de Jacobo Ficher.

Ficha A. 15

1. Preludio, Zarabanda y Fuga

2. 10 págs.
3. 3 partes
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Música de cámara
6. fl, ob, cl, fag
- 7.

8. 1955, Buenos Aires
9. Salón Teatro Castelao de Buenos Aires, 26/8/1967, Pablo Levin (fl), Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Guillermo Roura (fag)
10. Iglesia de Sto. Domingo de Betanzos, 29/5/1985, Quinteto de Viento de A Coruña; Círculo das Artes de Lugo, 13/1/2010, Quinteto de viento da Real Filharmonía de Galicia; Universidade de Xeografía e Historia de Santiago de Compostela, 18/1/2010, Quinteto de viento da Real Filharmonía de Galicia
11. Radio Municipal de Buenos Aires, 26/8/1967, Pablo Levin (fl), Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Guillermo Roura (fag); Radio Galega, 18/1/2010, Quinteto de viento da Real Filharmonía de Galicia
12. Aunque la escritura contrapuntística predomina, los papeles de flauta y clarinete adquirieron mayor protagonismo en determinados fragmentos.

Ficha A. 16

1. **La farsa de la búsqueda**

2. 40 págs.
3. 6 movimientos; 22+3+15 págs. (números 1, 2 y 3)
4. APT
5. Ballet
6. fl, ob, cl, fag, 2cor, tr, trb, timbales, triángulo, pandereta, tam-tam, tambor, gran caja, sapo, pf, cuerdas
- 7.
8. 1956, Buenos Aires
9. Teatro Colón de Buenos Aires, 6/10/1956, Orquesta de cámara del teatro, dir. Mauricio Kagel, coreografía de Renate Schotelius y Conjunto de danza contemporánea
10. Preestreno: Teatro Rivera Indarte de Córdoba, 30/9/1956, Osias Wilenski (pf), maestro Ocampo (percusión), coreografía de Renate Schotelius y Conjunto de danza contemporánea
- 11.
12. Escrita en colaboración con Emilio Te-

rreza, que compuso los números 4, 5 y 6. La obra, basada en seis proverbios alemanes, fue un encargo de la coreógrafa Renate Schotelius, quien realizó la coreografía de la misma en su estreno absoluto. Tuvo un preestreno unos días antes, en el Teatro Rivera Indarte de la ciudad de Córdoba, donde la orquesta de cámara fue sustituida por una reducción pianística. El estreno les proporcionó la obtención de una beca de la Embajada de Francia en Argentina para continuar sus estudios musicales en París.

Ficha A. 17

1. **Scherzo para trío de cañas**

2. 5 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APT
5. Música de cámara
6. ob, cl, fag
- 7.
8. 1956, Buenos Aires
9. Salón Teatro Castelao de Buenos Aires, 26/8/1967, Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Guillermo Roura (fag)
10. Iglesia de Sto. Domingo de Betanzos, 29/5/1985, Quinteto de Viento de A Coruña
11. Radio Municipal de Buenos Aires, 26/8/1967, Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Guillermo Roura (fag)
12. El concierto en la Iglesia de Sto. Domingo de Betanzos fue la primera vez que se interpretó música de García-Picos en Galicia.

Ficha A. 18

1. **Sonata para piano nº 1**

2. 27 págs.
3. 3 movimientos
4. AMB, CS, APT
5. Pianístico
6. pf
- 7.
8. 1956, Buenos Aires
- 9.
- 10.

- 11.
12. Aunque el título expresa la intención de componer más obras con la forma sonata, esta fue la única ocasión en la que usó dicha forma para construir una obra pianística.

Ficha A. 19

1. **Suite para orquesta de cuerdas**

- 2.
- 3.
- 4.
5. Orquestal
- 6.
- 7.
8. 1956, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. Partitura desaparecida.

Ficha A. 20

1. **Preludio y tema con variaciones**

2. 15 págs.
3. 13 movimientos
4. AMB, CM, CS, APT
5. Música de cámara
6. fl, ob, cl, fag, cor
- 7.
8. 1957, Buenos Aires
9. Maison de L'Amérique Latine, París, 28/5/1958, William Bennet (fl), Philip Jones (ob), Jean Viau (cl), René Croesi (cor), Jacques Petit (fag)
10. Salón Teatro Castela de Buenos Aires, 26/8/1967, Pablo Levin (fl), Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Marcos Molo (cor), Guillermo Roura (fag); Iglesia de Sto. Domingo de Betanzos, 29/5/1985, Quinteto de Viento de A Coruña; Museo de Belas Artes de A Coruña, 21/5/1988, Quintet de vent Aulos; Centro Cívico de Caranza, Ferrol, 20/10/2012
11. Radio Municipal de Buenos Aires, 26/8/1967, Pablo Levin (fl), Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Marcos Molo (cor), Guillermo Roura (fag)

12. Los datos de este estreno figuran en el artículo realizado por Xosé Neira Vilas para *El Faro de Vigo* (10/10/1993), y en el correspondiente programa de mano localizado en APT. El concierto tuvo lugar en *Maison de L'Amérique Latine* de París el día 28 de mayo de 1958 contando con la presencia del embajador de la República Argentina.

Ficha A. 21

1. **Diálogos 1**

2. 17 págs.
3. 7 secciones
4. AMB, CM, CS, APT
5. Música de cámara
6. fl, cl, tr, vlc
- 7.
8. 1965, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.

12. Definía esta serie de composiciones llamadas *Diálogos* como “escritura proporcional que se trabaja sobre una base interválica disonante”.

Ficha A. 22

1. **Diálogos 2**

2. 29 págs.
3. 17 micropiezas
4. AMB, CM, CS, APT
5. Música de cámara
6. fl, cl, cor, vl, vlc, xilófono, caja china, 5cocos, maracas, redoblante con cuerdas, tom-tom, bongó, pandereta, platillos, crótalos, 5cencerros, triángulo, 2gong
- 7.
8. 1965, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. Fue premiada en 1975 con una Mención del Ministerio de Cultura y Educación de Argentina.

Ficha A. 23

1. **Diálogos 3**

2. 65 págs.
3. 17 secciones
4. AMB, CS, APT
5. Orquestal
6. orquesta de cuerdas
- 7.
8. 1966, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. En cada una de cinco obras con este título, escribe para una plantilla orquestal distinta, en este caso para orquesta de cuerdas.

Ficha A. 24

1. **Canto do arrieiro**

2. 3 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APT
5. Música de cámara
6. fl, ob, cl, fag, cor
- 7.
8. 8/1966, Buenos Aires
9. Salón Teatro Castela de Buenos Aires, 26/8/1967, Pablo Levin (fl), Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Marcos Molo (cor), Guillermo Roura (fag)
10. Auditorio do Conservatorio Profesional de Culleredo, 1/12/2011, Zoar Ensemble; Centro Cívico de Caranza, Ferrol, 20/10/2012, Zoar Ensemble; Aula Municipal de Cultura, Betanzos, 28/10/2012, Zoar Ensemble
11. Radio Municipal de Buenos Aires, 26/8/1967, Pablo Levin (fl), Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Marcos Molo (cor), Guillermo Roura (fag)
- 12.

Ficha A. 25

1. **Diálogos 4**

2. 26 págs.
3. 16 secciones
4. AMB, CM, CS, APT

5. Música de cámara

6. fl, cl, tr, vlc, soprano
- 7.
8. 1972, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. Esta es, junto con su obra inacabada *Cantata para un pueblo heroico*, A. 141 y el desaparecido *Alalá de Betanzos*, A. 9, la única que incluye parte vocal. Este dato resulta curioso si se observa su actividad durante tantos años al frente de diversos coros.

Ficha A. 26

1. **Cuarteto de cuerdas nº 1. Diálogos 5**

2. 16 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
- 7.
8. 1972, Buenos Aires
9. Salón de actos del Colegio de Escribanos en Buenos Aires, 17/7/1973, Carlos Gaivironsky (vl), Fernando Suárez Paz (vl), Ernesto Balestro (vla), José Bragato (vlc)
- 10.
- 11.
12. Fue premiada en el Concurso Luis Gianneo en 1975. Su título inicial era *Diálogos 5*, aunque luego decidió añadir la denominación de cuarteto.

Ficha A. 27

1. **Motivaciones 1**

2. 10 págs.
3. 1 movimientos
4. AMB, CM, CS, APT
5. Música de cámara
6. cl, pf
7. a Vanesa Fafián
8. 1972, Buenos Aires
- 9.
- 10.

- 11.
12. Parece que esta composición es una versión inicial que completa y revisa en *Motivaciones 2*, A. 34, sin embargo, decidió mantenerlas como dos obras distintas.

Ficha A. 28

1. **Cuarteto de cuerdas nº 2**
2. 17 págs.
3. 2 movimientos
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. Homenaje póstumo a Bela Bartok
8. 1974, Buenos Aires
9. Museo de Belas Artes de A Coruña, 19/4/1988, Cuarteto Lieder
10. Centro cultural Torrente Ballester de Ferrol, 22/9/2001, Cuarteto Shostakovich; Museo de Belas Artes de A Coruña, 30/9/2001, Cuarteto Shostakovich
11. Radio Galega, 30/9/2001, Cuarteto Shostakovich
12. En la dedicatoria confirma una de las influencias más importantes en su estilo compositivo, Bela Bartok.

Ficha A. 29

1. **Improvisaciones**
2. 10 págs.
3. 10 partes
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Música de cámara
6. fl, cl, tr, vlc
7. al amigo Manuel López Castro
8. 1974, Buenos Aires
9. Centro cultural general San Martín de Buenos Aires, 19/6/1975, Óscar Piluso (fl), Martín Tow (cl), Alfredo Mariconda (tr), Leo Viola (vlc)
10. Radio Municipal de Buenos Aires, 19/6/1975, Óscar Piluso (fl), Martín Tow (cl), Alfredo Mariconda (tr), Leo Viola (vlc)
- 11.
12. Surge, al igual que *Promenade*, A. 32,

fruto de las clases de nuevas técnicas de notación musical con Emilio Tejada.

Ficha A. 30

1. **Travesuras a dos**
- 2.
- 3.
- 4.
5. Música de cámara
- 6.
- 7.
8. 1976, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. Partitura desaparecida.

Ficha A. 31

1. **Sindy**
2. 27 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Sinfónico
6. fl picc, fl, ob, cl, fag, cor, tr en do, trb, xilófono, timbales, gong, platillos, triángulo, cuerdas
7. al maestro Mario Benzecry
8. 2/1976, Buenos Aires
9. Teatro Colón de Buenos Aires, 12/8/1976, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Mario Benzecry
10. Palacio de Congresos-Auditorio de A Coruña, 8/1/1998, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Gloria Isabel Ramos Triano; Pontevedra, 9/1/1998, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Gloria Isabel Ramos Triano; Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, 21/1/2010, Real Filharmonía de Galicia, dir. Maximino Zumalave
11. Radio Municipal de Buenos Aires, 8/8/1976, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Aires, dir. Mario Benzecry; "Música de compositores galegos. Presenzas e ausencias", Orquesta dos Conservatorios de música de Galicia, dir. Maximino Zumalave,

Xunta de Galicia, Santiago, febrero 2008
12. Fue seleccionada para representar a Argentina en los Encuentros de Música Contemporánea de la UNESCO.

Ficha A. 32

1. **Promenade**
2. 30 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APT
5. Música de cámara
6. fl, cl, tr, vl, vlc, pf
7. al Mma. L. de Chaisemartin
8. 7-8/1977, Buenos Aires
- 9.
10. Centro Cultural Torrente Ballester de Ferrol, 20/9/2002, Grupo instrumental siglo XX, Florián Vlashi; Museo de Belas Artes da A Coruña, 22/9/2002, Grupo instrumental siglo XX, Florián Vlashi
11. Radio Galega, 20/9/2002, Grupo instrumental siglo XX, Florián Vlashi
12. No situó el concierto del 20/9/2002 como estreno, ya que en el programa de mano correspondiente figuraba que había sido interpretada anteriormente. Según su autor, pretende evocar un paseo por las calles de Buenos Aires.

Ficha A. 33

1. **Interferencias**
2. 2 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APT
5. Violonchelístico
6. vlc
- 7.
8. 1978, Buenos Aires
9. Salón I. E. C., 31/5/1978, Roberto de Vittorio
10. Casa América de Buenos Aires, 16/8/1979, Roberto de Vittorio; Centro cultural general San Martín, 19/8/1979, Roberto de Vittorio; Teatro Principal de Santiago de Compostela, 25/1/1989, Manuel Iglesias; Conservatorio Estatal de Música de Ponferrada, 12/2/1992,

Víctor Ángel Gil; Universidade Nova de Lisboa, 20/2/1992, Víctor Ángel Gil; Museo de Belas Artes de A Coruña, 23/2/1992, Víctor Ángel Gil; Conservatorio de Música de León, 29/2/1992, Víctor Ángel Gil; Salón de actos del Museo Reina Sofía, 15/2/1993, Víctor Ángel Gil

11. Radio Municipal de Buenos Aires, 19/8/1979, Roberto de Vittorio
12. En el programa de su primera interpretación en Galicia, el autor incluye una dedicatoria que no se recoge en la edición que existe de esta partitura, y que dice: “a Darío Abel Schemper”.

Ficha A. 34

1. **Motivaciones 2**
2. 8 págs.
3. 1 movimientos
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Música de cámara
6. cl, pf
7. a Vanesa Fafián
8. 1978, Buenos Aires
9. Auditorio Martín Códax do Conservatorio Superior de Música de Vigo, 15/1/2010, Asterio Leiva (cl), Alejo Amoedo (pf)
- 10.
11. Radio Galega, Auditorio do Conservatorio Profesional de Música de Pontevedra, 2010, Asterio Leiva (cl), Alejo Amoedo (pf)
12. Esta grabación forma parte del disco *Antoloxía de compositores galegos. Clarinete e piano* editado por Ouvirmos. La dedicatoria inicial era a “Mit-a”, pero un recorte de papel pegado encima incluye esta segunda dedicatoria a su sobrina Vanesa Fafián (APJ).

Ficha A. 35

1. **14 estructuras**
2. 4 págs.
3. 14 partes
4. AMB, CM, CS, APT
5. Pianístico
6. pf

- 7.
8. 1979, Buenos Aires
9. Pazo de Mariñán en Betanzos, 18/4/1986, Jean-Pierre Dupuy
- 10.
- 11.
12. El lenguaje utilizado lo conecta con el dodecafonismo en esta obra de breve duración. Fue interpretada en el concierto “8 compositores galegos”.

Ficha A. 36

1. **Bagatelas**
2. 17 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Música de cámara
6. fl, cl, fag, cor, tr, pf, vl, vlc, tom-tom, platillos, xilófono, cencerros, pandereta, tam-tam, caja china, gong, cascabeles, redoblante con cuerdas, triángulo
7. a Luis Seoane López
8. 1979, Buenos Aires
9. Colegio de Escribanos en Buenos Aires, 17/7/1973, E. Balastro, J. Bragato, C. Gairivonsky, F. Suárez Paz
- 10.
11. Radio Municipal de Buenos Aires, 17/7/1973, E. Balastro, J. Bragato, C. Gairivonsky, F. Suárez Paz
12. Los datos de su estreno figuran en un documento que el compositor depositó en la Fundación Juan March.

Ficha A. 37

1. **Ra-rá**
2. 49 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Sinfónico
6. fl picc, fl, ob, req, cl, fag, cor, tr, trb, tb, pf, xilófono, gong, látigo, triángulo, pande-reta, tom-tom, tam-tam, cascabeles, redoblante con cuerdas, platillos, gran caja, timbales, cuerdas

7. a Pepita Fuentes de Méndez
8. 3/1979, Buenos Aires
9. Teatro Colón de Buenos Aires, 30/11/1981, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Claudio Zorini
- 10.
11. Radio Municipal de Buenos Aires, 30/11/1981, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Claudio Zorini
12. Obra inspirada en la guerra civil española, aunque el nombre lo recibe de una prima del compositor.

Ficha A. 38

1. **Nansen. Poema para orquesta sinfónica**
2. 57 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APT
5. Sinfónico
6. fl picc, 2fl, 2ob, req, 2cl, cor di bassetto, 2fag, 4cor, 3tr, 3trb, tb, pf, timbales, xilófono, platillos, redoblante con cuerdas, tam-tam, gong, gran caja, tamboril, pandereta, caja china, campanas, cuerdas
7. a Francisco J. Ferreira Serrano
8. 1979-1980, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. Al igual que *Sindy*, A. 31, el título lo toma del nombre de un perro al que le tenía especial cariño.

Ficha A. 39

1. **Elegía para un soldado**
2. 9 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Orquestal
6. orquesta de cuerdas, timbales
7. Homenaje póstumo a Rubén Dans
8. 1979-1980, Buenos Aires
9. Palacio de Congresos-Auditorio de A Coruña, 20/4/1995, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Jerzy Makzimyuk

10. Ferrol, 21/4/1995, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Jerzy Makzimyuk
- 11.
12. La fecha y lugar de composición que figuran en la portada, fueron añadidos posteriormente en la copia depositada en el AMB.

Ficha A. 40

1. **Espectros heterogéneos. Estudio fantasía para orquesta sinfónica**

2. 62 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APT
5. Sinfónico
6. fl picc, 2fl, 2ob, corno inglés, req, 2cl, cor di bassetto, 2fag, contra-fag, 4cor, 3tr, 3trb, tb, pf, gong, platillos, redoblante con cuerdas, timbales, xilófono, tom-tom, tam-tam, caja china, cuerdas
- 7.
8. 1981, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. Está concebida con la intención de producir los efectos sonoros de la naturaleza, aunque el subtítulo *Estudio Fantasía* obedece al tratamiento libre y atonal. Las últimas páginas de esta obra fueron extraviadas y tuvo que volver a recomponerlas, años después, en Galicia.

Ficha A. 41

1. **Lume-ca. Sinfonía festiva para orquesta sinfónica**

2. 98 págs.
3. 4 movimientos; 22+20+26+30 págs.
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Sinfónico
6. fl picc, 2fl, 2ob, corno inglés, req, 2cl, cor di bassetto, 2fag, 4cor, 4tr, 4trb, tb, pf, xilófono, timbales, platillos, caja china, redoblante con cuerdas, 3tom-tom, pandereta, gong, tam-tam, tamboril, triángulo, látigo, cuerdas
7. a Pilar, Carlos, Venancio, Bonilla, Pipo,

Rafa

8. 1981, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. El título responde a una expresión típica del idioma gallego, de difícil traducción y que suele asociarse a celebraciones festivas.

Ficha A. 42

1. **Marsya. Estudio fantasía para orquesta**

2. 34 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APT
5. Sinfónico
6. fl picc, 2fl, 2ob, req, 2cl, cor di bassetto, 2fag, 2cor, 2tr, 2trb, tb, pf, xilófono, platos, caja china, gong, timbales, gran caja, redoblante con cuerdas, triángulo, tom-tom, crótalos, látigo, pandereta, cuerdas
7. a Dalia Nacuchio
8. 1983, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. Esta es su última obra antes de su regreso definitivo a Betanzos, donde pretendía dedicarse exclusivamente a la composición, tras una agitada vida en la que tuvo múltiples trabajos que nunca estaban relacionados con la música.

Ficha A. 43

1. **Obertura ciclópea**

2. 37 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Sinfónico
6. fl picc, 2fl, 2ob, req, 2cl, corno di bassetto, 2fag, 4cor, 3tr, 3trb, tb, pf, platillos, pandereta, caja china, redoblante con cuerdas, timbales, tam-tam, tom-tom, látigo, triángulo, xilófono, cuerdas
7. al maestro Jesús Villa Rojo
8. 1984, A Coruña

- 9.
- 10.
- 11.
12. La dedicatoria pone de relieve la relación entre García-Picos y Jesús Villa Rojo, que se confirmaría con las posteriores interpretaciones de música del compositor betanceiro por el Grupo LIM.

Ficha A. 44

1. **Moni-tonadas**

2. 18 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APT
5. Música de cámara
6. fl, ob, cl, fag, 2 vl, vla, vlc
7. a Rafael Francisco Fraga Adrio
8. 8/1984, Ribeira
9. Centro Galego de Arte Contemporáneo de Santiago, 25/5/2010, Taller Atlántico Contemporáneo, dir. Diego García Rodríguez
10. Cidade da Cultura, Santiago de Compostela, 6/9/2011, Taller Atlántico Contemporáneo, dir. Diego Masson
- 11.
12. Su contacto con Jesús Villa Rojo le aproximó al lenguaje aleatorio que utiliza de un modo extremo en sus *tonadas* (A. 44 y A. 45). Está dedicada al cuñado de García-Picos, casado con Consuelo López, hermana menor del compositor.

Ficha A. 45

1. **Josi-tonadas**

2. 10 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APT
5. Música de cámara
6. cl, vl, vlc, pf, xilófono, redoblante con cuerdas, crócalos, platillos, tom-tom, caja china, maracas, pandereta
7. a Jose Manuel Fraga López
8. 9/1984, A Coruña
9. Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 16/12/1986, Grupo LIM, dir. Jesús Villa Rojo

10. Museo de Belas Artes de Bilbao, 23/11/1987, Grupo LIM, dir. Jesús Villa Rojo; Real Conservatorio de Música de Madrid, 4/12/1990, Grupo LIM, dir. Jesús Villa Rojo
- 11.

12. Forma una “pareja” con la anterior, aunque esta fue la más conocida debido a su estreno a cargo del Grupo LIM. Está dedicada al sobrino de García-Picos, hijo de su hermana Consuelo.

Ficha A. 46

1. **Fasc1. Elegía para un amor**

2. 13 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APJ
5. Orquestal
6. orquesta de cuerdas
7. a Mit-a
8. 3/1986, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. La destinataria de esta dedicatoria es la misma a la que años atrás dedicó, en un primer momento, su obra *Motivaciones 2*, A. 34.

Ficha A. 47

1. **Fasc2. Sinfonía pasional**

2. 169 págs.
3. 4 movimientos; 42+29+46+52 págs.
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Sinfónico
6. fl picc, 2fl, 2ob, corno inglés, requinto, 2cl, corno di bassetto, 2fag, 4cor, 4tr, 4trb, 2tb, pf, redoblante con cuerdas, platos, timbales, gran caja, triángulo, caja china, pandereta, tom-tom, tam-tam, látigo, xilófono, cuerdas
7. a Mit-a
8. 4-5/1987, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Aunque utiliza el mismo título que la

obra anterior, es esta una obra más ambiciosa, tanto por la orquestación como por la duración. Esta es la última obra en la firma con sus iniciales “CLG”, en referencia a Carlos López García.

Ficha A. 48

1. **Cuarteto de cuerdas nº 3**

2. 25 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APJ
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. a Margarita Soto Viso
8. 3-5/1988, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Con esta obra obtuvo una subvención otorgada por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia en el año 1993. Esta es la primera obra en la que firma con sus iniciales “CLG-P”, en referencia a Carlos López García-Picos.

Ficha A. 49

1. **Secuencias-extratónicas o enredando-co-sol**

2. 12 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Pianístico
6. pf
7. a José García Mantiñán
8. 8-9/1988, Betanzos
9. Aula Municipal de Cultura de Betanzos, 21/3/1995, Ángel Huidobro
- 10.
- 11.
12. El recital pianístico donde se produjo este estreno fue un concierto monográfico dedicado a la obra de García-Picos.

Ficha A. 50

1. **Rondó caprichoso**

2. 11 págs.

3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Música de cámara
6. fl, ob, cl, fag, cor
7. a mi primer maestro Víctor Pariente Herrejón
8. 10-11/1988, Betanzos
9. Círculo das Artes de Lugo, 13/1/2010, Quinteto de viento da Real Filharmonía de Galicia
10. Universidade de Xeografía e Historia de Santiago de Compostela, 18/1/2010, Quinteto de viento da Real Filharmonía de Galicia
11. Radio Galega, 18/1/2010, Quinteto de viento da Real Filharmonía de Galicia
12. Esta composición representa un regreso al lenguaje utilizado en sus primeras obras, que consideraba “experimentales”. Los ocho refranes de este rondo están basados en la escala de do menor melódica ascendente.

Ficha A. 51

1. **Estudio para un alumno nº 1⁷¹²**

2. 7 págs.
3. 13 partes
4. AMB, CM, CS, APT
5. Pianístico
6. pf
7. a mi alumno Roberto Valeiro Fagil en su 13 aniversario
8. 2-3/1989, Betanzos
9. Teatro Rosalía de Castro en A Coruña, 7/10/1991, Gerardo López Laguna
10. Aula Municipal de Cultura de Betanzos, 21/3/1995, Ángel Huidobro
- 11.
12. Estructurado en 13 partes, cada una de ellas comienza con el acorde sol mayor, que actúa como elemento generador y para proporcionar equilibrio a la obra. Hemos añadido la numeración para distinguir esta obra de los otros dos estudios pianísticos, que son cronológicamente posteriores.

Ficha A. 52

1. **Trío nº 1 para violín, viola y violoncello**
2. 8 págs.
3. 1 movimientos
4. AMB, CM, APJ, APT
5. Música de cámara
6. vl, vla, vlc
7. a Adolfo Mindlín
8. 4/1989, Betanzos
9. Aula de Cultura de CaixaGalicia en A Coruña, 26/1/1991, Cuarteto Lieder
10. Teatro Rosalía de Castro de A Coruña, 5/6/1996, Andrei Shestiglasov (vl), Vladimir Rosinskij (vla), Vladimir Litvikh (vlc)
- 11.
12. El estreno fue realizado dentro del “III Ciclo da Asociación Galega de Compositores”. Hemos añadido la numeración para distinguir esta obra de los otros dos tríos de cuerdas, que son cronológicamente posteriores.

Ficha A. 53

1. **Concierto para trompa y orquesta de cuerdas**
2. 31 págs.
3. 10 partes o secciones
4. AMB, CM, CS, APT
5. Solista con orquesta
6. cor, orquesta de cuerdas
7. Marina de Marco en su 14 aniversario (27-6-89)
8. 6-8/1989, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. En esta obra no hay pasajes aleatorios, a excepción del “Interludio” y “Canon”, donde el acompañamiento de las cuerdas incluye efectos aleatorios en la altura de las notas.

Ficha A. 54

1. **Interferencias nº 2**
2. 3 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APT

5. Violonchelístico

6. vlc
7. a Manuel Iglesias Noguerol
8. 8-9/1989, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Al igual que las dos obras del mismo título, la escritura violonchelística aumenta progresivamente en su dificultad técnica.

Ficha A. 55

1. **Interferencias nº 3**
2. 3 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APT
5. Violonchelístico
6. vlc
7. a Juan Manuel Carreira
8. 10/1989, Betanzos
9. Aula de Cultura de Betanzos, 23/7/2010, Cristina Nogueira, Taller Atlántico Contemporáneo (TAC)
10. Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC), 25/7/2010, Cristina Nogueira, Taller Atlántico Contemporáneo (TAC); Casa do Saber, Lugo, 8/5/2012, Cristina Nogueira
- 11.
12. Completa la serie de obras con este título dedicadas al violonchelo y sigue un esquema similar a ellas, un breve fragmento inicial que sufre continuas variaciones hasta casi desdibujarse.

Ficha A. 56

1. **Cuarteto de cuerdas nº 4**
2. 29 págs.
3. 3 movimientos; 10+7+12 págs.
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. a mi primo Tomás Sas García
8. 11-12/1989, Betanzos
9. Auditorio de Galicia en Santiago de Compostela, 8/4/1990, Cuarteto Sonor

- 10.
- 11.
12. El estreno de esta obra tuvo lugar dentro del ciclo “IV Xornadas de Música Contemporánea”, celebrado en Santiago de Compostela.

Ficha A. 57

1. **6 pequeñas piezas infantiles en sol menor**

2. 7 págs.
3. 6 partes
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Pianístico
6. pf
7. a mi nieta Lara
8. 1-2/1990, Betanzos
9. Aula Municipal de Cultura de Betanzos, 21/3/1995, Ángel Huidobro
10. Teatro-Cine Alfonso Setti, Betanzos, 20/10/2012, Javier Ares Espiño
- 11.
12. Dedicado a su nieta mayor, estas 6 piezas presentan diferentes escenas: Canción de cuna, Jugando en el bosque, Serenata, Saltando a la cuerda, Niños bailando, Epítome.

Ficha A. 58

1. **In memoriam. Poema elegíaco**

2. 95 págs.
3. 1 movimiento; 4 partes
4. AMB, CM, CS, APT
5. Sinfónico
6. fl picc, 2fl, 2ob, corno inglés, requinto, 2cl, corno di bassetto, 2fag, 2cor, 2tr, 2trb, 2tb, pf, tam-tam, redoblante con cuerdas, timbales, gran caja, platillos, caja china, xilófono, tom-tom, látigo, campanas, cuerdas
7. a los mártires betanceiros del 36
8. 3-6/1990, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Esta composición no debe confundirse con la obra estrenada por la Orquesta Sinfónica

de Galicia en la temporada 2005-2006 bajo el título de *In Memoriam de una Lucha Fratricida*. La partitura estrenada entonces coincide con la que lleva por título *Obra dedicada a mi amigo Lito. Obra sinfónica nº 20*, A. 134, depositada en el AMB y registrada en la SGAE. Las primeras páginas intentan crear el clima trágico de los acontecimientos referidos. A continuación, del ritmo de marcha surge un tema procesional y otro con un sentimiento de plegaria.

Ficha A. 59

1. **Estudio nº 2**

2. 6 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Pianístico
6. pf
7. a Marina de Marco en su 15 aniversario
8. 8/1990, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Las constantes progresiones armónicas evidencian el contenido pedagógico con el que fue concebida esta obra. Hemos añadido la numeración para distinguir esta obra claramente de los otros dos estudio pianísticos.

Ficha A. 60

1. **Cuarteto de cuerdas nº 5**

2. 31 págs.
3. 3 movimientos; 11+5+15 págs.
4. AMB, CM, CS, APT
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. a Marcelino Álvarez López
8. 8-10/1990, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Está dedicada a su amigo de la infancia y autor de la voz Carlos López García-Picos en la Gran Enciclopedia Gallega.

Ficha A. 61

1. **Sinfonía da pedra. Poema sinfónico para orquesta sinfónica**

2. 66 págs.

3. 1 movimiento

4. AMB, CM, APT

5. Sinfónico

6. fl picc, 2fl, 2ob, corno inglés, req, 2cl, corno di bassetto, 2fag, 4cor, 4tr, 4trb, 2tb, pf, platillos, tam-tam, tom-tom, caja china, redoblante con cuerdas, tom-tom, timbales, caja grande, pandereta, xilófono, cuerdas

7. a Jesús Torres Regueiro y a Betanzos

8. 12/1990-2/1991, Betanzos

9.

10.

11.

12. Está basado en un poema de Jesús Torres Regueiro del mismo título que la composición.

Ficha A. 62

1. **Cinco Monodias y un Epítome**

2. 3 págs.

3. 6 partes

4. AMB, CM, CS, APJ, APT

5. Violonchelístico

6. vlc

7. a Marina de Marco en su 16 aniversario

8. 3-4/1991, Betanzos

9.

10.

11.

12. Establece un contraste entre las monodias, que define como primitivas líneas melódicas, y el epítome, donde utiliza dobles cuerdas para darle cierto colorido y virtuosismo a la obra.

Ficha A. 63

1. **Invencción para 4 instrumentos de viento**

2. 3 págs.

3. 1 movimiento

4. AMB, APJ

5. Música de cámara

6. fl, ob, cl, fag

7.

8. 7/1991, Betanzos

9.

10.

11.

12. 2ª versión de esta obra.

Ficha A. 64

1. **Cuarteto de cuerdas nº 6**

2. 35 págs.

3. 3 movimientos; 10+5+20 págs.

4. AMB, CS, APT

5. Música de cámara

6. 2vl, vla, vlc

7. a mi hermano Ricardo López García

8. 7-9/1991, Betanzos

9.

10.

11.

12. Ricardo López era el hermano menor de García-Picos, nacido en 1928 y que también emigró a Argentina como toda la familia López-García.

Ficha A. 65

1. **Variantes para piano**

2. 14 págs.

3. 10 secciones y coda

4. AMB, CS

5. Pianístico

6. pf

7. a mi alumno Pedrito Grela

8. 10-11/1991, Betanzos

9.

10.

11.

12. Es un estudio sobre el uso de los acordes de cuarta y sexta, donde cada sección comienza con una célula arpegiada pero variada en el aspecto rítmico y melódico.

Ficha A. 66

1. **Sortilegios**

2. 16 págs.

3. 4 partes
4. AMB, CS, APT
5. Orquestal
6. orquesta de cuerdas
7. a Marina de Marco
8. 12/1991, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. La estructura se divide en 4 partes: Introducción Adagio, Moderato tranquilo, Andante expresivo, Tempo 1º Adagio.

Ficha A. 67

1. **Visiones cósmicas y un interludio**
2. 13 págs.
3. 2 secciones
4. AMB, CM, CS, APJ, APT
5. Pianístico
6. pf
7. a mi hija Teresa en su 36 aniversario, 22-5-92
8. 1-2/1992, Betanzos
9. Aula de Cultura Xulio Cuns de Betanzos, 10/11/2013, Javier Ares Espiño
- 10.
11. Auditorio de la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña, 1997, Albert Nieto
12. Esta grabación forma parte del disco *Asociación Galega de Compositores. Obras para piano* de Edicións do Cumio. La obra pretende expresar la luminosidad de las galaxias y constelaciones.

Ficha A. 68

1. **Trío de cuerdas nº 2**
2. 7 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, APJ, APT
5. Música de cámara
6. vl, vla, vlc
7. a Marina de Marco en su 17 aniversario
8. 4-5/1992, Betanzos
- 9.
- 10.

- 11.
12. Trata de evitar la “polarización” o cualquier tipo de atracción tonal usando acordes aumentados y disminuidos que se producen por acumulación de intervalos entre las voces. Hemos añadido la numeración para distinguir esta obra claramente de los otros dos tríos de cuerdas.

Ficha A. 69

1. **Adagio elegiaco**
2. 14 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, APT
5. Orquestal
6. orquesta de cuerdas
7. Homenaje póstumo a la señora Esperanza Mercedes Curiel Rodríguez
8. 7/1992, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Intenta reflejar un momento de dolor y congoja ante la pérdida de un ser querido. Para ello usa intervalos de 2ª menor y 7ª mayor, así como el insistente de ritmo de corchea con puntillo y semicorchea.

Ficha A. 70

1. **Himeneo a dos**
2. 8 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APT
5. Música de cámara
6. vlc, cb
7. a mis amigos Margarita Soto Viso y Juan Manuel Carreira
8. 8/1992, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. La elección de los instrumentos que forman este dúo, violonchelo y contrabajo, parece responder a una personalización de los amigos a los que dedica esta obra.

Ficha A. 71

1. **Catorce extractos CaleidoscÓpicos y un Epítome**

2. 24 págs.
3. 15 partes
4. AMB, CS, APJ
5. Pianístico
6. pf
7. a Carmiña Cagiao García
8. 9-11/1992, Betanzos
9. Aula Municipal de Cultura de Betanzos, 21/3/1995, Ángel Huidobro
10. Museo de Belas Artes de A Coruña, 28/9/2003, Genaro Fernández
- 11.
12. En esta obra atonal presenta una búsqueda de colores, dentro de una estructura en la que se usan diseños similares con el fin de darle cierta unidad formal.

Ficha A. 72

1. **Cuarteto de cuerdas nº 7**

2. 27 págs.
3. 3 movimientos; 9+6+12 págs.
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. a Blanca Álvarez Pérez y Antonio Fafián Casal
8. 12/1992-1/1993, Betanzos
9. Museo de Belas Artes de A Coruña, 4/5/1993, Vladimir Prezevasky (vl), Andrei Shestglasov (vl), Eugenia Petrova (vla), Vladimir Litvich (vlc)
- 10.
- 11.
12. No obedece a ninguna atracción tonal, predominando los acordes alterados de 7ª mayor, menor y disminuida. Las dobles cuerdas casi siempre son estáticas para facilitar su limpia ejecución.

Ficha A. 73

1. **Canto elegíaco**

2. 2 págs.

3. 1 movimiento

4. AMB, CS, APJ, APT
5. Violonchelístico
6. vlc
7. Homenaje Póstumo a Eduardo Blanco Amor
8. 2/1993, Betanzos
9. Igrexa de Rianxo, 10/10/1993, Víctor Ángel Gil
10. Aula Municipal de Cultura de Betanzos, 30/1/1994, Víctor Ángel Gil
- 11.
12. Concede libertad al intérprete para alterar determinados parámetros (tempo, intensidad, dinámicas...), siempre que respeten el espíritu elegíaco de la obra.

Ficha A. 74

1. **Lilí-Kar. Poema sinfónico, Historia de un amor**

2. 134 págs.
3. 13 partes
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Sinfónico
6. fl picc, 2fl, 2ob, corno inglés, requinto, 2cl, corno di bassetto, 2fag, contra-fag, 4cor, 4tr, 4trb, 2tb, pf, platillos, timbales, gran caja, redoblante con cuerdas, caja china, pandereta, cascabeles, tam-tam, gong, triángulo, campanas, xilófono, arpa, cuerdas
7. Lilianne Kuschlin
8. 3-9/1993, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Pensada en un solo movimiento, no está sujeta a ningún proceso compositivo en particular, y sí a variadas texturas sucesivas y simultáneas. Predominan la atonalidad, politonalidad, contrapuntos libres y constantes variaciones rítmicas de los dos temas.

Ficha A. 75

1. **Cuarteto de cuerdas nº 8**

2. 21 págs.

3. 3 movimientos; 5+4+12 págs.
4. AMB, CS, APT
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. a Luisa Villalta
8. 10-12/1993, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Es atonal, pero el tratamiento armónico produce suaves disonancias, que García-Picos define como “incluso algo dulces”.

Ficha A. 76

1. **Tocata ecolóxica**
2. 14 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CM, CS, APJ
5. Pianístico
6. pf
7. al amigo Eduardo Aguiar
8. 2-3/1994, Betanzos
9. Santiago de Compostela, 17/8/1994, Ángel Huidobro
10. Aula Municipal de Cultura de Betanzos, 21/3/1995, Ángel Huidobro
- 11.
12. Tiene una conexión temática con la obra *Fantasia ecolóxica*, A. 81, en relación con la necesidad de estímulos externos para componer. La libertad y virtuosismo de la forma tocata “incitó” a García-Picos a escribir esta obra lleno de efectos sonoros.

Ficha A. 77

1. *Cuarteto de cuerdas nº 9*
2. 14 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. a María del Carmen Concheiro Curiel
8. 4/1994, Betanzos
- 9.
- 10.

- 11.
12. Es atonal y algo “híbrida”, compuesta con la libertad que consigue alejándose de la tonalidad y buscando sorpresas continuas imprevisibles para el oyente, creando un colorido armónico con cierto sentido surrealista.

Ficha A. 78

1. **Canto Lúgubre**
2. 3 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, APJ
5. Violonchelístico
6. vlc
7. Homenaje Póstumo a Doña Sofía Curiel Rodríguez
8. 9/1994, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Usa grafías tradicionales, aunque deja cierta libertad al intérprete para modificar algunos parámetros.

Ficha A. 79

1. **Oracións para unha amizade**
2. 10 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APT
5. Orquestal
6. orquesta de cuerdas
7. Homenaxe póstuma ó inesquecible amigo Antolín Sánchez Fernández
8. 9/1994, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. El compositor indica que también puede ser interpretada como quinteto de cuerdas.

Ficha A. 80

1. **Cuarteto de cuerdas nº 10**
2. 13 págs.
3. 3 movimientos
4. AMB, CS, APJ, APT

5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. a Mercedes Concheiro Curiel
8. 10/1994-1/1995, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Estructurado en tres movimientos (Allegretto tranquilo, Lento expresivo, Allegro tranquilo-Rondo) presenta una forma bastante clásica, incluso en la construcción del rondo.

Ficha A. 81

1. **Fantasia ecolóxica**
2. 46 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APT
5. Sinfónico
6. fl picc, 2fl, 2ob, corno inglés, requinto, 2cl, corno di bassetto, 2fag, contra-fag, 4cor, 3tr, 3trb, tb, pf, xilófono, arpa, timbales, redoblante con cuerdas, pandereta, gran caja, platillos, caja china, gong, tam-tam, güiro, látigo, triángulo, cuerdas
7. a mi profesor de orquestación Pierre Wissmer
8. 2-4/1995, Betanzos
9. Palacio de Congresos-Auditorio de A Coruña, 16/11/1995, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Ernest Martínez Izquierdo
10. Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, 17/11/1995, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Ernest Martínez Izquierdo
- 11.
12. La naturaleza es uno de los temas recurrentes dentro de las fuentes de inspiración que utiliza. Aquí, para representar los sonidos dulces y salvajes que la caracterizan, usa una música atonal con armonías disonantes. La grafía es mixta, alternando el uso de escritura aleatoria y tradicional.

Ficha A. 82

1. **Concerto para clarinete, orquesta de cordas e percusión en 3 movimientos**

2. 36 págs.
3. 3 movimientos; 12+5+19 págs.
4. AMB, CS, APT
5. Solista con orquesta
6. cl, platillos, redoblante con cuerdas, caja china, xilófono, pandereta, timbales, triángulo, orquesta de cuerdas
7. a miña querida amiga Luisa Villalta
8. 6-8/1995, Betanzos
9. Auditorio Martín Códax do Conservatorio Superior de Música de Vigo, 30/5/2012, Orquesta Vigo 430, dir. Alejandro Garrido, solista Asterio Leiva
- 10.
11. Radio Galega, Auditorio Martín Códax do Conservatorio Superior de Música de Vigo, 30/5/2012, Orquesta Vigo 430, dir. Alejandro Garrido, solista Asterio Leiva
12. La amistad con la poetisa Luisa Villalta inspiró a García-Picos la composición de esta obra, así como otras posteriormente. Existe una edición de las partituras para el estreno de esta obra que fue realizada por Asterio Leiva.

Ficha A. 83

1. **Requiem por Gerardo**
2. 4 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APT
5. Música de cámara
6. vl, vla, vlc
7. Homenaje póstumo a mi inolvidable amigo Gerardo Ares del Valle
8. 9/1995, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Utiliza con insistencia el acorde de 7ª disminuida en distintas inversiones para plasmar el sentimiento fúnebre que inspira la composición.

Ficha A. 84

1. **Cuarteto de cuerdas nº 11. Cuarteto festivo**

2. 24 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. a mi generoso y buen amigo Javier Etcheverría
8. 10-12/1995, Betanzos
9. Sala de cámara del Palacio de Congresos-Auditorio de A Coruña, 17/11/1999, Grupo instrumental siglo XX, Florián Vlashi
- 10.
- 11.
12. Existe una edición de las partituras para el estreno de esta obra que fue realizada por Javier Vizoso.

Ficha A. 85

1. **Fidelidad. Poema Sinfónico**

2. 134 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Sinfónico
6. fl picc, 2fl, 2ob, corno inglés, req, 2cl, corno di bassetto, 2fag, contra-fag, 4cor, 4tr, 4trb, pf, platillos, campanas tubulares, tam-tam, maracas, redoblante con cuerdas, pandereta, triángulo, gran caja, caja china, látigo, tamboril, timbales, arpa, xilófono, cuerdas
7. al gran hombre Fidel Castro
8. 1-8/1996, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Aunque es atonal, en determinados pasajes parece “rondar” la tonalidad de re mayor. Ello se debe a la presentación de determinadas células extraídas de temas como el *Himno nacional cubano*, la *Marcha del 26 de julio*, *La Internacional* y la *Marsellesa*.

Ficha A. 86

1. **Cuarteto de cuerdas nº 12**

2. 24 págs.

3. 3 movimientos; 9+4+11 págs.
4. AMB, CS, APJ
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. a mi buen amigo Genaro Longueira
8. 9-11/1996, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
- 12.

Ficha A. 87

1. **Xogos infantís. Díptico para piano**

2. 7 págs.
3. 2 partes; 3+4
4. AMB, CS, APT
5. Pianístico
6. pf
7. 1º para Cecilia 2º para Irina
8. 12/1996, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Están dedicadas a sus nietas gemelas y pretenden imitar los sonidos que imagina que producirían jugando en el teclado de un piano.

Ficha A. 88

1. **Para Susiña**

2. 3 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APJ
5. Pianístico
6. pf
7. a Jesusa Teijo Veiga
8. 1/1997, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Pieza breve y sencilla en la que quiere plasmar el afecto y ternura que le procesa a una niña y a su familia.

Ficha A. 89

1. **Concierto para trompeta y orquesta**

2. 88 págs.
3. 3 movimientos; 30+12+46 págs.
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Solista con orquesta
6. fl picc, fl, ob, cl, corno di bassetto, fag, cor, tr, trb, tb, platillos, timbales, redoblante con cuerdas, caja china, gran caja, xilófono, pandereta, triángulo, cuerdas
7. a mi buen amigo Javier Etcheverría
8. 2-5/1997, Betanzos
9. Iglesia parroquial de Santiago-San Francisco de Viveiro, 16/9/1999, Orquesta Sinfónica de Galicia, tr. John Aigi Hurn, dir. Carlos Riazuelo
10. Iglesia de San Francisco de Betanzos, 17/9/1999, Orquesta Sinfónica de Galicia, tr. John Aigi Hurn, dir. Carlos Riazuelo
- 11.
12. García-Picos la define como “una obra muy melodiosa y contemporánea, pero sin disonancias”. Es atonal aunque predominan sol y re con notas agregadas para conseguir una armonía más brillante. La trompeta “insinúa” en sus intervenciones algunos giros melódicos en los tres movimientos para imprimir unidad.

Ficha A. 90

1. **Cuarteto de cuerdas nº 13**
2. 11 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APJ
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. con moito agarimo aos meus bos amigos Xosé Manuel Beiras e Aurichu
8. 6-8/1997, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
- 12.

Ficha A. 91

1. **Oda a meus pais**
2. 16 págs.

3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Orquestal
6. orquesta de cuerdas, timbales
7. homenaxe póstuma a Manuela García Velón e Xosé A. López Picos
8. 8-9/1997, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Trata de evitar el constante contenido elegíaco y asociarla en algunos pasajes a un contenido lúdico, creando a través de armonías cambiantes ciertos coloridos armónicos con algún sentido surrealista.

Ficha A. 92

1. **Xogando con abalorios e algo máis**

2. 11 págs.
3. 3 partes
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Pianístico
6. pf
7. a José María Veiga Ferreira
8. 10/1997, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. El compositor trata de expresar el ajetreo propio del trabajo que desempeña en el Archivo Municipal de Betanzos el destinatario de la dedicatoria, José María Veiga.

Ficha A. 93

1. **Suite para violín solo**

2. 4 págs.
3. 5 partes
4. AMB, CS, APJ
5. Violinístico
6. vl
7. a Florián Vlashi
8. 11/1997, Betanzos
9. Teatro Rosalía de Castro de A Coruña, 29/12/2000, Florián Vlashi
- 10.

11. Radio Galega, Teatro Rosalía de Castro de A Coruña, 29/12/2000, Florián Vlashi
12. Presenta un uso frecuente de dobles cuerdas en 4ª aumentada y 5ª disminuida para tratar de eliminar la sensación de tonalidad. A pesar de su forma suite, la primera parte genera las variaciones que le siguen.

Ficha A. 94

1. **Monodía para violín**

2. 1 pág.
3. 1 movimiento
4. APT
5. Violinístico
6. vl
7. a Carlos López González
8. 1998, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Esta obra solo se encuentra en el APT y en el archivo personal de Carlos López González, y la compuso como un regalo para este amigo.

Ficha A. 95

1. **Cuarteto de cuerdas nº 14**

2. 25 págs.
3. 3 movimientos
4. AMB, CS, APJ
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. al buen amigo Antonio Ares del Valle
8. 1998, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Como en muchos de sus cuartetos, García-Picos deja a voluntad del intérprete la posibilidad de usar sordina en el movimiento lento.

Ficha A. 96

1. **Inmortalidad. Sinfonía en tres movimientos**

2. 228 págs.

3. 3 movimientos; 69+38+121 págs.

4. AMB, APJ, APT

5. Sinfónico

6. fl picc, 2fl, 2ob, corno inglés, requinto, 2cl, corno di bassetto, 2fag, 4cor, 4tr, 4trb, 2tb, pf, platillos, tom-tom, campana, redoblante con cuerdas, caja china, pandereta, gran caja, triángulo, timbales, arpa, xilófono, cuerdas

7. Homenaxe Póstuma a Ernesto Ché Guevara

8. 2/1998-2/1999, Betanzos

9.

10.

11.

12. Su admiración por este personaje, a quien definía como “una grandísima personalidad, humana y heroica”, motivó la creación de esta sinfonía.

Ficha A. 97

1. **Cuarteto de cuerda nº 15**

2. 9 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. al artista y buen amigo Jesús Núñez
8. 3-5/1999, Betanzos
9. Betanzos, 28/9/2001, Quinteto de la Orquesta Sinfónica de Galicia
- 10.
- 11.
12. El estreno de esta obra tuvo lugar en un concierto de clausura de los XVII Cursos de Verano “Gráfica 2001”.

Ficha A. 98

1. **Elegía para un mártir**

2. 24 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Orquestal
6. orquesta de cuerdas, triángulo, redoblante con cuerdas, timbales, platillos
7. Homenaxe Póstuma a Julián Grimau
8. 5-7/1999, Betanzos

- 9.
- 10.
- 11.
12. Utiliza el ritmo corchea con puntillo y semicorchea para conseguir el sentimiento elegíaco, a la vez que concede cierta libertad al intérprete.

Ficha A. 99

1. **Bagatelas y un canto de amor**
2. 6 págs.
3. 3 partes
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Pianístico
6. pf
7. a mi ex alumna Leticia Presas Freire
8. 8/1999, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Destaca el contraste entre el canto de amor, “andante lento y sentimental”, que aparece enmarcado entre dos “allegro burlesco”.

Ficha A. 100

1. **Cuarteto de cuerdas nº 16**
2. 17 págs.
3. 3 movimientos; 6+3+8 págs.
4. AMB, CS, APT
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. a mi buen amigo Alfredo Erias
8. 9-11/1999, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. De una escritura totalmente tradicional, es atonal aunque García-Picos trata de conseguir “belleza armónica”.

Ficha A. 101

1. **Oda a Castela**
2. 77 págs.
3. 1 movimiento

4. AMB, CS, APJ
5. Sinfónico
6. fl picc, fl, ob, corno inglés, cl, corno di bassetto, fag, contra-fag, cor, tr, trb, tb, platillos, redoblante con cuerdas, timbales, arpa, xilófono, cuerdas
7. a Castela
8. 12/1999-4/2000, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. García-Picos recordó siempre su contacto con Castela en Buenos Aires y relataba consejos y charlas que había tenido con esta figura del galleguismo.

Ficha A. 102

1. **Serenata de primavera**
2. 5 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Pianístico
6. pf
7. a mi alumna Sor Edil Berta Trejo Torres, agustina recoleta
8. 5/2000, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. En la dedicatoria se corrobora un dato obtenido a través de las entrevistas: García-Picos impartió clases de piano en el Convento de las agustinas recoletas de Betanzos.

Ficha A. 103

1. **Concierto de la amistad**
2. 45 págs.
3. 3 movimientos; 14+8+23 págs.
4. AMB, CS, APT
5. Solista con orquesta
6. ob, orquesta de cuerdas, timbales
7. os meus bos amigos de sempre Anisia Miranda e Xosé Neira Vilas
8. 6-8/2000, Betanzos
- 9.

- 10.
- 11.
12. El oboe, como instrumento solista, se mueve constantemente ascendiendo o descendiendo creando una sensación de cierta libertad, mientras la orquesta utiliza un material basado en algunos acordes que sufren diversas modificaciones.

Ficha A. 104

1. **Cuarteto de cuerdas nº 17**
2. 12 págs.
3. 3 movimientos; 4+2+6 págs.
4. AMB, CS, APJ
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. Homenaje póstumo ó meu amigo Xosé Otero Abeledo "Laxeiro"
8. 8-10/2000, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Siguiendo su costumbre de dedicarles composiciones a sus amigos de Buenos Aires, como lo fueron Seoane, Castela, Neira Vilas o Blanco Amor, realiza este cuarteto como homenaje póstumo a Laxeiro.

Ficha A. 105

1. **Bocetos sonoros**
2. 8 págs.
3. 1 movimiento
4. CS, APJ
5. Música de cámara
6. vlc, pf
7. al amigo y gran artista Isaac Díaz Pardo
8. 11-12/2000, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Utiliza unos pocos acordes, en distintas inversiones y registros, para construir esta obra y conseguir brillantez sonora y variedad tímbrica.

Ficha A. 106

1. **Concierto para piano-fagot, cuerdas y percusión**
2. 51 págs.
3. 3 movimientos; 15+11+25 págs.
4. AMB, CS, APJ
5. Solista con orquesta
6. pf, fag, orquesta de cuerdas, timbales, platillos, redoblante con cuerdas, triángulo, pandereta
7. a mi gran amigo Xesús Alonso Montero
8. 1-3/2001, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. En esta obra atonal el uso de acordes que se repiten en los tres movimientos pero en diferentes inversiones pretende lograr un colorido diferente y brillante.

Ficha A. 107

1. **Jugando con el piano**
2. 3 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Pianístico
6. pf
7. a la hermana Mónica Mejía Trejo
8. 4/2001, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. La dedicatoria tiene relación con la obra A. 102 y las clases de piano que García-Picos impartió en el Convento de las agustinas recoletas de Betanzos.

Ficha A. 108

1. **Obra sinfónica nº 18 titulada Un genio en el cosmos**
2. 120 págs.
3. 3 movimientos; 37+18+65 págs.
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Sinfónico
6. fl picc, 2fl, 2ob, corno inglés, req, 2cl,

corno di bassetto, 2fag, contra-fag, 2cor, 2tr, 2trb, 1/2tb, pf, tom-tom, pandereta, platillo, timbales, redoblante con cuerdas, arpa, xilófono, triángulo, cuerdas

7. a Gabriel García Marquez

8. 7/2001-15/2/2002, Betanzos

9. μ

10.

11.

12. Este era uno de sus escritores preferidos y a él le dedica esta obra atonal en la que las disonancias aportan cierto brillo sonoro al estilo de Stravinsky, tal y como escribe en la página final. En cuanto a la numeración de obras sinfónicas que inicia en esta obra el compositor, debemos apuntar que esta sería la nº 17. De hecho él mismo usa el nº 18 para la siguiente sinfonía que lleva por subtítulo *Consagración de la amistad*, A. 119. Sin embargo, mantenemos el título original en ambos casos, ya que consideramos que el subtítulo evita posibles confusiones.

Ficha A. 109

1. **Cuarteto de cuerdas nº 18**

2. 13 págs.

3. 3 movimientos; 4+2+7 págs.

4. AMB, CS, APJ

5. Música de cámara

6. 2vl, vla, vlc

7. a mi buen amigo Doctor Juan Suárez Barros

8. 2-3/2002, Betanzos

9.

10.

11.

12. Son pocas las obras en las que García-Picos indica el intervalo exacto durante el cual escribió sus obras, esta es una de ellas.

Ficha A. 110

1. **Estudio pianístico nº 3**

2. 3 págs.

3. 1 movimiento

4. AMB, CS, APJ, APT

5. Pianístico

6. pf

7. a mi ex alumna pianista Fátima Carro Vázquez

8. 4/2002, Betanzos

9.

10.

11.

12. Es el último de los estudios pianísticos de García-Picos, tiene una extensión menor que los anteriores y los recursos técnicos utilizados son más limitados. Hemos añadido la numeración para distinguir esta obra claramente de los otros dos estudio pianísticos.

Ficha A. 111

1. **Elegía para Lidia de Schemper**

2. 15 págs.

3. 1 movimiento

4. AMB, CS, APJ, APT

5. Orquestal

6. orquesta de cuerdas, timbales

7. para Lidia Schemper

8. 4-5/2002, Betanzos

9.

10.

11.

12. Dentro de su catálogo encontramos un considerable número de obras inspiradas por un sentimiento elegíaco, en la mayoría de ellas utiliza la orquesta de cuerdas con timbales.

Ficha A. 112

1. **Cuarteto de cuerdas nº 19**

2. 13 págs.

3. 3 movimientos; 4+3+6 págs.

4. AMB, CS, APJ

5. Música de cámara

6. 2vl, vla, vlc

7. al amigo Doctor Carlos Fernández Fernández

8. 6-7/2002, Betanzos

9.

- 10.
- 11.
- 12.

Ficha A. 113

1. **Allegro Festivo para violonchelo**

2. 2 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Violonchelístico
6. vl
7. a Rediana Vlashi
8. 8/2002, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Su amistad con el matrimonio Vlashi motivó la composición de varias obras dedicadas a ellos, tanto para violín como para violonchelo.

Ficha A. 114

1. **Dialogando con el piano**

2. 8 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Pianístico
6. pf
7. a Marcelino López Seijo
8. 8/2002, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. En relación con el título, la alternancia de diseños y silencios entre ambas manos es la característica principal.

Ficha A. 115

1. **Elegía para mi inolvidable maestro Jacobo Ficher**

2. 10 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Orquestal
6. fag, timbales, orquesta de cuerdas

7. para mi inolvidable maestro Jacobo Ficher
8. 9/2002, Betanzos

- 9.
- 10.
- 11.
12. La importancia de Ficher como profesor de García-Picos queda patente en esta dedicatoria, realizada muchos años después del fallecimiento del maestro ruso. Hemos añadido el nombre del maestro al que se refiere en el título, “Jacobo Ficher”, y del que habla en el texto anexo que incorpora el compositor en la página final.

Ficha A. 116

1. **Cuarteto de cuerdas nº 20**

2. 12 págs.
3. 3 movimientos; 3+2+7 págs.
4. AMB, CS, APJ
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. al amigo Eduardo Muñoz
8. 10/2002, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
- 12.

Ficha A. 117

1. **Trío de cuerdas nº 3**

2. 8 págs.
3. 2 movimiento
4. AMB, APJ, APT
5. Música de cámara
6. vl, vla, vlc
7. al amigo Julio Cuns Lousa
8. 11/2002, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. La persona a quien dedica esta obra, Julio Cuns Lousa, era amigo personal del compositor y autor de dos artículos sobre la Banda de Betanzos publicados en el *Anuario Brigantino*. Hemos añadido la numeración

para distinguir esta obra claramente de los otros dos tríos de cuerdas.

Ficha A. 118

1. **Sinfonietta Atonal**

2. 25 págs.
3. 3 partes
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Orquestal
6. fl, pf, timbales, orquesta de cuerdas
7. al amigo José María Veiga Ferreira
8. 1/2003, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Escribe en la página final que usa la atonalidad para componer libremente, y así poder buscar nuevas rutas de acuerdo con sus sentimientos actuales sobre la música contemporánea.

Ficha A. 119

1. **Sinfonía nº 18. Consagración de la amistad**

2. 50 págs.
3. 2 movimientos; 35+15 págs.
4. AMB, CS
5. Sinfónico
6. fl, 2ob, corno inglés, 2cl, req, corno di bassetto, 2fag, contra-fag, 2cor, 2tr, 2trb, tb, pf, timbales, pandereta, redoblante con cuerdas, platillos, xilófono, cuerdas
7. a mi amigo Javier Etcheverría
8. 8/2003, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. La amistad de García-Picos con Javier Etcheverría se manifiesta por las múltiples obras que le dedica y por la cesión que le hizo de gran parte de las partituras originales de sus obras. Como apuntábamos anteriormente, esta sí es la obra sinfónica nº 18 y no la que lleva por subtítulo *Un genio en el cosmos*, A. 108.

Ficha A. 120

1. **Obra para violonchelo y piano**

2. 8 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APT
5. Música de cámara
6. vlc, pf
7. a la violonchelista Rediana Vlashi
8. 10/2003, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Junto con *Bocetos sonoros*, A. 105, es su única obra destinada al dúo de instrumentos piano-violonchelo.

Ficha A. 121

1. **Cuarteto de cuerdas con guitarra nº 21**

2. 12 págs.
3. 3 movimientos
4. AMB, CS, APT
5. Música de cámara
6. guit, 2vl, vla, vlc
7. a mi sobrino guitarrista Daniel L. López Cachaza
8. 10/2003, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Esta es la única obra en la que incluye la guitarra, y está dedicada a su sobrino, el profesor de guitarra Daniel López. García-Picos indica en la portada que la parte de guitarra también puede ser interpretada por clarinete, flauta o piano. Hemos añadido la numeración en este cuarteto atendiendo a la siguiente obra que compuso, *Cuarteto de cuerdas nº 22*, A. 122, y al anterior cuarteto de cuerdas que clasifica como nº 20.

Ficha A. 122

1. **Cuarteto de cuerdas nº 22**

2. 6 págs.
3. 3 movimientos
4. AMB, APJ, APT

5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. a Tina Rivas Veiga
8. 11/2003, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
- 12.

Ficha A. 123

1. **Obra pianística dedicada a Antonio Luis Asensi Zapata**

2. 5 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, APT
5. Pianística
6. pf
7. a Antonio Luis Asensi Zapata
8. 12/2003, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Fue registrada en la SGAE como *Allegretto Festivo*. Así figura en la primera página de la partitura pero no en la portada.

Ficha A. 124

1. **Cuarteto de cuerdas nº 23**
2. 5 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APT
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. al matrimonio M^a del Carmen López Seoane y Fernando Nogueira Pedreira
8. 1/2004, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
- 12.

Ficha A. 125

1. **Sinfonía nº 19**
2. 62 págs.
3. 3 movimientos; 20+10+32 págs.

4. AMB, CS, APT
5. Sinfónico
6. 2fl, 2ob, corno inglés, 2cl, req, corno di bassetto, 2fag, contra-fag, 2cor, 2tr, 2trb, tb, pf, timbales, pandereta, redoblante con cuerdas, platillos, xilófono, cuerdas
7. a mi amiga Luisa Villalta
8. 7/6/2004, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Durante los tres movimientos de esta obra se muestran distintos estados de ánimo: comienza con alegría, continúa con una profunda tristeza algo religiosa tras la muerte de su amiga y finaliza con un complejo y largo movimiento.

Ficha A. 126

1. **Quinteto de cuerdas con flauta**

2. 12 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, CS, APJ, APT
5. Música de cámara
6. fl, 2vl, vla, vlc, cb
7. a Fuencisla Marchesi García San Martín
8. 6/2004, Betanzos
9. Aula de Cultura de Betanzos, 23/7/2010, Taller Atlántico Contemporáneo (TAC)
10. Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC), 25/7/2010, Taller Atlántico Contemporáneo (TAC)
- 11.
12. La formación que plantea, flauta y quinteto de cuerdas, evidencia el uso que hace en la partitura de instrumento solista con acompañamiento del resto de instrumentos.

Ficha A. 127

1. **Cuarteto de cuerdas nº 24**

2. 8 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, APJ
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc

7. a Isidro Otero Cares
8. 7/2004, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Sus últimas obras ya no fueron depositadas en la fundación Juan March ni registradas en la SGAE, esta es la primera de ese grupo. García-Picos abandona la numeración a partir de este cuarteto, continuamos con ella siguiendo el orden cronológico.

Ficha A. 128

1. **Obra dedicada a Manuel Rodríguez Rodríguez (Allegreto festivo)**
2. 6 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, APJ
5. Pianístico
6. pf
7. a Manuel Rodríguez Rodríguez
8. 9/2004, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Su característica principal son los movimientos paralelos entre ambas manos con intervalos de segundas y terceras.

Ficha A. 129

1. **Cuarteto de cuerdas nº 25**
2. 6 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, APJ, APT
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. al matrimonio Andrés Beade Dopico y América Pérez Bujía
8. 10/2004, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. El regreso a Betanzos desde Buenos Aires de Andrés Beade tuvo una cierta influencia en la decisión de García-Picos de seguir el

mismo camino y volver a su ciudad natal. Hemos añadido la numeración para distinguir claramente los cuartetos que compuso en su última etapa compositiva.

Ficha A. 130

1. **Cuarteto de cuerdas nº 26**
2. 7 págs.
3. 3 movimientos
4. AMB, APJ
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. a Carlos López González
8. 12/2004, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Años después de dedicarle *Monodia para violín*, A. 94, volvió a incluir a Carlos López González en la dedicatoria de este cuarteto. Hemos añadido la numeración para distinguir claramente los cuartetos que compuso en su última etapa compositiva.

Ficha A. 131

1. **Cuarteto con flauta**
2. 6 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, APJ
5. Música de cámara
6. fl, 2vl, vlc
7. a mi amigo Jorge Pereiro Lendoiro
8. 10/1/2005, Betanzos
9. Aula de Cultura de Betanzos, 23/7/2010, Taller Atlántico Contemporáneo (TAC)
10. Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC), 25/7/2010, Taller Atlántico Contemporáneo (TAC)
- 11.
12. Plantea un grupo de instrumentos inusual, ya que no sustituye uno de los violines por la flauta, como se suele hacer basándose en la formación clásica de cuarteto de cuerdas, sino que incluye la flauta y elimina la viola.

Ficha A. 132

1. **Cuarteto de cuerdas nº 27**
2. 6 págs.
3. 3 movimientos
4. AMB, APJ
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. al amigo Raimundo Núñez Paz
8. 3/2/2005, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Manifestaba una predilección por esta formación camerística a la que dedicó un gran número de composiciones, a pesar de que su formación instrumental siempre estuvo ligada a los instrumentos de viento y al piano. Hemos añadido la numeración para distinguir claramente los cuartetos que compuso en su última etapa compositiva.

Ficha A. 133

1. **Obra pianística dedicada al pianista César Gómez Rey**
2. 2 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, APJ
5. Pianístico
6. pf
7. al pianista César Gómez Rey
8. 2/2005, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. De breve duración, el “Allegro festivo” que indica para todo el movimiento es una de los términos más usados en todo su catálogo.

Ficha A. 134

1. **Obra dedicada a mi amigo Lito. Obra sinfónica nº 20**
2. 56 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB

5. Sinfónico

6. 2fl, 2ob, corno inglés, 2cl, req, corno di bassetto, 2fag, contra-fag, 2cor, 2tr, 2trb, tb, pf, timbales, pandereta, redoblante con cuerdas, platillos, xilófono, cuerdas
7. a mi amigo Lito
8. 8/9/2005, Betanzos
9. Palacio de la Ópera, 2/2/2006, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Josep Pons
- 10.
- 11.
12. Esta obra figura en el archivo de la SGAE con el título de *Otoño*, pero observamos por la caligrafía que fue añadido por otra persona que no es García-Picos. Descartamos, por lo tanto, incluir este título y hemos añadido el subtítulo *Obra sinfónica nº 20*, continuando una numeración de obras sinfónicas que inició en sus últimos años. Esta composición fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Galicia bajo el título de *In Memoriam de una Lucha Fraticida*.

Ficha A. 135

1. **Obra dedicada a mi amigo Antonio Fafián Casal. Cuarteto de cuerdas nº 28**
2. 6 págs.
3. 1 movimiento
4. AMB, APJ, APT
5. Música de cámara
6. 2vl, vla, vlc
7. a mi amigo Antonio Fafián Casal
8. 4/10/2005, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Esta obra figura en el archivo de la SGAE con el título de *Invierno*, observamos por la caligrafía que fue añadido por otra persona que no es García-Picos. Descartamos, por lo tanto, incluir este título y hemos añadido el subtítulo *Cuarteto de cuerdas nº 28* para integrarlo dentro del grupo de cuartetos de cuerda.

Ficha A. 136

1. **Obra dedicada a mi amigo Antonio Doval Vales**

2. 8 págs.

3. 3 movimientos

4. AMB, APJ, APT

5. Música de cámara

6. fl, tr, 2vl, vla, vlc

7. a mi amigo Antonio Doval Vales

8. 14/11/2005, Betanzos

9.

10.

11.

12. La utilización de este grupo de cámara heterogéneo representa un regreso a las plantillas que usaba en sus obras de juventud y que después casi abandonaría.

Ficha A. 137

1. **Obra pianística, Betanzos 20 de diciembre de 2005**

2. 4 págs.

3. 1 movimiento

4. AMB

5. Pianístico

6. pf

7. a Carlos López García

8. 20/12/2005, Betanzos

9.

10.

11.

12. Esta es su última obra dedicada al piano y presenta unas características similares a las de esta última etapa con un uso de recursos técnicos limitado y movimientos paralelos en segundas y terceras. Indica al final de la partitura que esta obra también puede ser interpretada por dos violinistas.

Ficha A. 138

1. **Obra sinfónica nº 21**

2. 22 págs.

3. 3 movimientos

4. AMB, APJ

5. Sinfónico

6. 2fl, 2cl, 2tr, 2cor, 2fag, contra-fag, 2trb, 2tb, timbal, redoblante con cuerdas, arpa, cuerdas

7. a Fuencisla Marchesi García San Martín

8. 6/2006, Betanzos

9.

10.

11.

12. El título original es *Obra sinfónica nº 20 (o más)*, aunque en realidad era su obra sinfónica nº 21. El añadido “o más” evidencia que ya había perdido la cuenta del número exacto de obras sinfónicas. Para evitar confusiones con *Obra dedicada a mi amigo Lito. Obra sinfónica nº 20* modificamos el título que figura en la portada. Respecto a la numeración de sus obras sinfónicas, hemos descartado añadir el número en todas las composiciones de este género, al igual que hicimos en los cuartetos de cuerdas, ya que el propio compositor no inició esta numeración hasta su *Obra sinfónica nº 18 titulada Un genio en el cosmos*, A. 108. Solo añadimos el número de obra sinfónica en determinados casos, como el que nos ocupa, o en aquellos que explicamos oportunamente en el apartado observaciones.

Ficha A. 139

1. **Cuarteto de cuerdas nº 29**

2. 12 págs.

3. 1 movimiento

4. AMB, APJ

5. Música de cámara

6. 2vl, vla, vlc

7. a Javier Etcheverría

8. 8/2006, Betanzos

9.

10.

11.

12. Predominan los movimientos paralelos de las cuatro voces formando diversos acordes dentro de una textura homogénea. Hemos añadido la numeración para distinguir claramente los cuartetos que compuso en su última etapa compositiva.

Ficha A. 140

1. **Obra sinfónica nº 22**

2. 66 págs.
3. 3 movimientos
4. AMB, APJ
5. Sinfónico
6. 2fl, 2cl, 2tr, 2cor, 2fag, contra-fag, 2trb, tb, arpa, cuerdas
7. a Javier Etcheverría
8. 8/2006, Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.

12. En esta ocasión el compositor ya no incluye el número de obra sinfónica, y hemos optado por añadirlo en esta catalogación. Este hecho está relacionado con la información incluida en la ficha A. 138, donde titula *Obra sinfónica nº 20 (o más)* aunque estamos hablando de su obra sinfónica nº 21. García-Picos había perdido la cuenta de su número de composiciones sinfónicas. Observamos que utiliza en dos ocasiones el nº 18 para dos composiciones distintas *Un genio en el cosmos*, A. 108 y *Consagración de la amistad*, A. 119, por lo que deducimos que nunca tuvo una organización de su repertorio que le permitiese clasificarlas de una forma exacta.

Ficha A. 141

1. **Cantata para un pueblo heroico**

- 2.
- 3.
4. APT
5. Sinfónico-vocal
- 6.
- 7.
8. Betanzos
- 9.
- 10.
- 11.
12. Obra inacabada basada en textos del poeta Lorenzo Varela.

Obra fuera de catálogo

1. **Campo**

2. 3 págs.
3. 1 movimiento
4. APT
5. Vocal
6. Voz, pf
- 7.
8. 3/1955, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. La letra de esta canción procede de un poema homónimo de Antonio Machado.

Obra fuera de catálogo

1. **Hoy buscarás en vano**

2. 3 págs.
3. 1 movimiento
4. APT
5. Vocal
6. Voz, pf
- 7.
8. 3/1955, Buenos Aires
- 9.
- 10.
- 11.
12. Obra inacabada y, al igual que *Campo*, basada en un poema de Antonio Machado.

3. Listados por orden cronológico, alfabético y por géneros

3.1. Índice cronológico de obras de Carlos López García-Picos

- 2 Invenciones, A. 1
- 3 Preludios, A. 2
- 12 Variaciones sobre un tema de Mozart, A. 3
- Fuga nº 1 en do menor a 3 voces, A. 4
- Fuga nº 2 en do mayor a 3 voces, A. 5
- Fuga nº 3 en mi menor a 3 voces, A. 6
- Fuga nº 4 en sol mayor a 3 voces, A. 7
- Preludio, Coral y fuga. Cíclica, A. 8
- Alalá de Betanzos, A. 9
- Festa. Sinfonietta, A. 10
- Invención para 4 instrumentos de viento, A. 11
- Invención para 4 instrumentos de viento. Transcripción para piano a 4 manos, A. 12
- Serenata, A. 13
- Preludio, intermezzo y fuga, A. 14
- Preludio, Zarabanda y Fuga, A. 15
- La farsa de la búsqueda, A. 16
- Scherzo para trío de cañas, A. 17
- Sonata para piano nº 1, A. 18
- Suite para orquesta de cuerdas, A. 19
- Preludio y tema con variaciones, A. 20
- Diálogos 1, A. 21
- Diálogos 2, A. 22
- Diálogos 3, A. 23
- Canto do arriero, A. 24
- Diálogos 4, A. 25
- Cuarteto de cuerdas nº 1. Diálogos 5, A. 26
- Motivaciones 1, A. 27
- Cuarteto de cuerdas nº 2, A. 28
- Improvisaciones, A. 29
- Travesuras a dos, A. 30
- Sindy, A. 31
- Promenade, A. 32
- Interferencias, A. 33
- Motivaciones 2, A. 34
- 14 estructuras, A. 35
- Bagatelas, A. 36
- Ra-Rá, A. 37
- Nansen. Poema para orquesta sinfónica, A. 38

- Elegía para un soldado, A. 39
- Espectros heterogéneos. Estudio fantasía para orquesta sinfónica, A. 40
- Lume-ca. Sinfonía festiva para orquesta sinfónica, A. 41
- Marsya. Estudio fantasía para orquesta, A. 42
- Obertura ciclópea, A. 43
- Moni-tonadas, A. 44
- Josi-tonadas, A. 45
- Fasc1. Elegía para un amor, A. 46
- Fasc2. Sinfonía pasional, A. 47
- Cuarteto de cuerdas nº 3, A. 48
- Secuencias-extratónicas o enredando-co-sol, A. 49
- Rondó caprichoso, A. 50
- Estudio para un alumno nº 1, A. 51
- Trío nº 1 para violín, viola y violoncello, A. 52
- Concierto para trompa y orquesta de cuerdas, A. 53
- Interferencias nº 2, A. 54
- Interferencias nº 3, A. 55
- Cuarteto de cuerdas nº 4, A. 56
- 6 pequeñas piezas infantiles en sol menor, A. 57
- In memoriam. Poema elegíaco, A. 58
- Estudio nº 2, A. 59
- Cuarteto de cuerdas nº 5, A. 60
- Sinfonía da pedra. Poema sinfónico para orquesta sinfónica, A. 61
- Cinco Monodias y un Epítome, A. 62
- Invención para 4 instrumentos de viento, A. 63
- Cuarteto de cuerdas nº 6, A. 64
- Variantes para piano, A. 65
- Sortilegios, A. 66
- Visiones cósmicas y un interludio, A. 67
- Trío de cuerdas nº 2, A. 68
- Adagio elegíaco, A. 69
- Himeneo a dos, A. 70
- Catorce extractos Caleidoscópicos y un Epítome, A. 71
- Cuarteto de cuerdas nº 7, A. 72
- Canto elegíaco, A. 73
- Lilí-Kar. Poema sinfónico, Historia de un amor, A. 74

- Cuarteto de cuerdas nº 8, A. 75
- Tocata ecológica, A. 76
- Cuarteto de cuerdas nº 9, A. 77
- Canto Lúgubre, A. 78
- Oraciones para unha amizade, A. 79
- Cuarteto de cuerdas nº 10, A. 80
- Fantasía ecológica, A. 81
- Concerto para clarinete, orquesta de cordas e percusión en 3 movimientos, A. 82
- Requiem por Gerardo, A. 83
- Cuarteto de cuerdas nº 11. Cuarteto festivo, A. 84
- Fidelidad. Poema Sinfónico, A. 85
- Cuarteto de cuerdas nº 12, A. 86
- Xogos infantís. Díptico para piano, A. 87
- Para Susiña, A. 88
- Concierto para trompeta y orquesta, A. 89
- Cuarteto de cuerdas nº 13, A. 90
- Oda a meus pais, A. 91
- Xogando con abalorios e algo máis, A. 92
- Suite para violín solo, A. 93
- Monodia para violín, A. 94
- Cuarteto de cuerdas nº 14, A. 95
- Inmortalidade. Sinfonía en tres movimientos, A. 96
- Cuarteto de cuerdas nº 15, A. 97
- Elegía para un mártir, A. 98
- Bagatelas y un canto de amor, A. 99
- Cuarteto de cuerdas nº 16, A. 100
- Oda a Castelao, A. 101
- Serenata de primavera, A. 102
- Concierto de la amistad, A. 103
- Cuarteto de cuerdas nº 17, A. 104
- Bocetos sonoros, A. 105
- Concierto para piano-fagot, cuerdas y percusión, A. 106
- Jugando con el piano, A. 107
- Obra sinfónica nº 18 titulada Un genio en el cosmos, A. 108
- Cuarteto de cuerdas nº 18, A. 109
- Estudio pianístico nº 3, A. 110
- Elegía para Lidia de Schemper, A. 111
- Cuarteto de cuerdas nº 19, A. 112
- Allegro Festivo para violonchelo, A. 113
- Dialogando con el piano, A. 114
- Elegía para mi inolvidable maestro Jacobo Ficher, A. 115
- Cuarteto de cuerdas nº 20, A. 116
- Trío de cuerdas nº 3, A. 117
- Sinfonietta Atonal, A. 118
- Sinfonía nº 18. Consagración de la amistad, A. 119
- Obra para violonchelo y piano, A. 120
- Cuarteto de cuerdas con guitarra nº 21, A. 121
- Cuarteto de cuerdas nº 22, A. 122
- Obra pianística dedicada a Antonio Luis Asensi Zapata, A. 123
- Cuarteto de cuerdas nº 23, A. 124
- Sinfonía nº 19, A. 125
- Quinteto de cuerdas con flauta, A. 126
- Cuarteto de cuerdas nº 24, A. 127
- Obra dedicada a Manuel Rodríguez Rodríguez (Allegretto festivo), A. 128
- Cuarteto de cuerdas nº 25, A. 129
- Cuarteto de cuerdas nº 26, A. 130
- Cuarteto con flauta, A. 131
- Cuarteto de cuerdas nº 27, A. 132
- Obra pianística dedicada al pianista César Gómez Rey, A. 133
- Obra dedicada a mi amigo Lito. Obra sinfónica nº 20, A. 134
- Obra dedicada a mi amigo Antonio Fafián Casal. Cuarteto de cuerdas nº 28, A. 135
- Obra dedicada a mi amigo Antonio Doval Vales, A. 136
- Obra pianística, Betanzos 20 de diciembre de 2005, A. 137
- Obra sinfónica nº 21, A. 138
- Cuarteto de cuerdas nº 29, A. 139
- Obra sinfónica nº 22, A. 140
- Cantata para un pueblo heroico, A. 141

3.2. Índice alfabético de obras de Carlos López García-Picos

- 2 Invenciones, A. 1
- 3 Preludios, A. 2
- 6 pequeñas piezas infantiles en sol menor, A. 57
- 12 Variaciones sobre un tema de Mozart, A. 3
- 14 estructuras, A. 35
- Adagio elegíaco, A. 69
- Alalá de Betanzos, A. 9
- Allegro Festivo para violonchelo, A. 113
- Bagatelas, A. 36
- Bagatelas y un canto de amor, A. 99
- Bocetos sonoros, A. 105
- Cantata para un pueblo heroico, A. 141
- Canto do arriero, A. 24
- Canto elegíaco, A. 73
- Canto Lúgubre, A. 78
- Catorce extractos Caleidoscópicos y un Epítome, A. 71
- Cinco Monodías y un Epítome, A. 62
- Concerto para clarinete, orquesta de cordas e percusión en 3 movimientos, A. 82
- Concierto de la amistad, A. 103
- Concierto para piano-fagot, cuerdas y percusión, A. 106
- Concierto para trompa y orquesta de cuerdas, A. 53
- Concierto para trompeta y orquesta, A. 89
- Cuarteto con flauta, A. 131
- Cuarteto de cuerdas con guitarra nº 21, A. 121
- Cuarteto de cuerdas nº 1. Diálogos 5, A. 26
- Cuarteto de cuerdas nº 2, A. 28
- Cuarteto de cuerdas nº 3, A. 48
- Cuarteto de cuerdas nº 4, A. 56
- Cuarteto de cuerdas nº 5, A. 60
- Cuarteto de cuerdas nº 6, A. 64
- Cuarteto de cuerdas nº 7, A. 72
- Cuarteto de cuerdas nº 8, A. 75
- Cuarteto de cuerdas nº 9, A. 77
- Cuarteto de cuerdas nº 10, A. 80
- Cuarteto de cuerdas nº 11. Cuarteto festivo, A. 84
- Cuarteto de cuerdas nº 12, A. 86
- Cuarteto de cuerdas nº 13, A. 90
- Cuarteto de cuerdas nº 14, A. 95
- Cuarteto de cuerdas nº 15, A. 97
- Cuarteto de cuerdas nº 16, A. 100
- Cuarteto de cuerdas nº 17, A. 104
- Cuarteto de cuerdas nº 18, A. 109
- Cuarteto de cuerdas nº 19, A. 112
- Cuarteto de cuerdas nº 20, A. 116
- Cuarteto de cuerdas nº 22, A. 122
- Cuarteto de cuerdas nº 23, A. 124
- Cuarteto de cuerdas nº 24, A. 127
- Cuarteto de cuerdas nº 25, A. 129
- Cuarteto de cuerdas nº 26, A. 130
- Cuarteto de cuerdas nº 27, A. 132
- Cuarteto de cuerdas nº 29, A. 139
- Dialogando con el piano, A. 114
- Diálogos 1, A. 21
- Diálogos 2, A. 22
- Diálogos 3, A. 23
- Diálogos 4, A. 25
- Elegía para Lidia de Schemper, A. 111
- Elegía para mi inolvidable maestro Jacobo Fischer, A. 115
- Elegía para un mártir, A. 98
- Elegía para un soldado, A. 39
- Espectros heterogéneos. Estudio fantasía para orquesta sinfónica, A. 40
- Estudio nº 2, A. 59
- Estudio para un alumno nº 1, A. 51
- Estudio pianístico nº 3, A. 110
- Fantasía ecológica, A. 81
- Fascc1. Elegía para un amor, A. 46
- Fascc2. Sinfonía pasional, A. 47
- Festa. Sinfonietta, A. 10
- Fidelidad. Poema Sinfónico, A. 85
- Fuga nº 1 en do menor a 3 voces, A. 4
- Fuga nº 2 en do mayor a 3 voces, A. 5
- Fuga nº 3 en mi menor a 3 voces, A. 6
- Fuga nº 4 en sol mayor a 3 voces, A. 7
- Himeneo a dos, A. 70
- Improvisaciones, A. 29
- In memoriam. Poema elegíaco, A. 58
- Inmortalidad. Sinfonía en tres movimientos, A. 96

- Interferencias, A. 33
- Interferencias nº 2, A. 54
- Interferencias nº 3, A. 55
- Invención para 4 instrumentos de viento, A. 11
- Invención para 4 instrumentos de viento, A. 63
- Invención para 4 instrumentos de viento. Transcripción para piano a 4 manos, A. 12
- Josi-tonadas, A. 45
- Jugando con el piano, A. 107
- La farsa de la búsqueda, A. 16
- Lilí-Kar. Poema sinfónico, Historia de un amor, A. 74
- Lume-ca. Sinfonía festiva para orquesta sinfónica, A. 41
- Marsya. Estudio fantasía para orquesta, A. 42
- Moni-tonadas, A. 44
- Monodia para violín, A. 94
- Motivaciones 1, A. 27
- Motivaciones 2, A. 34
- Nansen. Poema para orquesta sinfónica, A. 38
- Obertura ciclópea, A. 43
- Obra dedicada a Manuel Rodríguez Rodríguez (Allegreto festivo), A. 128
- Obra dedicada a mi amigo Antonio Doval Vales, A. 136
- Obra dedicada a mi amigo Antonio Fafián Casal. Cuarteto de cuerdas nº 28, A. 135
- Obra dedicada a mi amigo Lito. Obra sinfónica nº 20, A. 134
- Obra para violonchelo y piano, A. 120
- Obra pianística dedicada a Antonio Luis Asensi Zapata, A. 123
- Obra pianística dedicada al pianista César Gómez Rey, A. 133
- Obra pianística, Betanzos 20 de diciembre de 2005, A. 137
- Obra sinfónica nº 18 titulada Un genio en el cosmos, A. 108
- Obra sinfónica nº 21, A. 138
- Obra sinfónica nº 22, A. 140
- Oda a Castelao, A. 101
- Oda a meus pais, A. 91
- Oracións para unha amizade, A. 79
- Para Susiña, A. 88
- Preludio y tema con variaciones, A. 20
- Preludio, Coral y fuga. Cíclica, A. 8
- Preludio, intermezzo y fuga, A. 14
- Preludio, Zarabanda y Fuga, A. 15
- Promenade, A. 32
- Quinteto de cuerdas con flauta, A. 126
- Ra-Rá, A. 37
- Requiem por Gerardo, A. 83
- Rondó caprichoso, A. 50
- Scherzo para trío de cañas, A. 17
- Secuencias-extratónicas o enredando-co-sol, A. 49
- Serenata, A. 13
- Serenata de primavera, A. 102
- Sindy, A. 31
- Sinfonía da pedra. Poema sinfónico para orquesta sinfónica, A. 61
- Sinfonía nº 18. Consagración de la amistad, A. 119
- Sinfonía nº 19, A. 125
- Sinfonietta Atonal, A. 118
- Sonata para piano nº 1, A. 18
- Sortilegios, A. 66
- Suite para orquesta de cuerdas, A. 19
- Suite para violín solo, A. 93
- Tocata ecolóxica, A. 76
- Travesuras a dos, A. 30
- Trío nº 1 para violín, viola y violoncello, A. 52
- Trío de cuerdas nº 2, A. 68
- Trío de cuerdas nº 3, A. 118
- Variantes para piano, A. 65
- Visiones cósmicas y un interludio, A. 67
- Xogando con abalorios e algo máis, A. 92
- Xogos infantís. Díptico para piano, A. 87

3.3. Índice por géneros de obras de Carlos López García-Picos

Ballet

-La farsa de la búsqueda, A. 16

Música de cámara

-Bagatelas, A. 36
-Bocetos sonoros, A. 105
-Canto do arriero, A. 24
-Cuarteto con flauta, A. 131
-Cuarteto de cuerdas con guitarra nº 21, A. 121
-Cuarteto de cuerdas nº 1. Diálogos 5, A. 26
-Cuarteto de cuerdas nº 2, A. 28
-Cuarteto de cuerdas nº 3, A. 48
-Cuarteto de cuerdas nº 4, A. 56
-Cuarteto de cuerdas nº 5, A. 60
-Cuarteto de cuerdas nº 6, A. 64
-Cuarteto de cuerdas nº 7, A. 72
-Cuarteto de cuerdas nº 8, A. 75
-Cuarteto de cuerdas nº 9, A. 77
-Cuarteto de cuerdas nº 10, A. 80
-Cuarteto de cuerdas nº 11. Cuarteto festivo, A. 84
-Cuarteto de cuerdas nº 12, A. 86
-Cuarteto de cuerdas nº 13, A. 90
-Cuarteto de cuerdas nº 14, A. 95
-Cuarteto de cuerdas nº 15, A. 97
-Cuarteto de cuerdas nº 16, A. 100
-Cuarteto de cuerdas nº 17, A. 104
-Cuarteto de cuerdas nº 18, A. 109
-Cuarteto de cuerdas nº 19, A. 112
-Cuarteto de cuerdas nº 20, A. 116
-Cuarteto de cuerdas nº 22, A. 122
-Cuarteto de cuerdas nº 23, A. 124
-Cuarteto de cuerdas nº 24, A. 127
-Cuarteto de cuerdas nº 25, A. 129
-Cuarteto de cuerdas nº 26, A. 130
-Cuarteto de cuerdas nº 27, A. 132
-Cuarteto de cuerdas nº 29, A. 139
-Diálogos 1, A. 21
-Diálogos 2, A. 22
-Diálogos 4, A. 25
-Himeneo a dos, A. 70
-Improvisaciones, A. 29
-Invención para 4 instrumentos de viento, A. 11

-Invención para 4 instrumentos de viento, A. 63
-Invención para 4 instrumentos de viento. Transcripción para piano a 4 manos, A. 12
-Josi-tonadas, A. 45
-Moni-tonadas, A. 44
-Motivaciones 1, A. 27
-Motivaciones 2, A. 34
-Obra dedicada a mi amigo Antonio Doval Vales, A. 136
-Obra dedicada a mi amigo Antonio Fafián Casal. Cuarteto de cuerdas nº 28, A. 135
-Obra para violonchelo y piano, A. 120
-Preludio y tema con variaciones, A. 20
-Preludio, intermezzo y fuga, A. 14
-Preludio, Zarabanda y Fuga, A. 15
-Promenade, A. 32
-Quinteto de cuerdas con flauta, A. 126
-Requiem por Gerardo, A. 83
-Rondó caprichoso, A. 50
-Scherzo para trío de cañas, A. 17
-Serenata, A. 13
-Travesuras a dos, A. 30
-Trío nº 1 para violín, viola y violoncello, A. 52
-Trío de cuerdas nº 2, A. 68
-Trío de cuerdas nº 3, A. 118

Orquestal

-Adagio elegíaco, A. 69
-Diálogos 3, A. 23
-Elegía para Lidia de Schemper, A. 111
-Elegía para mi inolvidable maestro Jacobo Ficher, A. 115
-Elegía para un mártir, A. 98
-Elegía para un soldado, A. 39
-Fascc1. Elegía para un amor, A. 46
-Oda a meus pais, A. 91
-Oracións para unha amizade, A. 79
-Sinfonieta Atonal, A. 118
-Sortilegios, A. 66
-Suite para orquesta de cuerdas, A. 19

Piano

-2 Invenciones, A. 1
-3 Preludios, A. 2
-6 pequeñas piezas infantiles en sol menor, A. 57
-12 Variaciones sobre un tema de Mozart, A. 3

- 14 estructuras, A. 35
- Bagatelas y un canto de amor, A. 99
- Catorce extractos Caleidoscópicos y un Epítome, A. 71
- Dialogando con el piano, A. 114
- Estudio nº 2, A. 59
- Estudio para un alumno nº 1, A. 51
- Estudio pianístico nº 3, A. 110
- Fuga nº 1 en do menor a 3 voces, A. 4
- Fuga nº 2 en do mayor a 3 voces, A. 5
- Fuga nº 3 en mi menor a 3 voces, A. 6
- Fuga nº 4 en sol mayor a 3 voces, A. 7
- Jugando con el piano, A. 107
- Obra dedicada a Manuel Rodríguez Rodríguez (Allegreto festivo), A. 128
- Obra pianística dedicada a Antonio Luis Asensi Zapata, A. 123
- Obra pianística dedicada al pianista César Gómez Rey, A. 133
- Obra pianística, Betanzos 20 de diciembre de 2005, A. 137
- Para Susiña, A. 88
- Preludio, Coral y fuga. Cíclica, A. 8
- Secuencias-extratónicas o enredando-co-sol, A. 49
- Serenata de primavera, A. 102
- Sonata para piano nº 1, A. 18
- Tocata ecológica, A. 76
- Variantes para piano, A. 65
- Visiones cósmicas y un interludio, A. 67
- Xogando con abalorios e algo máis, A. 92
- Xogos infantís. Díptico para piano, A. 87

Sinfónico

- Espectros heterogéneos. Estudio fantasía para orquesta sinfónica, A. 40
- Fantasía ecológica, A. 81
- Fasc2. Sinfonía pasional, A. 47
- Festa. Sinfonietta, A. 10
- Fidelidad. Poema Sinfónico, A. 85
- In memoriam. Poema elegíaco, A. 58
- Inmortalidade. Sinfonía en tres movimientos, A. 96
- Lilí-Kar. Poema sinfónico, Historia de un amor, A. 74
- Lume-ca. Sinfonía festiva para orquesta sinfónica, A. 41
- Marsya. Estudio fantasía para orquesta, A. 42

- Nansen. Poema para orquesta sinfónica, A. 38
- Obertura ciclópea, A. 43
- Obra dedicada a mi amigo Lito. Obra sinfónica nº 20, A. 134
- Obra sinfónica nº 18 titulada Un genio en el cosmos, A. 108
- Obra sinfónica nº 21, A. 138
- Obra sinfónica nº 22, A. 140
- Oda a Castelao, A. 101
- Ra-Rá, A. 37
- Sindy, A. 31
- Sinfonía da pedra. Poema sinfónico para orquesta sinfónica, A. 61
- Sinfonía nº 18. Consagración de la amistad, A. 119
- Sinfonía nº 19, A. 125

Solista con orquesta

- Concerto para clarinete, orquesta de cuerdas e percusión en 3 movimientos, A. 82
- Concierto de la amistad, A. 103
- Concierto para piano-fagot, cuerdas y percusión, A. 106
- Concierto para trompa y orquesta de cuerdas, A. 53
- Concierto para trompeta y orquesta, A. 89

Violín

- Monodia para violín, A. 94
- Suite para violín solo, A. 93

Violoncello

- Allegro Festivo para violonchelo, A. 113
- Canto elegíaco, A. 73
- Canto Lúgubre, A. 78
- Cinco Monodias y un Epítome, A. 62
- Interferencias, A. 33
- Interferencias nº 2, A. 54
- Interferencias nº 3, A. 55

Vocal

- Alalá de Betanzos, A. 9

Vocal-sinfónico

- Cantata para un pueblo heroico, A. 141

Notas al catálogo

⁷⁰⁷ Aunque actualizada y mejorada con nuevos datos hallados durante esta fase de investigación, la información que exponemos en este apartado procede de la publicación realizada en abril de 2011 por el Concello de Betanzos, que a su vez provenía de la reelaboración del TIT presentado en julio de 2010 en la Universidade de Santiago de Compostela. Javier Ares Espiño, *Catálogo de Carlos López García-Picos*, Concello de Betanzos, Betanzos, 2011. Respecto a esta publicación, hemos localizado durante la segunda etapa de investigación las partituras de las obras *Cantata para un pueblo heroico*, A. 141, y *La farsa de la búsqueda*, A. 16. Asimismo incluimos fuera de catálogo dos canciones para voz y piano que no figuraban en el texto del año 2011: *Campo y Hoy buscarás en vano*. En el catálogo que presentamos la actualización de datos sobre estrenos e interpretaciones de las obras llega hasta la fecha del 31 de diciembre de 2013.

⁷⁰⁸ José V. González Valle-Antonio Ezquerro-Nieves Iglesias-C. José Gosálvez-Joana Crespi, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. Répertoire International des Sources Musicales (RISM)*, Ed. Arcolibros, Madrid, 1996, pp. 26-80.

⁷⁰⁹ Como se comprobará en este catálogo, la obra de este compositor muestra una gran variedad de terminología para expresar las divisiones de una composición en distintas partes, sin embargo, en múltiples ocasiones utiliza el término “movimientos”, circunstancia que coincide con la numeración independiente de cada una de estas partes.

⁷¹⁰ Abandonamos pues las abreviaturas que veníamos utilizando para este término en todo el texto anterior (p./pp.= página/páginas.), y adoptamos para el catálogo las que indicamos en el modelo de ficha (pág./págs.= página/páginas); basándonos en la claridad que aportan estas en relación con el múltiple uso de abreviaturas que realizamos en cada una de las obras.

⁷¹¹ La fuente secundaria que citamos es un documento realizado por el propio compositor para el Centro de Documentación de la Música Contemporánea de la Fundación Juan March, donde se incluyen diversos datos sobre algunas de las obras que allí depositó, y que se conserva en C8297 AMB.

⁷¹² Hemos añadido “nº 1” para distinguir este estudio pianístico de los otros dos que compuso, y atendiendo al orden cronológico. En varios casos hemos añadido algunos datos en el título de obras de este catálogo, información que no viene incluida en la portada de las partituras y que nos hemos visto obligados a añadir para una mayor claridad en los títulos de las obras que forman este catálogo. Existen dos tipos de información añadida: la que incluimos en los tríos y estudios pianísticos (simplemente añadimos el número correspondiente) y, por otra parte, la numeración de los cuartetos y obras sinfónicas, numeración que desaparece en los últimos años de su obra compositiva y que es un poco más compleja. En todos los casos que realizamos cualquier mínima modificación respecto al título indicado por el autor en la portada de la obra original está indicado y explicado en el apartado observaciones.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía y hemerografía, por autor

- Adorno, T. W., *Filosofía de la nueva música*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1966.
- Alén, M^a Pilar, “El tema de la emigración en los compositores gallegos (ca. 1880-1920)”, *Anuario Brigantino 2008*, nº 31, Betanzos, 2009, pp. 375-398.
- Alén, M^a Pilar, *Historia da música galega; Cantos, cantigas e cánticos*, Ediciones A Nosa Terra, Vigo, 1997.
- Alier, Roger, “Sociedades: 1.3.14. Associació Catalana de Compositors (ACC)”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana, Op. cit.*, Vol. 9, 2002, p. 1.069.
- Alonso Montero, Xesús, “Carlos López: música e dedicatorias”, *La Voz de Galicia*, 17-12-2011.
- Alonso Montero, Xesús-Villar, Miro, *Guerra Civil E Literatura Galega: 1936-1939*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 2006.
- Alvarez Lopez, Javier, “Apuntes sobre la Delegación del Consejo de Galicia en Europa (I)”, *Anuario Brigantino 1988*, nº 11, Betanzos, 1989, pp. 125-136.
- Alvarez Lopez, Javier, “Apuntes sobre la Delegación del Consejo de Galicia en Europa (II)”, *Anuario Brigantino 1989*, nº 12, Betanzos, 1990, pp. 175-208.
- Alvarez Lopez, Javier, “Apuntes sobre la Delegación del Consejo de Galicia en Europa (III)”, *Anuario Brigantino 1990*, nº 13, Betanzos, 1991, pp. 141-204.
- Alvarellos Iglesias, Enrique, *Bandas de Música de Galicia*, Alvarellos Editora Técnica, Santiago de Compostela, 1986.
- Álvarez López, Carlos, *Coral Polifónica de Betanzos. Memoria, XX Aniversario (1969-1989)*, LUGAMI, Betanzos, 1990.
- Álvarez López, Marcelino, “Artistas Gallegos. Carlos López García”, *El Ideal Gallego*, 1-3-1981.
- Álvarez López, Marcelino, “Carlos López García”, *Gran enciclopedia gallega*, Tomo XIX, ed. Silverio Cañada, Santiago, 1974, p. 249.
- Álvarez López, Marcelino, “Carlos López García, un músico betanceiro”, *El Norte de Galicia*, 22-2-1981.
- Álvarez López, Marcelino, “Carlos López García. Un músico betanceiro”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LXXVI nº 70, agosto 1981.
- Álvarez López, Marcelino, “Carlos López García-Picos”, *Gran enciclopedia gallega*, Silverio Cañada, Tomo XXVI, ed. El Progreso-Diario de Pontevedra, Lugo, 2003, pp. 170-171.

- Álvarez López, Marcelino, *Rondallas Brigantinas. 25 años de la Agrupación Musical "Carlos Seijo"*. LUGAMI Artes Gráficas, Betanzos, 2004.
- Alvelo Céspedes, Miguel Ángel, *Manuel Fraga, un gallego cubano. Fidel Castro, un cubano gallego*, Éride Ediciones, 2013.
- Andrade Malde, Julio, *Andrés Gaos. El gallego errante*, Ediciones Vereda, A Coruña, 2010.
- Andrade Malde, Julio, "Épater le bourgeois", *La Opinión* A Coruña, 4-2-2006.
- Andrade Malde, Julio, "Jóvenes", *La Opinión* A Coruña, 12-12-2004.
- Andrade Malde, Julio, "La Coruña: Ocho compositores gallegos", *Ritmo* nº 566, Junio 1986.
- Andrade Malde, Julio, "Los nuevos compositores gallegos presentan juntos sus brillantes trabajos individuales", *La Voz de Galicia*, 19-2-1989.
- Andrade Malde, Julio, "Ocho compositores gallegos", *El Ideal Gallego*, 20-4-1986.
- Andrade Malde, Julio, "Virtuosismo instrumental", *La Opinión* A Coruña, 27-12-2004.
- Andrade, A., "La Sinfónica de Galicia programó veintiocho obras autóctonas en sus tres años de existencia", *La Voz de Galicia*, 15-11-1995.
- Arce, Julio, "Mauricio Kagel", *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Emilio Casares (ed.) Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 6, 2002, pp. 638-642.
- Ares Espiño, Javier, *Catálogo de Carlos López García-Picos*, Concello de Betanzos, Betanzos, 2011.
- Arias Bal, Javier, "El catálogo musical del archivo Jesús Bal y Gay", *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios 1905-1936*, Carlos Villanueva (ed.), Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/Universidad de Santiago de Compostela/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, pp. 113-172.
- Arias Bal, Javier, "La memoria documental de Jesús Bal y Gay", *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios 1905-1936*, *Op. cit.*, pp. 415-469.
- Arízaga, Rodolfo-Camps, Pompeyo, *Historia de la Música en la Argentina*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1990, p. 93.
- Barce, R., "Doce advertencias para una sociología de la música", *Coloquio artes nº 72*, Fundación Gulbenkian, Lisboa, 1987.
- Bayer, R., *Historia de la estética*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986.
- Beado Dopico, Andrés, "Carlos López García, un compositor forjado en la emigración", *Betanzos e a súa comarca*, Betanzos, abril 2006.
- Beado Dopico, Andrés, "Está en la Institución la obra musical dedicada a Castelao por el maestro López García", *Galicia nº 685*, Revista del Centro Gallego de Buenos Aires, año XCV, Buenos Aires, diciembre 2008, [artículo recortado] APT.
- Beado Dopico, Andrés, "MÚSICA MAESTRO... Rescatemos nuestras tradiciones musicales", Buenos Aires, Diciembre 1987, [artículo recortado] APT.

- Beade Dopico, Andrés, “Oda a Castelao”, *Betanzos e a súa comarca*, Betanzos, mayo 2008.
- Beramendi, Justo G.-Máiz Suárez, Ramón, “El partido Galleguista y poco más. Organización e ideoloxías del nacionalismo gallego en la II República”, *Los nacionalismos en la España de la II República*, Siglo XXI, Madrid, 1991.
- Beramendi, Justo G.-Núñez Seixas, Xosé Manoel, *O nazonalismo galego*, A Nosa Terra, Vigo, 1995.
- Béhague, Gerard H., “Latin American music, c. 1920-c. 1980”, *The Cambridge History of Latin America*, Vol. 10, edited by Leslie Bethel, Cambridge University Press, United Kingdom, 1995, p. 347.
- Blaukopf, K., *Sociología de la Música*, Ed. Real Musical, Madrid, 1988.
- Bonastre, F., *Música y parámetros de especulación*, Ed. Alpuerto. Madrid, 1977.
- Boulez, Pierre, *Hacia una estética musical*, Ed. Monteavila, Caracas, 1990.
- Boulez, Pierre, *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1984.
- Bozal, Valeriano-Carballo - Calero, M^a Victoria-Sobrino Manzanares, M^a Luisa-Espiñeira, Rosa, *Luis Seoane. Pinturas, debuxos e gravados, 1932-1979*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.
- Briones Martínez, Jorge, “El Conservatorio de A Coruña y los estudios de piano”, Universidade da Coruña, 2012 [texto inédito consultado por cortesía del autor].
- Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Ed. Península, Madrid, 1982.
- Caamaño, Roberto, *La historia del teatro Colón (1908 - 1968)*, Ediciones Cinetea, Buenos Aires, 1969.
- Cagiao Vila, María del Pilar, “Cinco siglos de emigración gallega a América”, *Historia general de la emigración española a Iberoamérica*, Vol. 2, Coord. por Pedro A. Vives Azancot, Pepa Vega, Jesús Oyamburu, Ministerio de Trabajo e Inmigración, Madrid, 1992, pp. 293-316.
- Cagiao Vila, María del Pilar, “Mujer y emigración en la historia contemporánea de Galicia: el caso americano (Cuba y el Río de la Plata)”, *Mujer y emigración. Una perspectiva plural: Actas del Coloquio Internacional, Santiago de Compostela, 23-24 de noviembre de 2006*, Coord. por Julio Hernández Borge, Domingo L. González Lopo, Universidade de Santiago de Compostela, 2008, pp. 227-250.
- Cagiao Vila, María del Pilar, *Muller e emigración*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997.
- Cagiao Vila, María del Pilar, “Outra vez América, terra de acollida”, *Congreso Internacional o Exilio Galego*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2001, pp. 354-378.
- Cagiao Vila, María del Pilar-Rey Tristán, Eduardo, *De ida y vuelta: América y España: los caminos de la cultura*, Universidade de Santiago de Compostela, 2007.
- Cambeiro, Carlos, *Manuel Quiroga Losada: o gran violinista galego do século XX*, Consello da Cultura Galega (Autores & Textos), Santiago de Compostela, 2011.

- Cambeiro, Carlos M., “Manuel Quiroga y Pontevedra: fuentes para su estudio”, *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, Editores: Montserrat Capelán, Luis Costa Vázquez, Javier Garbayo Montabes, Carlos Villanueva. Deputación de Pontevedra, Pontevedra, 2013, pp. 99-118.
- Carredano, Consuelo, “Donde las olas los llevaron... Una reflexión en torno a la obra de Jesús Bal y Gay en México”, *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios 1905-1936*, *Op. cit.*, pp. 363-411.
- Carreira, X. M., “Carlos López García, Músicos de Galiza nº 15”, *A Nosa Terra* nº 269, 9-5-1985.
- Carreira, X. M., “Carlos López García-Picos”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 6, 2002, pp. 1.018-1.020.
- Carreira, X. M., “El regreso de Carlos López García”, *Faro de Vigo*, 2-6-1985.
- Carreira, X. M., “Interferencias sobre Carlos López-García [sic]”, *Anuario Brigantino* 1988, nº 11, Betanzos, 1989, pp. 191-222.
- Carreira, X. M., “Manuel Fernández Amor”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 5, 2002, pp. 49-50.
- Carreira, X. M., “Notas en la partitura *Interferencias* para violoncello de Carlos López García”, Editorial Mater Musica, Zaragoza, 1985.
- Carreira, X. M., “Noticias de profesores músicos en Betanzos”, *Anuario Brigantino* 1989, nº 12, Betanzos, 1990, pp. 221-226.
- Carreira, X. M.-Balboa, Manuel, *150 anos de música en Galicia*, Publicacións da Xunta de Galicia, Pontevedra, 1979.
- Carrillo, Julián, “Otro salto sin red”, *La Voz de Galicia*, 22-11-1999.
- Cartelle, Ramiro, “Asociación creadora”, *La Voz de Galicia*, 6-5-1993.
- Cartelle, Ramiro, “Cristal y acero”, *La Voz de Galicia*, 22-4-1995.
- Cartelle, Ramiro, “Estrenos y reestreno”, *La Voz de Galicia*, 7-6-1996.
- Cartelle, Ramiro, “Intenciones varias”, *El ideal Gallego*, 21-11-1999.
- Cartelle, Ramiro, “Poder sinfónico”, *El Ideal Gallego*, 25-10-1999.
- Cartelle, Ramiro, “Variado programa”, *La Voz de Galicia*, 18-11-1995.
- Casal Castro, José Luis, “A Banda Municipal de Betanzos. Asociacións Culturais”, *Anuario Brigantino* 1990, nº 13, Betanzos, 1991, p. 313.
- Casares Rodicio, Emilio, *Catorce compositores españoles de hoy*, Ed. Ethos Música, Oviedo, 1982.
- Casares Rodicio, Emilio, “Julián Bautista”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 2, 2002, pp. 301-309.
- Casares Rodicio, Emilio, *LIM 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Departamento de Musicología, Oviedo, 1985.
- Castro, Rosalía de, “Has de cantar”, *Cantares Gallegos*, Edición de Xavier Rodríguez Baixeras, Ed. Xerais, Vigo, 1995, pp. 74-75.

- Costa Vázquez, Luis, “As bandas de música galegas: unha realidade inédita”, *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, *Op. cit.*, pp. 341-362.
- Costa Vázquez, Luis, *Augusto Bárcena. El legado musical del maestro*, Diputación de Pontevedra, Pontevedra, 2010.
- Costa Vázquez, Luis, “Del folklorismo a la vanguardia: Jesús Bal o “Simón del desierto”, *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios 1905-1936*, *Op. cit.*, pp. 223-255.
- Costa Vázquez, Luis, *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela, Cdrom tesis doctorales, 1999.
- Costa Vázquez, Luis, “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega”, *Trans Revista transcultural de música*, *Trans* 8, 2004.
- Couceiro Vicos, José Luis, *Betanceiros en el Reino Unido: memorias de un emigrante*, Concello de Betanzos, Betanzos, 2008.
- Cruz de Castro, Carlos, “Festivales Iberoamericanos entre España y América”, *Imágenes de la música Iberoamericana*, Edición especial Quinto Centenario, coordinada por Enrique Franco, Fundación Isaac Albéniz, Santander, 1992.
- Cueva, Almudena de la, “Jesús Bal y Gay y la Residencia de Estudiantes”, *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios 1905-1936*, *Op. cit.*, pp. 283-315.
- Cuns Lousa, Julio, “La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XIX”, *Anuario Brigantino* 1984, nº 7, Betanzos, 1985, pp. 137-152.
- Cuns Lousa, Julio, “La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XX”, *Anuario Brigantino* 1986, nº 9, Betanzos, 1987, pp. 155-180.
- Cuns Lousa, Xulio-Veiga Ferreira, Xosé M^a, *Orquestras populares das Mariñas*, Concello de Betanzos, Betanzos, 2006, pp. 7-26.
- Cureses de la Vega, Marta, *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*, Colección Música Hispana, Textos, Biografías, ICCMU, Madrid, 1995.
- Cureses de la Vega, Marta, “Jesús Villa Rojo”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 10, 2002, pp. 901-908.
- Cureses de la Vega, Marta, “La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Vocación histórica”, *Cuadernos de Música Iberoamericana vol. 10, Sociedades Musicales en España: siglos XIX y XX*, Sociedad General de Autores y Editores y Fundación Autor, Madrid, 2001.
- Cureses de la Vega, Marta, “Laboratorio de Interpretación Musical [LIM]”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 6, 2002, pp. 692-693.
- Cureses de la Vega, Marta, *L.I.M. 85-95. Una síntesis de la música contemporánea en España*, M. Cureses coord., Alpuerto, Madrid, 1996.
- Cureses de la Vega, Marta, “Los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea. Epílogo”, *60 años de Exilio*, Embajada de México, 2001.
- Dahlhaus, C., *Fundamentos de la historia de la música*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1997.

- Delgado, César, “Despedida al compositor Carlos López-García Picos [*sic*] en Betanzos”, *La Voz de Galicia*, 28-12-2009.
- Dopico, M., “Pereiro: Seguimos sendo ignorados”, *Galicia Hoxe*, Santiago, 7-2-2009.
- Dopico Vale, Julia-Mera Castro, José Luis, “Entre la música y la intimidad de la familia Arriola”, *Ferrol Análisis*, nº 18, Año 2003, pp. 53-58.
- Dyer, Joseph, “Schola Cantorum”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, Vol. 22, Oxford University Press, New York, 2001, p. 606.
- Egorov, A., *Problemas de la estética*, Ed. Progreso, Moscú, 1978.
- Einer, H., *¿Qué es la música dodecafónica?*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- Erias Martínez, Alfredo, “Unha viaxe polo Betanzos da Segunda República: proclamación, anticlericalismo e venganza”, *Anuario Brigantino 2001*, nº 24, Betanzos, 2002, pp. 291-376.
- Feldman, Silvio-Golbert, Laura, *Los Españoles en la Argentina: un estudio de su población e instituciones*, Embajada de España, Consejería Laboral, Buenos Aires, 1990.
- Fernández Cid, A., *La música española en el siglo XX*, Fundación Juan March, Madrid, 1973.
- Fernández García, Rosa María, *Andrés Gaos*, Colección A nosa memoria nº 47, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2005.
- Fernández García, Rosa María, *Bal y Gay, O seu pensamento antes de 1923*, Edición do Castro, Sada, A Coruña, 2006.
- Fernández García, Rosa María, “El compositor Juan Durán a través de su obra”, *Recerca Musicològica XVII-XVIII*, 2007-2008, Ed. Universitat Autònoma de Barcelona: Servei de Publicacions, Barcelona, 2009, pp. 361-390.
- Fernández García, Rosa María, “El pensamiento político de Jesús Bal en El Pueblo Gallego”, *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios 1905-1936*, *Op. cit.*, pp. 257-281.
- Fernández García, Rosa María, *La obra del compositor Joan Guinjoan*, Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.
- Fernández García, Rosa María, “Música sinfónica do século XX”, *Colección Música Clásica Galega nº 7*, BOA-Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004.
- Fernández Places, Francisco Javier, *La música en el seminario de Santiago*, Alvarellos ed., Santiago de Compostela, 2009.
- Fernández Santiago, Marcelino X., “Asociacionismo gallego en Buenos Aires (1936-1960)”, *La Galicia Austral: la inmigración gallega en la Argentina*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2001, pp. 181-201.
- Fernández-Cid, Antonio, “Confederación Española de Compositores”, *ABC*, 18-9-1991.
- Fubini, E., *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Ed. Alianza Música, Madrid, 1994.
- Gaos Guillochon, Andrés, “Agrupaciones corales gallegas en Argentina”, *Revista Hogar Gallego para Ancianos*, Buenos Aires, 1978.
- Garabantes, M., “Neira Vilas presentó en Lalín su nueva obra sobre Laxeiro”, *La Voz de Galicia*, 30-9 2009.

- Garbayo Montabes, F. Javier, “Jesús Bal y Gay, Ronsel musical de la Galicia moderna”, *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios 1905-1936*, *Op. cit.*, pp. 177-219.
- García Acevedo, Mario, “Eduardo Esteban Tejada”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 10, 2002, p. 249.
- García Acevedo, Mario, “Jacobo Fischer”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 5, 2002, pp. 125-126.
- García Acevedo, Mario, “Raúl Schemper”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 9, 2002, p. 858.
- García Balado, Ramón, “Conciertos de la Asociación Galega de Compositores”, *El Correo Gallego*, 17-11-1999.
- García Balado, Ramón, “De la Escuela de Altos Estudios al Paraninfo”, *El Correo Gallego*, 13-2-2010.
- García Balado, Ramón, “El violonchelista Manuel Iglesias, hoy, en el Teatro Principal”, *El Correo Gallego*, 25-1-1989.
- García Balado, Ramón, “En compañía de García-Picos”, *El Correo Gallego*, 24-1-2010.
- García Balado, Ramón, “Nuevo cuaderno de Música en Compostela”, *El Correo Gallego*, 27-8-2008.
- García Balado, Ramón, “Recordatorio musical en el Paraninfo”, *El Correo Gallego*, 17-1-2010.
- García Balado, Ramón, “Tras el hechizo del legado post-serial”, *El Correo Gallego*, 11-3-1990.
- García Castiñeira, A., “Liszt, Bartók, Debussy e López-García [sic]”, *O Correo Galego*, 19-11-1995.
- García del Busto, José Luis, *Luis de Pablo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
- García del Busto, José Luis, *Tomás Marco*, Ethos-Música nº 14, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1986.
- García Laborda, J., *Forma y estructura en la música del siglo XX*, Ed. Alpuerto, Madrid, 1996.
- García Muñoz, Carmen, “Guillermo Graetzer”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 5, 2002, pp. 809-811.
- García Muñoz, Carmen, “José María Castro”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 3, 2002, pp. 387-390.
- García Muñoz, Carmen, “Juan José Castro”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 3, 2002, p. 387.
- García Muñoz, Carmen, “Juan José Castro”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 3, 2002, pp. 390-398.
- García Muñoz, Carmen, “Luis Gianneo”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 5, 2002, pp. 589-592.
- García Muñoz, Carmen, “Mario García Acevedo”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 5, 2002, pp. 419-420.

- García Muñoz, Carmen, “Pía Sebastiani”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 9, 2002, pp. 874-875.
- García Muñoz, Carmen, “Roberto García Morillo”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 5, 2002, pp. 476-481.
- García Muñoz, Carmen, “Sociedades: II. Argentina”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 9, 2002, pp. 1.075-1.077.
- García Seoane, Ángel, “La Cuba de Fidel”, [artículo recortado, s.f.] APT.
- García Tenreiro, Eusebio, “Carlos López García, otro cerebro a recuperar”, [artículo recortado] C4326 AMB.
- García-Velasco, José, “Alberto Jiménez Fraud y Jesús Bal y Gay en el jardín de Epicuro”, *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios 1905-1936*, *Op. cit.*, pp. 471-512.
- González Valle, José V.-Ezquerro, Antonio-Iglesias, Nieves-Gosálvez, C. José-Crespí, Joana, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), Ed. ArcoLibros, Madrid, 1996, pp. 26-80.
- Grandío Seoane, Emilio, “La CEDA en el partido judicial de Betanzos: organización local y comportamiento electoral (1931-1936)”, *Anuario Brigantino 1992*, nº 15, Betanzos, 1993, pp. 175-200.
- Grandío Seoane, Emilio, “Os primeiros meses da Guerra. Betanzos, Xullo-Novembro de 1936”, *Anuario Brigantino 1995*, nº 18, Betanzos, 1996, pp. 165-174.
- Huseby, Gerardo V., “Buenos Aires: II. La música académica; 3. Desde el centenario hasta 1991”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 2, 2002, pp. 759-762.
- Huseby, Gerardo V., “Mario Benzecry”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 2, 2002, pp. 372-373.
- Iglesias, Antonio, *Música en Compostela (1975-1994)*, Vol. II., Santiago, 1995, p. 387.
- Illari, Bernardo-Suárez Urtubey, Pola-Lambertini, Marta, “Argentina: II. La música académica”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 1, 2002, pp. 646-655.
- Jurado, Javier, *Mestre Vide. Obra completa. Volume I: Piano*, Deputación Provincial de Ourense, 2003.
- Jurado, Javier, *Mestre Vide. Obra completa. Volume 2: Voz e piano. Cancións*, Deputación Provincial de Ourense, 2004.
- Jurado, Javier, *Mestre Vide. Obra completa. Volume 3: Música coral*, Deputación Provincial de Ourense, 2009.
- Jurado, Javier, *Mestre Vide. Obra completa. Volume 4: Zarzuelas*, Deputación Provincial de Ourense, 2011.
- Jurado, Javier, “Proceso de edición de partituras históricas: una referencia a los Coros gallegos y a las Irmandades da Fala”, *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, *Op. cit.*, pp. 429-452.
- L. B., “Atraco a corazón aberto dos oito magníficos”, *A Nosa Terra*, 1986, [artículo recortado] APT.

- L. P., “La Sinfónica estrena una obra del compositor gallego López García”, *El Ideal Gallego*, 16-9-1999.
- Leiva Piñeiro, Asterio, “A banda municipal de Vigo no cambio de século: 1883-1912”, *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, *Op. cit.*, pp. 385-406.
- Leiva Piñeiro, Asterio, *A creación musical galega na ensinanza musical regrada da especialidade de Clarinete en Galicia*, Trabajo de Investigación, Universidade de Vigo, 2006 [texto inédito consultado por cortesía del autor].
- Levi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1969.
- Levi-Strauss, Claude, *Arte, lenguaje, etnología (Entrevistas con George Charbonnier)*, Siglo XXI, México, 1968.
- Llano López, Pedro de “Bocelo”, “Mentir, verbo de actualidad”, *El Orzán*, nº 47, 12-10-1984.
- Llové, Bell, “Carlos López García-Picos, una vida dedicada a la música y a la causa gallega”, *Revista Galegos* nº 6, Santiago, 2009.
- Locatelli de Pérghamo, Ana María, *La notación en la música contemporánea*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1973.
- López Ares, Teresa Beatriz, “Carlos López García-Picos. El hombre del sombrero: lembranzas da filla”, *Anuario Brigantino 2010*, nº 33, Betanzos, 2011, pp. 515-524.
- López Cobas, Lorena, “As dinámicas comerciais como motor dunha realidade musical: Canuto Berea Rodríguez, un exemplo do século XIX”, *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, *Op. cit.*, pp. 453-476.
- López Cobas, Lorena, *Historia da Música en Galicia*, Ed. Ouvirmos, Galicia, 2013.
- López Cobo, Azucena, “La pasión secreta de Jesús Bal y Gay”, *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios 1905-1936*, *Op. cit.*, pp. 317-361.
- López García-Picos, Carlos, “Autobiografía en las notas a la partitura de *Tocata ecolóxica* para piano de Carlos López García-Picos”, *Cuadernos de “Música en Compostela”* nº VIII, Santiago de Compostela, 1994, p. 34.
- López García [-Picos], Carlos, “Betanzos y la Música”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LVII nº 58, agosto de 1962, pp. 10-11.
- López García-Picos, Carlos, “Problemática de los compositores gallegos actuales”, *Anuario Brigantino 1990*, nº 13, Betanzos, 1991, pp. 283-287.
- López-Calo, José, *La música en las catedrales españolas*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid, 2013.
- López-Calo, José, “Música”, *Enciclopedia temática de Galicia*, Ediciones Nauta, Barcelona, 1988.
- Lorenzo Vizcaíno, María del Carmen, *El compositor Enrique X. Macías y su participación en la movida viguesa: 1976-1986*, Trabajo de Investigación Tutelado, Universidade de Santiago de Compostela, 2010 [texto inédito consultado por cortesía de la autora].

- Machado, Antonio, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Edición de Geoffrey Ribbons, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997, pp. 190, 202.
- Mallo, Albino, “López García-Pablos [sic], un músico brigantino en Argentina”, *El Correo Gallego*, 14-5-1995.
- Manfred, G., *Guía de la música contemporánea*, Ed. Taurus, Madrid, 1960.
- Marco, Tomás, *Historia de la música española. Siglo XX*. Vol. 6, Ed. Alianza-Música, Madrid, 1983.
- Maronese, Leticia, *Buenos Aires Gallega: Inmigración, Pasado y Presente*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2007.
- Martínez del Fresno, Beatriz, *Julio Gómez. Una época de la música española*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, ICCMU, Madrid, 1999.
- Martínez López, Francisco-Ferrer Delso, Ventura, *De Pepito Arriola a Hildegart*, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Ferrol, 2006.
- Martínez Santiso, Manuel, *Historia de la Ciudad de Betanzos*, Excma. Diputación Provincial de La Coruña (Facsimil de la edición de 1892), 1987.
- Medel Iglesias, Lucinio, “Aproximación ao ambiente cultural e musical nos albores do século XX en Ferrol: o xornal El Correo Gallego como testemuña”, *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, *Op. cit.*, pp. 315-340.
- Medina, Ángel, “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente* (Salamanca, 29 de octubre al 5 de noviembre de 1985), INAEM, Madrid, 1987.
- Medina, Ángel, “Sociedades: 1.2.1. Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE)”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 9, 2002, p. 1.066.
- Mondolo, Ana María, “Washington Castro”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 3, 2002, pp. 398-401.
- Morgan, R., *La música del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 1994.
- Nagore Ferrer, María, “Coros: 1.4. Evolución del movimiento coral en el siglo XX”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, *Op. cit.*, Vol. 4, 2002, pp. 28-29.
- Neira Vilas, Xosé, “A paixón musical de Carlos López García”, *Faro de Vigo*, 10-10-1993.
- Neira Vilas, Xosé, “A paixón musical de Carlos López García”, *Memoria da emigración II*, Edición do Castro, Sada, A Coruña, 1995, pp. 125-132.
- Neira Vilas, Xosé, “Coa Música no sangue”, *O Correo Galego*, 7-1-2007.
- Neira Vilas, Xosé, “En Galicia a los que emigramos nos tachan, nos borran, nos anulan”, *Faro de Vigo*, 15-1-1998.
- Neira Vilas, Xosé, *Encontros con Laxeiro*, Ir Indo, Vigo, 2009.
- Neira Vilas, Xosé, “Fóisenos Carlos”, *El Correo Gallego*, 24-1-2010.
- Neira Vilas, Xosé, “Memoria da emigración. A paixón musical de Carlos López García”, *Una fecunda historia*, Centro Betanzos de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007, pp. 259-266.

- Neira Vilas, Xosé, “O exilio galego na Arxentina”, *O exilio galego de 1936: política, sociedade, itinerarios*, Ediciós do Castro, Sada, A Coruña, 2006, pp. 123-131.
- Noche García, Sergio, “El catálogo musical de la Banda Municipal de Ourense: un trabajo de base en el archivo de una agrupación centenaria”, *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, *Op. cit.*, pp. 363-384.
- Noche García, Sergio, *Presencia de autores españoles en la enseñanza programada de los Conservatorios de Grado Superior en la especialidad de Trompa en España: Una propuesta de aplicación didáctica*, Trabajo de Investigación, Universidade de Vigo, 2007 [texto inédito consultado por cortesía del autor].
- Núñez Seixas, Xosé M., “A dimensión política de Eduardo Blanco Amor (1919-1950). A difícil andaina dun intelectual no galeguismo”, *Anuario Brigantino 1993*, nº 16, Betanzos, 1994, pp. 227-270.
- Núñez Seixas, Xosé M., “As fronteiras entre exilio e emigración: reflexións dende o caso galego (1936-1960)”, *Exilios en la Europa mediterránea. Actas del Coloquio Internacional: Santiago de Compostela, 12-13 de noviembre de 2009*. Coord. por Julio Hernández Borge, Domingo L. González Lopo, Universidade de Santiago de Compostela, 2010, pp. 17-46.
- Núñez Seixas, Xosé M., “Emigración de retorno y cambio social en la Península Ibérica: algunas observaciones teóricas en perspectiva comparada”, *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, nº 1, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED, Madrid, 2000, pp. 27-66.
- Núñez Seixas, Xosé M. (coord.), *La Galicia Austral: la inmigración gallega en la Argentina*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2001.
- Núñez Seixas, Xosé M., *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*, Hipòtesi, Barcelona, 1999.
- Núñez Seixas, Xosé M., *O galeguismo en América, 1879-1936*, Ediciós do Castro, Sada, A Coruña, 1992.
- Núñez Seixas, Xosé M., *O inmigrante imaginario*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002.
- Núñez Seixas, Xosé M.-Cagiao Vila, María del Pilar, *O exilio galego de 1936: política, sociedade, itinerarios*, Ediciós do Castro, Sada, A Coruña, 2006.
- Núñez Seixas, Xosé M.-Fariás, Ruy, “Las autobiografías de los inmigrantes gallegos en la argentina (1860-2000): testimonio, ficción y experiencia”, *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, nº 11, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED, Madrid, 2010, pp. 57-80.
- Núñez Seixas, Xosé M.-Fariás, Ruy, “Transterrados y emigrados: una interpretación sociopolítica del exilio gallego en 1936”, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 735, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Madrid, 2009, pp. 113-127.
- Pablo, Luis de, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Ciencia Nueva, Madrid, 1968.
- Palmou, Ángel, “Luísa Villalta”, *La Voz de Galicia*, 5-7-2003.

- Parsifal, “Ocho compositores gallegos”, 1986, [artículo recortado] CM.
- Pasler, Jan, “Paris, after 1945”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Op. cit.*, Vol. 19, pp. 119-124.
- Pereira, Graciela, “En el Teatro Colón se estrenó una rapsodia de Carlos López García”, 1981, [artículo recortado] C8297 AMB.
- Pereira, Graciela, “Estrenada con éxito la rapsodia sinfónica de López García”, 1981, [artículo recortado] C8297 AMB.
- Pérez, Luis, “El compositor y emigrante gallego Carlos López reclama más atención para los retornados”, *Galicia en el mundo*, 11-9-1995, [artículo recortado] APT.
- Pérez, Teresa, “El compositor betanceiro Carlos López prepara una Oda dedicada a Castela”, *El Ideal Gallego*, 12-4-2000.
- Pérez Berná, Juan, “A Asociación Galega de Compositores. Marco cronolóxico e periodización” [artículo inédito consultado por cortesía del autor].
- Pérez Berná, Juan, “A Asociación Galega de Compositores. Orixe e traxectoria” [artículo inédito consultado por cortesía del autor].
- Pérez Berná, Juan, “Actividades AGC. Recopilación de Juan Pérez Berná” [artículo inédito consultado por cortesía del autor].
- Pérez Fernández, Julián Jesús (coord.), *Andrés Gaos Berea: un achegamento a súa figura e a súa música (1874-1959)*, Universidade da Coruña, A Coruña, 2012.
- Pérez Leira, Lois, “Carlos López García: A grande figura da composición na Galicia nesta década”, *Galicia en el mundo*, 14-20 de abril de 1998, [artículo recortado] APT.
- Pérez Leira, Lois, *Ramón Suárez Picallo: el primer diputado de la emigración*, Grupo de Comunicación Galicia en el Mundo, Pontevedra, 2008.
- Pérez-Prado, Antonio, *Los gallegos y Buenos Aires*, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 2007.
- Persichetti, Vicent, *Armonía del siglo XX*, Real Musical, Madrid, 1989.
- Picchi, Silvano, “3 estrenos dirigió Zorini”, *La Prensa*, Buenos Aires, 5-12-1981.
- Piñeiro, Manuel, “Partituras universales de Betanzos”, *La Opinión A Coruña*, 16-9-2010.
- Pistocchi Pereira, Graciela Silvia, *Carlos López García Picos “O Chapa”: Recuerdos y apuntes para transitar su biografía*, Centro Betanzos Ediciones, Buenos Aires, 2013.
- Plesch, Melanie, “Buenos Aires: IV. La enseñanza de la música”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana, Op. cit.*, Vol. 2, 2002, pp. 769-771.
- Popper, F., *Arte, acción, participación*, Ed. Akal, Madrid, 1989.
- Portabales, Pablo, “El pulso de la ciudad”, *La Voz de Galicia*, 20-2-1999.
- Rae, Caroline, “Pierre Wissmer”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Op. cit.*, Vol. 27, p. 450.
- Rayer, Philippe, *Pierre Wissmer: catalogue des oeuvres*, G. Billaudot, 2001.
- Rodríguez, Nuria, “Betanzos nombrará hijo predilecto al compositor Carlos López-García

- [sic]”, *La Opinión* A Coruña, 10-2-2010.
- Rodríguez, Nuria, “Música con sello brigantino”, *La Opinión* A Coruña, 23-7-2010.
- Rodríguez, Nuria, “Un patrimonio de acordes”, *La Opinión* A Coruña, 7-2-2010.
- Rodríguez Morató, A., *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*, Fundación Autor, Madrid, 1996.
- Routh, F., *Strawinsky*, Juan Vergara (ed.), Buenos Aires, 1990.
- Salazar, Adolfo, *La música contemporánea en España*, Ethos-Música nº 7, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Arte-Musicología, Oviedo, 1982.
- Salazar, Adolfo, *Las grandes estructuras de la música*, La Casa de España en México, 1940.
- Salazar, Adolfo, *Música y sociedad en el siglo XX*, La Casa de España en México, 1939.
- Salgado, Daniel, “Una antología recoge obras de compositores académicos gallegos”, *El País*, 22-5-2012.
- Salgado, Fernando, *Lorenzo Varela (1916-1978): Unha fotobiografía*, Edicións Xerais, Vigo, 2005.
- Salgado, Susana, “Jacobó Ficher”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Op. cit.*, Vol. 8, pp. 765-766.
- Santos, Ágatha de, “Tras los pasos de Fidel Castro en Galicia”, *Faro de Vigo*, 2-7-2010.
- Sáez Baquedano, M^a Lucía, “La Proclamación de la II República en Betanzos”, *Anuario Brigantino 2001*, nº 24, Betanzos, 2002, pp 283-290.
- Schloezer, Boris de-Scriabine, Marina, *Problemas de la música moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1973.
- Schoenberg, A., *Armonía*, Ed. Real Musical, Madrid, 1979.
- Schoenberg, A., *El estilo y la idea*, Taurus (trad. de R. Barce), Madrid, 1963.
- Seoane, Luis, “Carlos López. Figuraciós”, *La Voz de Galicia*, 19-11-1972.
- Seoane, Luis, “Carlos López García, joven compositor gallego”, *Galicia Emigrante*, Enero y Febrero de 1957, nº 26, Buenos Aires. [Reedición facsímil de Edición do Castro, Sada, A Coruña, 1994, p. 26.]
- Seoane, Luis, “Ramón Chao. Figuraciós”, *La Voz de Galicia*, 25-5-1975.
- Serrallach, Lorenzo, *Historia de la enseñanza musical*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1953.
- Silbermann, A., *Estructura social de la música*, Taurus, Madrid, 1962.
- Sopeña, Federico, *Historia de la música española contemporánea*, Rialp, Madrid, 1976.
- Suárez, Manuel, “O gran compositor betanceiro Carlos López García-Picos”, *Crónicas de la Emigración*, 26-7-2010.
- Suárez do Pazo, A., “É un rapaz de Betanzos o novo Director da Coral do Centro Betanzos “Os Rumorosos”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLIV nº 44, diciembre de 1949, pp. 31-32, AMB.

- Suárez-Pajares, Javier, “Elegía para un soldado”, *Una fecunda historia. Centro Betanzos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2007, pp. 267-270.
- Suárez-Pajares, Javier, “La Orquesta Sinfónica de Galicia estrena una composición de Carlos López-García [sic]”, *Betanzos y su comarca*, Betanzos, 1995.
- Suárez Picallo, Ramón, *Escolma de textos en galego*, Consello da Cultura Galega, Sada, 2008.
- Suárez Suárez, Manuel, “Carlos López García-Picos, egrexio compositor betanceiro”, *Xornal de Betanzos*, 16-6-2011.
- Suárez Urtubey, Pola, “Alberto Ginastera”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana, Op. cit.*, Vol. 5, 2002, pp. 625-642.
- Tajes, María P., *El cuerpo de la emigración y la emigración en el cuerpo: Desarraigo y negociación de identidad en la literatura de la emigración española*, Peter Lang, 2006.
- Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas*, Ed. Tecnos, Madrid, 1997.
- Tenreiro García, Eusebio, “Carlos López, a Madrid”, *El Ideal Gallego*, 3-9-1991.
- Tenreiro García, Eusebio, “Carlos López García, otro cerebro a recuperar”, [artículo recortado] C4326 AMB.
- Tenreiro García, Eusebio, “Homenaje de la Coral Polifónica al compositor Carlos López”, *El Ideal Gallego*, 24-6-1979.
- Tenreiro García, Eusebio, “La Fundación [...]”, 1985, [artículo recortado] APT.
- Tenreiro García, Eusebio, “La música del brigantino Carlos López García causó gran sensación en Bilbao”, *As Mariñas*, 16-1-1988.
- Tenreiro, Lucía, “El muchacho al que Castelao auguró una carrera de éxitos”, [artículo recortado, s.f.] APT.
- Tenreiro, Lucía, “El músico internacional al que predijo Castelao”, *El Ideal Gallego*, 16-10-2012.
- Torres Regueiro, Xesús, “1936-1939 As vítimas betanceiras da represión” *Anuario Brigantino 2006*, nº 29, Betanzos, 2007, pp. 273-318.
- Torres Regueiro, Xesús, *A II república nunha vila galega: Betanzos 1931-1936*, Edicións do Castro, Sada, A Coruña, 2004.
- Torres Regueiro, Xesús, “Andrés de Touriño”, *Betanzos e a súa comarca*, octubre 2011.
- Torres Regueiro, Xesús, “Betanzos. Víctimas da represión fascista 1936-39”, *A Xanela nº 22*, Betanzos, 2006, pp. 15-16.
- Torres Regueiro, Xesús, “Conversas co compositor Carlos López García. Os anos da Madalena (1922-1940)”, *A Xanela nº 30*, Betanzos, 2010, pp. 19-23.
- Torres Regueiro, Xesús, “Conversas co compositor Carlos López García. Os anos de Buenos Aires (1940-1984)”, *A Xanela nº 31*, Betanzos, 2011, pp. 25-29.
- Torres Regueiro, Xesús, “O artista betanceiro Manuel Crestar Díaz: entre a bohemia e o compromiso”, *Anuario Brigantino 2003*, nº 26, Betanzos, 2004, pp. 443-456.

- Torres Regueiro, Xesús, “O “Centro Betanzos” de Bos Aires. Cen anos de vida 1905-2005”, *Anuario Brigantino 2004*, nº 27, Betanzos, 2005, pp. 325-370.
- Torres Regueiro, Xesús-Cuns Lousa, Xulio, *Alcumes recollidos en Betanzos*, Concello de Betanzos, Betanzos (A Coruña), 1989, p. 71.
- Torres, Suso, “Adeus, Chapa”, *Betanzos e a súa comarca*, febrero 2010.
- Valls Gorina, Manuel, *La música actual*, Noguer, Barcelona, 1980.
- Vázquez, Cristina, “Fondos documentais e legado social: dúas canles para investigar as bandas de música populares na comarca do Deza”, *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, *Op. cit.*, pp. 407-428.
- Vidal-Beneyto, J., *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Ed. Nacional, Madrid, 1981.
- Vilanova, Sofía, “Tiempo de música”, *La Voz de Galicia*, 21-9-2002.
- Vilanova Rodríguez, Alberto, *Los gallegos en la Argentina*, Ediciones Galicia, Buenos Aires, 1966.
- Villa Rojo, Jesús, *El clarinete actual y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*, Alpuerto, Madrid, 1975.
- Villanueva Abelairas, Carlos, “El nacionalismo musical gallego: la música religiosa como fundamento”, *Actas del Simposio Juan Montes*, Xunta de Galicia, Lugo, 1999, pp. 47-67.
- Villanueva Abelairas, Carlos, “Jesús Bal y Gay (1905-1936): Abriendo la ventana ignorada”, *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios 1905-1936*, *Op. cit.*, pp. 33-109.
- Villanueva Abelairas, Carlos, “José Fernández Vide (1893-1981): La figura y la obra de un músico de la emigración”, *Porta da Aira nº 11*, Ourense, 2006, pp. 269-288.
- Villanueva Abelairas, Carlos, “José Fernández Vide (1893-1981): tópicos identitarios en la figura y la obra de un músico de la emigración”, *Trans Revista transcultural de música*, Trans 8, 2004.
- Villanueva Abelairas, Carlos, *Los Villancicos Gallegos*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1994.
- Villanueva Abelairas, Carlos, “Said Armesto y Casto Sampedro: el cancionero premiado de la Academia (1910) y sus repercusiones”, *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, *Op. cit.*, pp. 147-182.
- Villanueva Abelairas, Carlos, “Y el sonido se hizo palabra: escuchando fragmentos de Alejo Carpentier”, *Quintana* nº 4, Santiago de Compostela, 2005, pp. 115-129.
- Villar, M., “Emigrante, exiliado, comprometido”, *La Opinión* A Coruña, 18-9-2011.
- Villar, Marta, “Buenos Aires honra a García Picos”, *La Opinión* A Coruña, 20-12-2006.
- Villar, Marta, “Un compositor comprometido”, *La Opinión* A Coruña, 26-2-2005.
- Villar-Taboada, Carlos, “Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): Entorno cultural y estrategias compositivas”, *Revista de Musicología*, vol. 30, nº 1, 2007, pp. 233-239.
- Villar-Taboada, Carlos, *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): Entorno cultural y estrategias compositivas*, Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 2005.

- Villasol, J. L., “Un amplio panorama”, *El País*, Bilbao, 26-11-1987.
- Viso Soto, Margarita, “Autorretrato: Carlos López García Picos”, *Música Hoxe. Boletín informativo da asociación galega de compositores*, Nº 1, A Coruña, 2002, pp. 16-17.
- Vizoso, Javier, “Cuatro ases de partitura y un comodín sinfónico”, *La Voz de Galicia*, 21-9-1995.
- Vizoso, Javier, “Pasé apuros cuando regresé a Galicia”, *La Voz de Galicia*, 26-4-1995.
- VV. AA., *Betanzos honra a sus mártires*, Santidrián, Víctor (ed.), Betanzos, 1995.
- VV. AA., “Carlos López García-Picos”, *Enciclopedia galega universal*, Tomo VIII, Ir Indo edicions, Vigo, 2002, p. 249.
- VV. AA., *Cuadernos de “Música en Compostela”* nº VIII, Santiago de Compostela, 1994.
- VV. AA., “Galo Salinas Rodríguez”, *Enciclopedia galega universal*, Tomo XV, Ir Indo edicions, Vigo, 2002, p. 111.
- VV. AA., *O exilio galego: repertorio biobibliográfico: unha primeira achega*, Congreso Internacional O exilio galego do 24 ó 29 de setembro de 2001, Santiago de Compostela, 2001.
- VV. AA., *Os sonhos da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, *Op. cit.*, 2013.
- VV. AA., *Una fecunda historia*, Centro Betanzos de Buenos Aires, Centro Betanzos Ediciones, Buenos Aires, 2007, pp. 260-273.
- Weinstein, Ana E.-Gover de Nasatsky, Miryam Esther-Nasatsky, Roberto B., “Renate Schotelius”, *Trajectorias musicales judeo-argentinas*, Editorial Mila, Buenos Aires, 1998, pp. 205-206.
- Wonenburger, César, “El Quinteto de la Real Filharmonía se estrena con el homenaje al fallecido Carlos López García-Picos”, *La Voz de Galicia*, 13-1-2010.
- Wonenburger, César, “El sonido de los caminos”, *La Voz de Galicia*, 26-6-2010.
- Wonenburger, César, “Espíritu inquieto”, *La Voz de Galicia*, 4-2-2006.
- Wonenburger, César, “Fallece el decano de los compositores gallegos, Carlos López-García [sic]”, *La Voz de Galicia*, 26-12-2009.
- Wonenburger, César, “La OSG deslumbra a la gente; lo otro les parece menor”, *La Voz de Galicia*, 19-9-2003.
- Wonenburger, César, “La Sinfónica de Galicia dedicará su nueva temporada a la guerra”, *La Voz de Galicia*, 30-8-2005.
- Wonenburger, César, “Las orquestas gallegas abren una temporada llena de conmemoraciones”, *La Voz de Galicia*, 6-10-2005.
- Wonenburger, César, “Reúnen en un CD obras para piano de compositores gallegos actuales”, *La Voz de Galicia*, 19-2-1999.
- Zamacois, J., *Tratado de armonía*, Ed. Labor, Barcelona, 1960.
- Zipman, Boris, *Jacobo Fischer*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1966.

2. Hemerografía sin datos de autor, por fechas

- s.a., “Nuestra Coral “Os Rumorosos”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año XLI nº 41, agosto de 1946, pp. 18-19.
- s.a., “Carlos López García opina para “Betanzos”, *Betanzos*, Revista del Centro Betanzos de Buenos Aires, Año LXII nº 61, enero de 1972.
- s.a., “Nuestras personalidades”, sección Galicia, Abril de 1978, p. 11, [artículo recortado] C8297 AMB.
- s.a., “Euforia en el Teatro Colón”, 1981, [artículo recortado] APT.
- s.a., “Música argentina de hoy en el cierre de la temporada oficial”, *La Nación*, Buenos Aires, 11-12-1981, [artículo recortado] CM.
- s.a., “Cien socios homenajeados”, 1982, [artículo recortado] C8297 AMB.
- s.a., “Triunfa en Argentina un compositor brigantino”, *La Voz de Galicia*, 24-1-1982, [artículo recortado] C8297 AMB.
- s.a., “Reseña histórica del Centro Betanzos en Buenos Aires”, *Anuario Brigantino 1982*, nº 5, Betanzos, 1983, pp. 155-161.
- s.a., “Carlos López García regresa a Galicia”, *Galicia nº 633*, Revista del Centro Gallego de Buenos Aires, Buenos Aires, mayo 1984, p. 48, [artículo recortado] C8297 AMB.
- s.a., “Acontecimientos do ano”, *Anuario Brigantino 1984*, nº 7, Betanzos, 1985, p. 183.
- s.a., “Carlos López García en Galicia”, 1985, [artículo recortado] APT.
- s.a., “Concierto de piano dedicado a ocho compositores gallegos”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 15-4-1986, [artículo recortado] CM.
- s.a., “La Diputación auspicia un nuevo ciclo de conciertos”, *El Ideal Gallego*, 17-4-1988.
- s.a., “La Diputación organiza un ciclo de conciertos para presentar la Asociación Galega de Compositores”, *La Voz de Galicia*, 17-4-1988.
- s.a., “Hoy comienza, en el Museo de Bellas Artes, el I Ciclo de Conciertos”, *El Ideal Gallego*, 19-4-1988.
- s.a., “La Asociación Galega de Compositores se presentará con un ciclo de conciertos promovido por la Diputación”, *La Voz de Galicia*, 19-4-1988.
- s.a., “Dos compositores de música “seria” estrenan para escuchar su obra”, *Diario de Galicia*, 4-5-1988.
- s.a., “Acontecimientos do ano”, *Anuario Brigantino 1988*, nº 11, Betanzos, 1989, p. 267.
- s.a., “TVG prepara unha serie de seis capítulos sobre o libro “Os outros feirantes” de Álvaro Cunqueiro”, *El Correo Gallego*, 10-11-1989.
- s.a., “Acontecimientos do ano”, *Anuario Brigantino 1989*, nº 12, Betanzos, 1990, pp. 350-351.
- s.a., *A agrupación cultural O Facho, A Coruña na cultura galega*, Ed. Papeis do Curro, A Coruña, 1991.

- s.a., “Acontecementos do ano”, *Anuario Brigantino 1990*, nº 13, Betanzos, 1991, pp. 321, 330, 323.
- s.a., “Acontecementos do ano”, *Anuario Brigantino 1990*, nº 13, Betanzos, 1991, p. 328.
- s.a., “La Asociación Galega de Compositores promociona la obra de sus 13 integrantes”, *La Voz de Galicia*, 3-2-1991.
- s.a., “Bellas Artes ofrecerá un recital gallego-argentino”, *El Ideal Gallego*, 1992, [artículo recortado] APT.
- s.a., “Carlos López García”, *El Ideal Gallego*, 10-9-1992, [artículo recortado] APT.
- s.a., “El brigantino Carlos López reelegido presidente de la Asociación de Compositores”, *El Ideal Gallego*, A Coruña, 10-9-1992.
- s.a., “Acontecementos do ano”, *Anuario Brigantino 1991*, nº 14, Betanzos, 1992, p. 331.
- s.a., “El arte de componer en Galicia”, *La Voz de Galicia*, Suplemento Cultura año I, nº 30, 21-9-1995.
- s.a., “Cien brigantinos asistirán en Buenos Aires a los actos del 90 aniversario del Centro Betanzos”, *La Voz de Galicia*, 7-10-1995.
- s.a., “La Sinfónica de Galicia programó veintiocho obras autóctonas en sus tres años de existencia”, *La Voz de Galicia*, 15-11-1995.
- s.a., “Estudiantes de enseñanzas medias asistirán hoy a un ensayo general de la Sinfónica”, *La Voz de Galicia*, 16-11-1995.
- s.a., “La Diputación coruñesa retira su apoyo de 100 millones a la Sinfónica de Galicia”, *La Voz de Galicia*, 30-11-1995.
- s.a., “La Orquesta Sinfónica reanuda esta noche el programa de conciertos de temporada”, *La Voz de Galicia*, 11-1-1996.
- s.a., “Los abonos para la Sinfónica y los Grandes Conciertos serán fusionados”, *La Voz de Galicia*, 19-2-1996.
- s.a., “La Sinfónica de Galicia interpreta obras de cinco músicos gallegos esta temporada”, *La Voz de Galicia*, 21-2-1996.
- s.a., “El brigantino Carlos López obtuvo el Premio de Música”, *Betanzos y su comarca*, Betanzos, junio 1996.
- s.a., “La Asociación de Compositores presenta once estrenos en su serie de conciertos”, *La Voz de Galicia*, 1-6-1996.
- s.a., “Los clásicos son maestros permanentes”, *La Voz de Galicia*, 2-6-1996.
- s.a., “Non hai política de reinserción para os 10.000 emigrantes que retornan cada ano”, *A Nosa Terra*, 25-7-1996.
- s.a., “Fallados los premios “Garelos” de Betanzos, que se entregan mañana”, *La Voz de Galicia*, 13-8-1996.
- s.a., “La Sinfónica ofrece el jueves el concierto de Reyes en favor de la Unicef”, *La Voz de Galicia*, 6-1-1998.

- s.a., “Jóvenes valores”, *La Voz de Galicia*, 8-1-1998.
- s.a., “Música para los pueblos andinos”, *La Voz de Galicia*, 9-1-1998.
- s.a., “Carlos López García”, 1999, [artículo recortado] APT.
- s.a., “La Asociación de Compositores ofrece un concierto en el Palacio de la Ópera”, *La Voz de Galicia*, 16-11-1999.
- s.a., *Coral Polifónica de Betanzos. Memoria II. Actividad musical, cultural y social de 10 años: 1990-1999*, LUGAMI, Betanzos, 2000.
- s.a., “La Asociación Galega de Compositores cuenta desde este fin de semana con un nuevo presidente”, *La Voz de Galicia*, 22-1-2001.
- s.a., “Asociación galega de compositores”, *La Opinión A Coruña*, 23-1-2001.
- s.a., “Todo un camino de estrenos. La OSG y las obras de encargo”, *Revista OSG*, marzo 2001.
- s.a., “Ferrol dirige su mirada hacia los nuevos autores de la música contemporánea”, *La Voz de Galicia*, 22-9-2001.
- s.a., “Tiempo de música”, *La Voz de Galicia*, 21-9-2002.
- s.a., “El BNG apoya la petición para conceder el título de hijo predilecto a Carlos López García-Picos”, *La Voz de Galicia*, 14-12-2002.
- s.a., “A Coruña celebra un maratón de música clásica a beneficio de los afectados por el chapoté”, *La Voz de Galicia*, 14-2-2003.
- s.a., “La Sinfónica estrena hoy en A Coruña la obra de un compositor gallego sobre la Guerra Civil”, *La Voz de Galicia*, 1-2-2006.
- s.a., “El alcalde anuncia que en un mes determinará el lugar en el que se construirá el nuevo auditorio”, *La Voz de Galicia*, 24-11-2006.
- s.a., “Un premio que vino de América”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 20-12-2006, [artículo recortado] APT.
- s.a., “Homenaje a López-García [sic]”, *La Voz de Galicia*, 15-2-2009, [artículo recortado] APT.
- s.a., “Un creador crítico con el desprecio de los distintos gobiernos hacia la música culta”, *La Voz de Galicia*, 26-12-2009.
- s.a., “Despedida al compositor Carlos López García-Picos en Betanzos”, *La Voz de Galicia*, 28-12-2009.
- s.a., “Los restos del compositor de música Carlos López-García [sic] reposan ya en el río Mandeo”, *El Correo Gallego*, 28-12-2009.
- s.a., “Las cenizas de López García-Picos reposan en A Cangrexreira”, *Xornal de Betanzos*, 29-12-2009.
- s.a., “Falece o compositor betanceiro Carlos López García-Picos”, *Betanzos e a súa comarca*, enero de 2010.

- s.a., “A Real Filharmonía lembra a García-Picos”, *Xornal.com*, 17-1-2010.
- s.a., “A Comisión de Cultura define hoxe a homenaxe a Carlos López García-Picos”, *Xornal de Betanzos*, 19-1-2010.
- s.a., “Homenaje musical para García-Picos”, *El Correo Gallego*, 19-1-2010.
- s.a., “El Bloque propone que el Conservatorio de Betanzos lleve el nombre de Carlos López García-Picos”, *El Ideal Gallego*, 20-1-2010.
- s.a., “Homenaje a García-Picos de la Real Filharmonía con Schmid como solista”, *El Correo Gallego*, 20-1-2010.
- s.a., “O BNG propón dar o nome de Carlos López ao Conservatorio”, *Xornal de Betanzos*, 20-1-2010.
- s.a., “Homenaxe póstumo a García-Picos pola Real Filharmonía de Galicia”, *La Voz de Galicia*, 21-1-2010.
- s.a., “Carlos López será Fillo Predilecto de Betanzos”, *Xornal de Betanzos*, 10-2-2010.
- s.a., “El martes arrancará en el CGAC el ciclo de conciertos sobre música contemporánea”, *La Voz de Galicia*, 27-3-2010.
- s.a., “Música contemporánea gallega en dos conciertos del Ensemble Plus de Austria y el Taller Atlántico”, *La Voz de Galicia*, 25-5-2010.
- s.a., “Un “enamorado” del saxofón y del clarinete”, *El Ideal Gallego*, 14-9-2010.
- s.a., “Betanzos. Conservatorio”, *La Voz de Galicia*, 15-9-2010.
- s.a., “Partituras universales de Betanzos”, *La Opinión A Coruña*, 16-9-2010.
- s.a., “Carlos López será Fillo Predilecto de Betanzos”, *Xornal de Betanzos*, 2-10-2010.
- s.a., “En el eco de una melodía: Una evocación a D. Carlos López García-Picos, el decano de los compositores gallegos”, *Galicia*, Revista del Centro Gallego de Buenos Aires, Buenos Aires, diciembre 2010, p. 44.
- s.a., “Betanzos ya tiene la obra de García-Picos”, *La Voz de Galicia*, 1-12-2010.
- s.a., “El archivo de Betanzos recibe la obra del compositor García-Picos”, *La Opinión A Coruña*, 1-12-2010.
- s.a., “O Arquivo recibe os fondos de Carlos López García-Picos”, *Xornal de Betanzos*, 1-12-2010.
- s.a., “Homenaje al expresidente del Centro Betanzos de Buenos Aires”, *La Opinión A Coruña*, 20-7-2011.
- s.a., “Los compositores gallegos recuerdan a García-Picos”, *La Voz de Galicia*, 26-5-2012.
- s.a./s.f., “El Ayuntamiento de Betanzos encarga una obra sinfónica sobre la ciudad al compositor Carlos López”, *La Voz de Galicia*, [artículo recortado] APT.
- s.a./s.f., “Entrevista con Carlos López García”, [artículo recortado] C4326 AMB.

3. Programas de mano, por fechas

- s.a. [programa de mano], Teatro Rivera Indarte, Temporada Oficial 1956, *La farsa de la búsqueda*, Osias Wilenski (pf), maestro Ocampo (percusión), coreografía de Renate Schotelius y conjunto de danza contemporánea, Teatro Rivera Indarte de Córdoba, 30-9-1956.
- s.a. [programa de mano], Teatro Colón, Temporada Oficial 1956, Clausura del “Ciclo de 8 conciertos de abono”, *La farsa de la búsqueda*, Orquesta de cámara del Teatro Colón, dir. Mauricio Kagel, coreografía de Renate Schotelius y conjunto de danza contemporánea, Teatro Colón de Buenos Aires, 6-10-1956.
- s.a. [programa de mano], Concurso de Coros Galegos e de Muiñeira, Teatro Avenida de Buenos Aires, 7-11-1966.
- s.a. [programa de mano], Concierto de música de cámara, Obras de Carlos López García, *Scherzo; Preludio, Zarabanda y Fuga; Serenata; Canto d’o Arrieiro*, Pablo Levin (fl), Leon Mames (ob), Osvaldo Barrios (cl), Marcos Molo (cor), Guillermo Roura (fag), Salón Teatro Castela de Buenos Aires, 26-8-1967.
- Pompeyo Camps [programa de mano], Ciclo de solistas y conjuntos de cámara argentinos, *Diálogos V*, Carlos Gaivironsky (vl), Fernando Suárez Paz (vl), Ernesto Balestro (vla), José Bragato (vlc), Salón de actos del Colegio de escribanos de Buenos Aires, 17-7-1973.
- s.a. [programa de mano], Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, 1º Concierto de 1975, *Improvisaciones*, Óscar Piluso (fl), Martin Tow (cl), Alfredo Mariconda (tr), Leo Viola (vlc), Centro cultural general San Martín de Buenos Aires, 19-6-1975.
- Juan Pedro Franze [programa de mano], Teatro Colón, Temporada Oficial 1976, *Sindy*, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Mario Benzecry, Teatro Colón de Buenos Aires, 12-6-1976.
- s.a. [programa de mano], Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, 3º Concierto de 1978, *Interferencias*, Roberto de Vittorio (vlc), Salón I. E. C. de Buenos Aires, 31-5-1978.
- s.a. [programa de mano], Casa América, Ciclo Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, *Interferencias*, Roberto de Vittorio (vlc), Casa América de Buenos Aires, 16-8-1979.
- Pola Suárez Urtubey [programa de mano], Teatro Colón, Temporada Oficial 1981, *Ra-rá*, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Claudio Zorini, Teatro Colón de Buenos Aires, 30-11-1981.
- s.a. [programa de mano], Primeiras Xornadas Culturais Betanceiras, *Scherzo; Preludio y fuga; Tema con variaciones*, Quinteto de viento de A Coruña, Iglesia de Santo Domingo de Betanzos, 29-5-1985.
- s.a. [programa de mano], “8 compositores Galegos”, Concerto organizado pola Agrupación cultural O Facho, *14 estructuras para piano*, Jean-Pierre Dupuy (pf), Salón noble del Pazo de Mariñán en A Coruña, 18-4-1986.

- s.a. [programa de mano], II Ciclo de Jóvenes Intérpretes Coruñeses, Talea, Sala de Conciertos del Ayuntamiento, A Coruña, 29-10-1986.
- s.a. [programa de mano], Formas de concepción de la partitura, *Josi-Tonadas*, Laboratorio de Interpretación Musical (LIM), dir. Jesús Villa Rojo, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 16-12-1986.
- Carlos López García [programa de mano], Presentación da Asociación Galega de Compositores Primeiro ciclo de concertos, *Cuarteto de cuerdas nº2*, Cuarteto Lieder, Museo de Belas Artes de A Coruña, 19-4-1988.
- Carlos López García [programa de mano], Presentación da Asociación Galega de Compositores Primeiro ciclo de concertos, *Preludio y tema con variaciones*, Quintet de vent Aulos, Museo de Belas Artes de A Coruña, 21-5-1988.
- s.a. [programa de mano], Teatro Colón, Temporada Oficial 1988, *Homenaje a Walt Whitman II*, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Antonio María Russo, Teatro Colón de Buenos Aires, 2-9-1988.
- X. M. Carreira [programa de mano], II Ciclo de concertos Asociación Galega de Compositores, *Interferencias*, Manuel Iglesias (vlc), Teatro Principal de Santiago de Compostela, 25-1-1989.
- Jesús Villa Rojo [programa de mano], Perspectivas España 90, *Josi-tonadas*, Grupo LIM, dir. Jesús Villa Rojo, Real Conservatorio de Madrid, 4-12-1990.
- Carlos López García-Picos [programa de mano], III Ciclo de concertos Asociación Galega de Compositores, *Trío de cuerdas*, Cuarteto Lieder, Aula de Cultura Caixa Galicia de A Coruña, 26-1-1991.
- Carlos López García-Picos [programa de mano], IV Ciclo de concertos Asociación Galega de Compositores, *Estudio para un alumno*, Gerardo López Laguna (pf), Teatro Rosalía de Castro de A Coruña, 7-10-1991.
- s.a. [programa de mano], Concierto para violoncello y piano, *Interferencias*, Víctor Ángel Gil (vlc), Conservatorio Estatal de música de Ponferrada, 12-2-1992.
- s.a. [programa de mano], Música galego-arxentina do século XX, *Interferencias*, Víctor Ángel Gil (vlc), Universidade Nova de Lisboa, 20-2-1992.
- s.a. [programa de mano], Concierto violoncello galaico-arxentino no século XX, *Interferencias*, Víctor Ángel Gil (vlc), Museo de Belas Artes de A Coruña, 23-2-1992.
- s.a. [programa de mano], V Memorial Ángel Barja, Dúo de cello y piano, *Interferencias*, Víctor Ángel Gil (vlc), Conservatorio de Música de León, 29-2-1992.
- s.a. [programa de mano], Congreso Iberoamericano de Compositores, Valencia, 14-20 de octubre de 1992.
- s.a. [programa de mano], Música del siglo XX, *Interferencias*, Víctor Ángel Gil (vlc), Salón de Actos del Museo Reina Sofía de Madrid, 15-2-1993.
- s.a. [programa de mano], Outono cultural Rianxo 93, *Elexía para Blanco Amor*, Víctor Ángel Gil (vlc), Igrexa de Rianxo, 10-10-1993.

- s.a. [programa de mano], Música del siglo XX, *Elexía para Blanco Amor*, Víctor Ángel Gil (vlc), Aula Municipal de Cultura de Betanzos, 30-1-1994.
- s.a. [programa de mano], Concierto Monográfico de la Obra Pianística de Carlos López García-Picos, *Seis pequeñas piezas infantiles en sol menor; Estudio para un alumno; Secuencias extra-tónicas o enredando co sol; Catorce extractos caleidoscópicos y un epitome; Tocata ecolóxica*, Ángel Huidobro (pf), Aula Municipal de Cultura de Betanzos, 21-3-1995.
- Javier Suárez-Pajares [programa de mano], OSG, Temporada 1994-1995, *Elegía para un soldado*, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Jerzy Makzimyuk, Palacio de Congresos-Auditorio de A Coruña, 20-4-1995.
- s.a. [programa de mano], XI Concurso de Piano Cidade de Ferrol, *Elegía para un soldado*, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Jerzy Makzimyuk, Ferrol, 21-4-1995.
- Javier Suárez-Pajares [programa de mano], OSG, Temporada 1995-1996, *Fantasia ecolóxica*, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Ernest Martínez Izquierdo, Palacio de Congresos-Auditorio de A Coruña, 16-11-1995.
- Carlos Magán [programa de mano], Orquesta Sinfónica de Galicia, *Fantasia ecolóxica*, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Ernest Martínez Izquierdo, Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, 17-11-1995.
- Carlos López García-Picos [programa de mano], VI Ciclo de concertos Asociación Galega de Compositores, *Trío de cuerdas*, Andrei Shestiglasov (vl), Vladimir Rosinskij (vla), Vladimir Litvikh (vlc), Teatro Rosalía de Castro de A Coruña, 5-6-1996.
- X. M. Carreira [programa de mano], Concierto a beneficio de la Unicef, *Sindy*, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Gloria Isabel Ramos Triano, Palacio de Congresos-Auditorio de A Coruña, 8-1-1998.
- s.a. [programa de mano], Concerto da Orquesta Sinfónica de Galicia, *Concerto para trompeta*, Orquesta Sinfónica de Galicia, solista John Aigi Hurn, dir. Carlos Riazuelo, Iglesia parroquial de Santiago-San Francisco de Viveiro, 16-9-1999.
- s.a. [programa de mano], Orquesta Sinfónica de Galicia, *Concerto para trompeta*, Orquesta Sinfónica de Galicia, solista John Aigi Hurn, dir. Carlos Riazuelo, Iglesia de San Francisco de Betanzos, 17-9-1999.
- s.a. [programa de mano], Clausura de los XVII Cursos de Verano Gráfica 2001, *Cuarteto de cuerdas nº 15*, Quinteto de la OSG, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos, 28-9-2001.
- Juan Manuel Viana [programa de mano], OSG, Temporada 2005-2006, *In memoriam de una lucha fratricida*, Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. Josep Pons, Palacio de la Ópera A Coruña, 2-2-2006.
- M. Pilar Alén [programa de mano], Ciclo Formacións de cámara da Real Filharmonía de Galicia 2009-2010, *Preludio, Zarabanda y Fuga; Rondó caprichoso*, Luís Soto (fl), Esther Viúdez (ob), Beatriz López (cl), Manuel Veiga (fag), Alfredo Varela (cor), Círculo das Artes de Lugo, 13-1-2010.
- Asterio Leiva [programa de mano], Recital clarinete e piano, Música de compositores galegos,

- Motivaciones 2*, Auditorio Martín Códax del Conservatorio Superior de Música de Vigo, 15-1-2010.
- M. Pilar Alén [programa de mano], Ciclo Formacións de cámara da Real Filharmonía de Galicia 2009-2010, *Preludio, Zarabanda y Fuga; Rondó caprichoso*, Luís Soto (fl), Esther Viúdez (ob), Beatriz López (cl), Manuel Veiga (fag), Alfredo Varela (cor), Paraninfo da Universidade de Santiago de Compostela, 18-1-2010.
- Carlos Valencia [programa de mano], Real Filharmonía de Galicia, *Sindy*, Orquesta Real Filharmonía de Galicia, dir. Maximino Zumalave, Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, 21-1-2010.
- Javier Ares Espiño, [programa de mano], *Invención*, Dúo Scaramouche, Auditorio José Arriola, CPM Ferrol, 26-2-2010.
- Javier Ares Espiño, [programa de mano], Concerto-Homenaxe a Carlos López García-Picos, *Invención*, Dúo Scaramouche, CPM A Coruña, 5-3-2010.
- Javier Ares Espiño, [programa de mano], *Invención*, Dúo Scaramouche, CPM Santiago, 12-3-2010.
- s.a. [programa de mano], *Moni-tonadas*, Taller Atlántico Contemporáneo, TAC, dir. Diego García, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 25-5-2010.
- s.a. [programa de mano], *Interferencias nº 3; Quinteto de cuerdas con flauta*, Taller Atlántico Contemporáneo, TAC, Aula de cultura de Betanzos, 23-7-2010.
- s.a. [programa de mano], *Interferencias nº 3; Quinteto de cuerdas con flauta*, Taller Atlántico Contemporáneo, TAC, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 25-7-2010.
- Javier Ares Espiño, [programa de mano], Festival de Música Cidade de Lugo, XXXIX Semana do Corpus, *Invención*, Dúo Scaramouche, Círculo de las Artes de Lugo, 24-5-2011.
- s.a. [programa de mano], Os serás do TAC, *Moni-tonadas*, Taller Atlántico Contemporáneo, TAC, dir. Diego Masson, Cidade da Cultura, Santiago de Compostela, 6-9-2011.
- s.a. [programa de mano], *Canto do arrieiro*, Zoar Ensemble, Auditorio do Conservatorio Profesional de Culleredo, A Coruña, 1-12-2011.
- s.a. [programa de mano], Músicas a carón da Mosqueira 2012, *Interferencias nº 3*, Cristina Nogueira, Casa do Saber, Lugo, 8-5-2012.
- s.a. [programa de mano], *Concerto para clarinete, orquestra de cordas e percusión*, Orquestra Vigo 430, dir. Alejandro Garrido, cl. Asterio Leiva, Auditorio Martín Códax do CSM de Vigo, 30-5-2012.
- s.a. [programa de mano], *Canto do arrieiro; Preludio y tema con variaciones*, Zoar Ensemble, Centro Cívico de Caranza, Ferrol, 20-10-2012.
- Javier Ares Espiño, [programa de mano], Memorial Carlos López García-Picos, *Invención; 6 pequenas piezas infantiles*, Dúo Scaramouche, Teatro-Cine Alfonsetti, Betanzos, 20-10-2012.
- s.a. [programa de mano], Memorial Carlos López García-Picos, *Canto do arrieiro; Preludio y tema con variaciones*, Zoar Ensemble, Aula Municipal de Cultura, Betanzos, 28-10-2012.

Javier Ares Espiño, [programa de mano], II Memorial Carlos López García-Picos, *Visiones cósmicas y un interludio*, Javier Ares Espiño, Aula de Cultura Xulio Cuns, Betanzos, 10-11-2013.

4. Grabaciones

4.1. Audio

“Galiza. Onte, hoxe e sempre”, Coral Os Rumorosos, dir. Carlos López García. Centro Lucense de Buenos Aires, 1971 [Ejemplar del Arquivo Sonoro do Consello da Cultura Galega].

“Aires Gallegos para piano de Andrés Gaos por Andrés Gaos (hijo)”, Centro Gallego de Buenos Aires-Instituto Argentina de la Cultura Gallega, Ediciones Galicia, 1974.

Ponencias de Carlos López García-Picos y de Raúl Schemper, Congreso Iberoamericano de Compositores, Valencia, 1992, APT.

Homenaje a Walt Whitman II, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir. Antonio María Russo, Teatro Colón de Buenos Aires, ed. Eduardo Tejeda, particular: 583-0436, Edición limitada, 1994, APT.

“Andrés Gaos. Orchestral Pieces”, Orquesta Sinfónica de Galicia, Víctor Pablo Pérez (dir.), Ondrej Lewit (vl), Arte Nova Classics, 1995.

Visiones cósmicas y un Interludio, “Obras para piano. Asociación Galega de Compositores”, Edicións do Cumio, CD 2, A Coruña, 1998.

Suite para violín, “VIII Ciclo de Concertos da Asociación Galega de Compositores”, Radio Galega (registro sonoro sin editar), Teatro Rosalía de Castro, A Coruña, 29-12-2000.

Cuarteto de corda nº 2, Homenaxe póstumo a Béla Bartók, “IX Ciclo de Concertos da Asociación Galega de Compositores”, Radio Galega (registro sonoro sin editar), Museo de Belas Artes, A Coruña, 30-10-2001.

Promenade, “X Ciclo de Concertos da Asociación Galega de Compositores”, Radio Galega (registro sonoro sin editar), Centro Torrente Ballester, Ferrol, 20-09-2002.

Sindy, “Música de compositores galegos. Presenzas e ausencias”, Orquesta dos Conservatorios de música de Galicia, dir. Maximino Zumalave, Xunta de Galicia, Santiago, febrero 2008.

Invencción, “Concerto-Homenaxe a Carlos López García-Picos”, Dúo Scaramouche, Radio Galega (registro sonoro sin editar), CPM A Coruña, 5-3-2010.

Motivaciones 2, “Antoloxía de compositores Galegos. Clarinete e piano”, Asterio Leiva (cl), Alejo Amoedo (pf), Auditorio do Conservatorio Profesional de Música de Pontevedra, Ed. Ouvirmos, 2011.

Canto do arrieiro, Zoar Ensemble (registro sonoro sin editar), Centro Cívico de Caranza, Ferrol, 20-10-2012.

Preludio y tema con variaciones, Zoar Ensemble (registro sonoro sin editar), Centro Cívico de Caranza, Ferrol, 20-10-2012.

4.2. Video

Trío de cuerdas, Asociación Galega de Compositores 1993, Museo de Belas Artes, A Coruña, 26-1-1991.

Escolma de Almanagues Galegos (1865-1929) [Bos Aires-A Habana-Galicia], DVD, Centro Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia, 2008.

Prensa galega da Arxentina (1935-1964) (números únicos ou extraordinarios), DVD, Centro Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia, 2008.

Preludio, zarabanda y fuga; Rondó caprichoso, Ciclo de formacións de cámara da Real Filharmonía de Galicia, 2009-2010, Lugo, 13-1-2010.

Motivaciones 2, Recital de clarinete e piano. Música de compositores galegos. Auditorio Martín Códax, Vigo, 15-1-2010.

Preludio, zarabanda y fuga; Rondó caprichoso, Ciclo de formacións de cámara da Real Filharmonía de Galicia, 2009-2010, Universidade de Xeografía e Historia, Santiago de Compostela, 18-1-2010.

Invencción para 4 instrumentos de viento. Transcripción para piano a 4 manos, Concerto-Homenaxe a Carlos López García-Picos, Ferrol, 26-2-2010.

5. Enlaces de Internet

Cirio, Norberto Pablo, “Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de la Argentina”, www.musicaclasicaargentina.com (consulta realizada el 20 de julio de 2012).

Yáñez, Paco, “TAC: Carta blanca a Diego Masson”, 21-9-2011, www.mundoclasico.com (consulta realizada el 21 de septiembre de 2013).

Villar-Taboada, Carlos “A Asociación Galega de Compositores e a música contemporánea en Galicia (1987-2012)”, Presentación do libro *Dezaseis cancións para voz e piano*, Maio 2012, Consello da Cultura Galega, <http://www.consellodacultura.org/mediateca/> (consulta realizada el 21 de septiembre de 2013).

<http://www.asociaciongalegacompositores.com/web/agc.asp>

<http://www.consellodacultura.org/mediateca/>

<http://www.march.es/bibliotecas/bibliotecas.asp>

<http://www.mundoclasico.com>

<http://www.musicaclasicaargentina.com>

<http://www.ine.es>

<http://www.rae.es/rae.html>

<https://socios.sgae.es/RepertorioOnline/>

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abad, Esperanza, 192
Abarrategui Paradelá, Vicente, 85, 104
Abeleira, Juan C., 20
Adalid, Marcial del, 178, 230, 251
Adorno, T. W., 379
Aguar, Eduardo, 357
Aguila, Alberto, 138
Aguirre, Belén, 193
Aigi Hurn, John, 251, 360, 401
Albéniz, Isaac, 233, 261, 383
Alejandre, Manuel, 239
Aleman, Eduardo, 149, 157, 162, 164
Alén, M^a Pilar, 379
Alfaya, Javier, 270
Alfaya, Patrick, 270
Alguero Penedo, José, 35
Alier, Roger, 379
Alonso Montero, Xesús, 20, 85, 206, 255, 271, 284, 288, 325, 333, 363, 379
Alonso Ríos, Antón, 58, 69, 84, 96, 100, 103, 334
Alonso Stier, Eduardo, 174
Alonso, Antonio, 81
Alonso, Fernando, 239, 246-247, 249-251
Alvajar Lopez, Javier, 379
Alvajar, César, 78, 135, 143
Alvajar, X., 136
Alvarellos Iglesias, Enrique, 38, 52, 379
Álvarez Gallego, Xerardo, 78
Álvarez López, Carlos, 181, 223, 379
Álvarez López, Marcelino, 20, 26, 31, 33, 45, 51-53, 57, 75, 77, 169, 171-172, 176, 181, 184, 191, 221, 223, 242, 353, 379-380
Álvarez Pérez, Blanca, 356
Álvarez Pérez, Nérida, 24, 146, 175
Alvelo Céspedes, Miguel Ángel, 226, 380
Amado Caamaño, Antonio, 34
Amoedo, Alejo, 219, 231, 347, 403
Andrade Malde, Julio, 20, 113, 235, 267, 322, 329, 380
Andrade, A., 380
Ansermet, Ernest, 125

Aranda, Fernando, 193
Arce, Julio, 77, 380
Ares Carballo, Susana, 20, 22, 48, 53-54, 58, 75, 77, 79, 98, 108, 122, 139, 141, 145, 175, 327
Ares del Valle, Antonio, 361
Ares del Valle, Gerardo, 358
Ares Espiño, Javier, 11-13, 15, 28, 31-32, 77, 230, 353, 355, 378, 380, 402-403
Ares, Rogelio, 59
Ares, Xosé, 85
Arias Bal, Javier, 380
Arias Díaz y de Rábago, Joaquín, 190
Arias y Díaz de Rábago, Carmela, 191
Arias, Antonio, 193, 241
Arias, Fernando V., 234-235
Arizaga, Rodolfo, 157, 380
Arnedo, Leónidas, 151
Arriola, José, 36-37, 52, 388, 402
Asensi Zapata, Luis, 367
Astarloa, Esteban, 137
Aubin, Tony, 23, 117, 126, 132-133, 200, 332
Auer, Leopoldo, 61

B

Bach, Johann Sebastian, 64, 188
Badía, Conchita, 197
Badie, Vargahola, 241
Bal y Gay, Jesús, 13, 18, 178, 197, 225, 228, 231, 240, 242, 325, 380, 382-387, 393
Balaguer, Francisco, 94
Balakirev, Mili, 62
Balboa, Manuel, 233-234, 239, 241, 249-251, 269, 382
Balestro, Ernesto, 176, 399
Ballester, Torrente, 161, 346-347, 403
Baltar, Alfredo, 166, 215
Barallobre Pazos, José, 191
Barce, Ramón, 193, 380, 391
Bárcena, Augusto, 383
Barea, Manuel, 241
Barja, Ángel, 179, 400
Barral Varela, María, 21

Barreiro, Manuel, 85
 Barrié de la Maza, Pedro, 190-191
 Barrios, Osvaldo, 141, 144, 176, 328, 342-345, 399
 Barta Martínez, Luis Fernando, 225
 Bartok, Bela, 61, 152, 167, 183, 241, 290, 336, 346
 Barzin, Leon, 23, 117, 123, 125, 133, 142, 200, 332
 Basilio, Suso de, 206
 Bautista, Julián, 61, 76, 382
 Bayer, R., 380
 Bazaco, Eduardo, 241
 Beade Dopico, Andrés, 20, 80-81, 85, 107, 114, 168, 180, 185, 206, 208, 210, 215-216, 220-223, 228, 230, 240, 268, 271, 281, 325, 368, 380-381
 Beade, Ramón, 54, 80, 86, 221
 Beethoven, Ludwig van, 132, 147-148, 156, 188, 192, 217, 279
 Begerra, Gustavo, 258
 Béhague, Gerard H., 175, 381
 Beiras, Xosé Manuel, 287-288, 360
 Bellini, Carlos, 64
 Beltrán Sobrado, Pablo, 239
 Benzecry, Mario, 24, 156, 176, 178, 327, 346, 386, 399
 Beramendi, Justo G., 286, 325, 381
 Berdiales, Germán, 81
 Berdullas del Río, Jorge, 20, 233, 236-239, 241-242, 247, 249, 254, 269, 271
 Bera Rodríguez, Canuto, 387
 Bernstein, Leonard, 178
 Berrade, Jaime, 239, 249
 Besses, Antoni, 248-249
 Bilbao, Pedro de, 191
 Biveinis, Karolis, 231
 Biveinis, Risardas, 239
 Blanco Amor, Eduardo, 23, 58, 68-69, 78, 85, 96, 98, 106-107, 115, 205-206, 208-210, 277, 286-288, 325, 334, 363, 389, 400-401
 Blanco Valdés, Juan Luis, 21
 Blaukopf, K., 381
 Boga, Maruja, 85, 89, 91, 94
 Bonastre, F., 381
 Bordes, Charles, 123
 Borkowski, Marian, 193

Borondo Díaz, Rogelio, 36
 Bortolotti, Mauro, 193
 Boscheo, R., 122
 Boulanger, Nadia, 115
 Boulez, Pierre, 134, 178, 332, 381
 Bouza Mesía, Fernando, 191
 Bozal, Valeriano, 381
 Bragato, José, 176, 345, 399
 Brahms, Johannes, 235
 Brañas, Alfredo, 89
 Branchi, Walter, 192
 Brecht, Bertolt, 264
 Briones Martínez, Jorge, 13, 20, 222, 230, 381
 Britten, Benjamin, 320
 Brncic, Gabriel, 258
 Brotons, José María, 241
 Brotóns, Miguel, 239
 Brower, Leo, 258
 Bruckner, Josef Anton, 253
 Bullaude, Cecilia, 64
 Bürger, P., 381
 Burman, Sigfredo, 138

C

Caamaño, Roberto, 381
 Cabo, Rafael, 104
 Cagiao García, Carmiña, 356
 Cagiao Vila, María del Pilar, 21, 381, 389
 Calviño de Castro, Jesús, 221
 Calvo-Manzano, M^a Rosa, 259
 Cambeiro, Carlos, 12, 231, 239, 381-382
 Camps, Pompeyo, 152, 175-176, 399, 380
 Caño, José L. del, 241
 Cánovas Sánchez, Francisco, 259, 271
 Capelán, Montserrat, 51, 382
 Carballo-Calero, M^a Victoria, 381
 Carpentier, Alejo, 144, 393
 Carra, Manuel, 197-199
 Carredano, Consuelo, 382
 Carreira, Xoán M., 20, 26, 31, 33, 51-52, 66, 76-77, 141-143, 153, 177-178, 178-180, 196, 204, 224-225, 267, 288, 326, 352, 382, 400-401
 Carrillo, Julián, 382
 Carro Vázquez, Fátima, 253, 271, 328
 Carro, Luís, 231
 Cartelle, Ramiro, 319, 321, 329, 382

Casal Castro, José Luis, 20, 222, 382
Casanova, Fermina, 151
Casares Rodicio, Emilio, 31, 76, 259, 380, 382
Castelao
 Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel Manuel, 20, 22, 24, 30, 55, 58, 63, 69, 81, 90, 96, 100, 102-107, 113-114, 141, 144, 151, 176, 183, 204, 206, 208-209, 216, 222, 226, 230-231, 243, 271, 280-281, 286-288, 305, 325, 328, 333-334, 342-345, 362-363, 373, 375, 377, 380-381, 390, 392, 399, 407
Castelao, Antonio, 240
Castillo Navarro-Aguilera, Manuel, 259
Castillo, Tomás, 193
Castro Naveira, Germán, 34
Castro, Fidel, 15, 201-203, 226, 278, 333, 359, 380, 391
Castro, José María, 61, 385
Castro, Juan José, 61, 70, 76, 385
Castro, Rosalía de, 89-90, 96, 112, 151, 174-176, 184, 191, 333, 351-352, 360-361, 382, 400-401, 403
Castro, Washington, 61, 388
Castronuovo, Oreste, 177
Cervetti, Sergio, 259
Ces Calvo, José Javier, 239
Chaisemartin, L. de, 140, 161, 347
Chané
 Castro González, José, 70, 89, 192
Chao Rego, Ramón Luís, 137-138, 144, 391
Chávez, Carlos, 76
Ché Guevara
 Guevara, Ernesto, 203-204, 333, 361
Chuliá Hernández, Salvador, 259
Cirio, Norberto Pablo, 56, 75, 404
Cogorno, Ricardo, 177
Colacicco, Antonio, 59, 98, 112
Concheiro Caamaño, Antonio, 169
Concheiro Curiel, Carmen, 357
Concheiro Curiel, Mercedes, 358
Copland, Aaron, 178
Corallini, José, 22, 58, 75, 88-92, 96-98, 104, 106, 111-112
Cordero, Eduardo, 258
Corostola, Pedro, 197
Cortiñas, Lois, 85
Costa Vázquez, Luis, 20, 51, 220, 230, 382, 383

Costas, Antón, 206
Couceiro Vicos, José Luis, 383
Courtier Quintáns, Hilario, 39
Crego, Bernardino, 227
Crespí, Joana, 378, 386
Crespo, Fernando, 20
Crestar Díaz, Manuel, 392
Cruz de Castro, Carlos, 383
Cuadrado, Arturo, 69-70
Cueva, Almudena de la, 383
Cuevas, David, 239, 322
Cunqueiro, Álvaro, 192, 223, 395
Cuns Lousa, Xulio, 33-34, 38, 51-53, 169, 175, 365, 383, 393
Cureses de la Vega, Marta, 383
Curiel Rodríguez, Esperanza Mercedes, 284
Curiel Rodríguez, Sofía, 357
Curros Enríquez, Manuel, 82

D

Dahlhaus, Carl, 383
Daniel-Lesur, Jean Yves, 125
Dans, Ruben, 320
Dardenne, Christophe, 20
Davidowsky, Mario, 149
Debussy, Claude, 61, 385
Deibe, Manuel, 34
Delgado, César, 384
Dervaux, Pierre, 178
Díaz Pardo, Isaac, 20, 58, 69, 96, 206-207, 287, 334, 363
Díaz Pereira, Francisco, 20, 28
Díaz, Avelino, 69, 84-85, 210
Díaz, Carlos, 227
Dopico Vale, Julia, 52, 384
Dopico, M., 230, 267, 384
Dorado Arroyo, Ricardo, 39
Doval Vales, Antonio, 370
Dovel Mondragón, Andrés, 34
Ducasse, Roger, 125
Durán, Amalia, 227
Durán, Juan, 20, 188, 231, 233-234, 237-239, 242, 244, 246-247, 249-251, 254, 269-271, 316, 318, 329, 384
Dutilleux, Henry, 23, 117, 133, 142, 332
Dyer, Joseph, 141, 384

E

Egorov, A., 384
 Einer, H., 384
 Eiras, Juan, 231
 Enriquez, Manuel, 259
 Erias, Alfredo, 20, 28, 362
 Erquicia, José, 175
 Espinosa, Susana, 157
 Espiñeira, Rosa, 381
 Esteban Tejeda, Eduardo, 177, 385
 Estevan, Pedro, 193
 Etcheverría de la Muela, Francisco Javier, 15, 20, 29, 66, 78, 210, 212-213, 227-229, 255, 271, 338, 360, 366, 370-371
 Evangelisti, Franco, 192
 Ezquerro, Antonio, 378, 386

F

Fachino, Óscar, 64
 Fafián, Antonio, 20, 356, 369, 373, 375-376
 Fafián, Vanesa, 20, 152, 345, 347
 Falla, Manuel de, 62, 177-178, 272-273, 314, 332, 336
 Faraldo Botana, María, 20, 28
 Faraldo Deive, José, 34
 Faraldo, Antolín, 81, 84
 Fariás, Ruy, 21, 389
 Fariña, José Luis, 81, 86
 Fariñas Acea, Ángel, 34
 Feldman, Silvio, 384
 Fernán Vello, Miguel Anxo, 25, 234
 Fernández Albor, Gerardo, 184
 Fernández Alvez, Gabriel, 194
 Fernández Amor, Manuel, 39, 52, 382
 Fernández Cortés, Vicente, 34
 Fernández García, Rosa María, 20, 113, 246, 270, 289, 325, 326, 384
 Fernández Morilla, César, 34
 Fernández Pérez, Alfredo, 165
 Fernández Places, Francisco Javier, 384
 Fernández Rosende, Manuel, 169, 191
 Fernández Santiago, Marcelino X., 78, 384
 Fernández Valle, Manuel, 169
 Fernández Vide, José, 13, 228, 386, 393
 Fernández, Manoel, 110
 Fernández, Manrique, 20

Fernández, Marcelino, 227
 Fernández, Sheila, 12
 Fernández-Cid, Antonio, 272, 384
 Ferre Monasterio, S., 188
 Ferreira Serrano, Francisco J., 348
 Ferreño, Pablo, 240
 Ferrer Delso, Ventura, 52, 388
 Ferrer, Emmanuel, 241
 Ferrer, Juan Antonio, 20, 52
 Ferrer, María Nagore, 388
 Ferrero, Bernardo Adam, 256-257, 259, 272
 Ficher, Jacobo, 14, 22, 51, 60-63, 76-77, 96, 107, 129, 132, 141-142, 146, 177, 265, 285, 294, 305, 324-325, 332, 341-342, 365, 385, 391, 394
 Ficher, Miguel, 20
 Fiz Fernández, A., 85, 110
 Flechter, Salomón, 177
 Flores Muñoz, Antonio José, 256-257
 Flores, Ricardo, 89
 Folla, Manuel, 81
 Foss, Lukas, 259
 Fournier, Jean, 115
 Fraga Adrio, Rafael Francisco, 185, 196, 350
 Fraga López, José Manuel, 350
 Fraga, Manuel, 226, 350, 380
 Franco, Enrique, 383
 Frank, César, 295
 Franze, Juan Pedro, 176, 178, 327, 399
 Frega, Ana Lucía, 166
 Freire, Aquilino, 81
 Freire, Manuel, 20, 81
 Frizzi de Longoni, Haydée, 160
 Frutos, Luis Pascual, 138
 Fubini, Enrico, 384
 Fuchs, Teodoro, 77
 Fuentes Belón, Antonio, 34
 Fuentes Belón, Tomás, 49
 Fuentes de Méndez, Pepita, 348
 Fuentes Ríos, Antonio, 34
 Fuentes Vasco, Juan, 20, 49, 54
 Fuentes, Luís, 46

G

Gaivronsky, Carlos, 176, 399
 Galán, Raúl, 20, 52

Galduf, Manuel, 259
Gallo, Xosé, 174
Gandini, Gerardo, 149, 160
Gaos Berea, Andrés, 102-103, 113, 390
Gaos Guillochon, Andrés, 20, 102-103, 113, 384
Garabantes, M., 227, 384
Garbayo Montabes, F. Javier, 51, 247, 382, 385
Garcés, Adolfo, 272
García Abril, Antón, 25, 197
García Acevedo, Mario, 76, 149, 175, 177, 385
García Ascot, Rosa, 197
García Balado, Ramón, 230, 323, 329, 385
García Bonome, Emilio, 188
García Calviño, José, 34
García Canepa, Julio César, 157
García Castiñeira, A., 385
García del Busto, José Luis, 385
García Estrada, Juan Agustín, 175
García Golpe, Ángel, 81
García Laborda, José María, 194, 385
García Lorca, Federico, 233
García Mantiñán, José, 351
García Marquez, Gabriel, 364
García Morillo, Roberto, 61, 157, 386
García Muñoz, Carmen, 76, 175-176, 385-386
García Naveira, Jesús, 81
García Naveira, Juan, 81
García Rey, Francisco, 39
García Ríos, Ermitas, 239
García Sancho, Agustín, 54
García Seoane, Anxo, 227, 386
García Tenreiro, Eusebio, 181, 386
García Vázquez, Ramón, 21, 28
García Velón, Manuela, 21, 40, 44, 49, 53
García, Diego, 196, 323, 350, 402
García, Josefina, 84
García, Orlando, 258
García, Teresa, 20
García-Velasco, José, 386
Garrido, Alejandro, 220, 231, 358, 402
Garrido, Celso, 78
Garrido-Lecca, Celso, 259
Gatot, Juan, 37, 38
Gentil, Jules, 125
Gershwin, George, 323
Gianneo, Luis, 61, 160, 177, 179, 331, 385

Gil, Víctor Ángel, 162, 179, 347, 356, 400-401
Gilardi, Gilardo, 61, 177
Ginastera, Alberto, 61, 149, 259, 332, 392
Golbert, Laura, 384
Gómez Brea, Serafín, 34
Gómez Iglesias, Enrique, 169
Gómez Rey, César, 369
Gómez Senosiain, Rafael, 192
Gómez, Dámaso, 56
Gómez, Julio, 388
Gondell, Ramón, 34
González Acilu, Agustín, 383
González Casellas, Fernando, 157
González Lopo, Domingo L., 381, 389
González Valle, José V., 378, 386
González, Rodolfo A., 166
Gordin, Israel, 116, 125-126, 130
Gorostiaga, Antonio, 188
Gosálvez, C. José, 378, 386
Gover de Nasatsky, Miryam Esther, 77, 394
Graetzer, Guillermo, 61, 385
Granados, Enrique, 261
Grandío Seoane, Emilio, 54, 386
Grela, Pedro, 253, 271, 299, 354
Grimau, Julián, 285, 361
Groba Groba, Rogelio, 20, 214, 231, 242-243, 245-246, 250-251, 268-269, 316, 318, 329, 334
Gualda Jiménez, Antonio, 256-257, 259
Guastavino, Carlos, 332
Guestrin, Néstor, 162
Guigirey, Carlos, 20
Guilmant, Alexandre, 123
Guinjoan, Joan, 289, 326, 384
Guri García, Irene, 259
Gutiérrez, Hipólito, 151, 157

H

Hait, M. T., 61
Haydn, Franz Joseph, 233
Händel, Georg Friedrich, 156
Hernández Borge, Julio, 381, 389
Hidalgo, Juan, 194
Honegger, Arthur, 61
Huarte, Lina, 138
Huidobro, Ángel, 25, 197-199, 226, 351,

353, 356-357, 401
Huseby, Gerardo V., 178, 386

I

Ibert, Jacques, 188
Iglesias Noguerol, Manuel, 352
Iglesias, Antonio, 198-200, 226, 386
Iglesias, Juan, 143
Iglesias, Manuel, 162, 177, 179, 234, 236, 347, 352, 385, 400
Iglesias, Nieves, 378, 386
Illari, Bernardo, 20, 386
Illobre Otero, Vicente, 34
Indy, Vincent d', 123
Ivanóvich Barbeito, Yerko Petar, 239

J

Jaramillo, Martha, 64
Jiménez Fraud, Alberto, 386
Jiménez Gómez, Enrique, 214
Jolivet, André, 23, 117, 133, 142, 332
Jordán Mascaró, Enrique, 34
Julia, Roberto, 241
Jurado, Javier, 228, 386

K

Kagel, Mauricio, 23, 65, 77-78, 343, 380, 399
Kalafati, Vasili, 61
Kandelaki, Alexander, 13
Kaplan, Delfy, 64
Kereselidze, Nino, 13
Koc, Marcelo, 151
Korguieff, Sergei, 61
Krieger, Armando, 149
Kröpfl, Francisco, 149, 160, 177
Kumok, Jorge, 149
Kuschlin, Lilianne, 123, 356

L

Labarone, Lia, 64
Labrousse, A. M., 115
Lachner, Simón, 151

Lagares, Manuel, 188, 191, 214-215, 221
Lamas Carvajal, Valentín, 82
Lamas, Natalia, 13
Lambertini, Marta, 386
Lambruschini, Aquiles, 84
Landa, Alfredo, 192
Lanza, Alcides, 149
Larrocha, Alicia de, 197
Laxeiro
 Otero Abeledo, José, 20, 29, 69, 85, 205-206, 208, 221, 227, 287-288, 325, 363, 384, 388
Leal, Eusebio, 202-203
Leira, Xan, 227
Leiva Piñeiro, Asterio, 20, 51, 219-220, 226, 230-231, 272, 347, 358, 387, 401-403
Lendoiro, Augusto César, 241, 245-246, 368
Levi-Strauss, Claude, 387
Levin, Pablo, 141, 144, 176, 328, 342-345, 399
Levy, Sophie, 20
Lewit, Ondrej, 113, 403
Lévy, Lazare, 144
Lillo, Manuel, 193
Litvikh, Vladimir, 319, 352, 401
Llano López, Pedro de "Bocelo", 387
Llové, Bell, 28, 31, 387
Locatelli de Pérغامo, Ana María, 387
Longueira, Genaro, 359
López Acuña, Fernando, 240
López Ares, Teresa Beatriz, 15, 19, 23, 28-29, 48, 53-54, 60, 66, 75, 78, 108, 139-141, 179, 217, 219, 229, 230, 326-327, 329, 230, 338, 387
López Buchardo, Carlos, 62, 97, 178
López Cachaza, Daniel, 20, 185, 221
López Castro, Manuel, 20, 152, 169-170, 176, 181, 191, 223, 346
López Cobas, Lorena, 387
López Cobo, Azucena, 387
López Datorre, Tomás, 86
López Díaz, Edmundo, 169
López Durá, Xoán, 78
López García, Consuelo, 20, 52-54, 75, 108, 221
López García, Fina, 20
López García, Ricardo, 20, 80, 220, 354
López García, Rodrigo, 80

López Gento, José, 86
 López González, Carlos, 20, 111-112, 324, 361, 368
 López Laguna, Gerardo, 351, 400
 López Mancera, Vicente, 36
 López Mosquera, Manuel, 236
 López Páez, Luis, 81
 López Picos, José Antonio, 21, 31, 34, 40-42, 44, 46-47, 50, 52-53, 71, 86, 197, 211, 215, 360
 López Purriños, José, 34
 López Rodríguez, Javier María, 239
 López Seijo, Marcelino, 365
 López Torres, Miguel, 193
 López Vilar, Hernán, 162
 López y López, Francisco, 191
 López, Beatriz, 401
 López, Euloxio, 227
 López, José Ignacio, 20, 229
 López-Calo, José, 387
 Lorenzo Suárez, Anxo M. , 21
 Lorenzo Vizcaíno, María del Carmen, 20, 267, 387
 Lores, Francisco, 227
 Losada, Benito, 82
 Losada, Carmen, 12
 Lousa Pandelo, Enrique, 85
 Luca de Tena, Gustavo, 227
 Lueiro Rey, Manuel, 84

M

Macchi, Egisto, 192
 Maceiras Naveira, Manuel, 169
 Maceiras, Ramón, 227
 Machado, Antonio, 71, 73, 78, 371, 388
 Macías, Enrique X., 214, 250, 267, 269, 387
 Magán, Carlos, 326, 329, 401
 Maillard-Verger, Pierre, 125
 Maimó, Francisco, 38-39
 Máiz Suárez, Ramón, 325, 381
 Maiztegui, Isidro B., 32, 75, 89, 92, 96-98, 102, 145, 173
 Makzimyuk, Jerzy, 25, 329, 348-349, 401
 Mallo, Albino, 388
 Mames, Leon, 141, 144, 176, 328, 342-345, 399
 Mañanes, Rolando, 152, 162

Manfred, Gräter, 388
 March, Juan, 20, 29, 66, 74, 161, 178-179, 192, 196, 222, 224, 328, 338, 340, 348, 368, 378, 384
 Marchesi García Sanmartín, Fuencisla, 228, 367, 370
 Marco, Marina de, 282, 352-355
 Marco, Tomás, 385, 388
 Mariconda, Alfredo, 176, 346, 399
 Marín, Xaquín, 206
 Maronese, Leticia, 388
 Marras, Pedro, 137-138
 Marti Amor, Joaquín, 39, 51
 Martí Llorca, J., 164
 Martí, Joaquín, 33-34, 36
 Martín, Francisco, 193
 Martínez Álvarez, Manuel, 21
 Martínez Castro, Xoán, 227
 Martínez del Fresno, Beatriz, 388
 Martínez Izquierdo, Ernest, 326, 329, 358, 401
 Martínez López, Francisco, 52, 388
 Martínez Santiso, Manuel, 388
 Martínez, Lisardo, 81
 Marty, Joaquín, 33, 36, 38, 51
 Masson, Diego, 196, 323, 329, 350, 402, 404
 Mastrogiovanni, Antonio, 259
 Medel Iglesias, Lucinio, 388
 Medina, Ángel, 388
 Mejía, Mónica, 254-255, 271, 300, 363
 Méndez Vázquez, Fernando, 281
 Méndez, Luciano, 81
 Mendoza Lassalle, César, 138
 Mera Castro, José Luis, 52, 384
 Mera, Manuel, 227
 Messía, José Luis, 132
 Messiaen, Olivier, 23, 117, 125, 133, 142, 293, 332
 Míau
 Ferreira Serrano, 160, 348
 Mihalache, Elena, 241
 Mikashov, Iván, 259
 Milanés, Ney, 202-203
 Milhaud, Darius, 23, 117, 132-133, 139, 200, 332
 Mindlín, Adolfo, 59, 64-66, 77, 98, 116-117, 119, 130, 140, 273, 352
 Miño Fariñas, José, 34

Miranda, Anisia, 205-206, 287
Molinari, Víctor Luis, 70, 151
Molo, Marcos, 141, 144, 176, 328, 342, 344-345, 399
Mompou, Federico, 197
Mondolo, Ana María, 388
Monsalvatge, Xavier, 259
Montero Piñeiro, José, 38
Montero, Julio, 239
Monterroso Devesa-Juega, Xosé María, 20, 240
Monterroso, Juan Manuel, 21
Montes, Juan, 13, 94, 393
Mora, Ángel, 192
Moretto, Nelly, 160
Morricone, Ennio, 192
Moscoso, Elisa, 240
Mosquera, Manuel, 193, 233, 237-239
Mougeolle, Carole, 20
Mozart, Wolfgang Amadeus, 295, 340, 372, 374, 376
Münch, Charles, 125
Muñoz, Eduardo, 365
Murguía, Yon De, 138
Muscari, Eduardo, 162

N

Nacuchio, Dalia, 349
Nakamijo, Martín, 84
Napolitano, Emilio, 177
Narganes, Moisés, 173
Nasatsky, Roberto B., 77, 394
Nava Cuervo, Jesús, 225
Naveira González, Manuel, 39, 81
Neira Vilas, Xosé, 14, 20, 28-29, 32, 58, 68-70, 78, 85, 96, 144, 204-206, 208, 210, 219, 226-228, 230, 283, 286-288, 295, 324-325, 327, 334, 344, 362, 384, 388-389
Nicholson, Guillermo, 157
Nicolas, Sylvie, 20
Niestra, Alfredo, 117
Nieto, Albert, 20, 248-249, 270, 300, 355
Nobre da Costa, Carlos, 258
Noche García, Sergio, 20, 51, 272, 389
Nogueira Pedreira, Fernando, 367
Nogueira, Cristina, 180, 352, 402
Nóvoa González, Vicente, 38

Nóvoa, Leopoldo, 85
Novoa, Sofía, 12
Núñez Búa, Xosé, 85
Núñez Paz, Raimundo, 369
Núñez Seixas, Xosé M., 75, 78, 112, 325, 381, 389
Núñez, Adolfo, 194
Núñez, Jesús, 361

O

O Bergeiro
 López, Antonio, 54
Ocampo, Francisco Javier, 177
Oesterreicher, Karl, 178
Oliva, Antonio, 38
Otero Botana, Andrés, 216
Otero Cares, Isidro, 368
Otero Fernández, Aníbal, 249
Otero Pérez, Francisco, 194, 256-257, 259
Oyamburu, Jesús, 381

P

Pablo, Luis de, 385, 389
Palma, Rossy de, 192
Palmou, Ángel, 389
Pardo, Sara, 64
Paredes Romero, Casiano, 239
Parga Fariñas, Jesús, 34
Pariente Herrejón, Víctor, 21, 34, 39, 46-47, 53, 351
Parsifal, 267, 390
Pasler, Jan, 141, 390
Patan, Benito, 39
Paz Hermo, Egidio, 88-89, 94, 99
Paz, Juan Carlos, 61, 77
Paz, Xavier de, 25, 178, 197, 234, 237-239, 249-251
Pemberton, Carlos, 157
Pena Cal, Pedro, 39
Peña, Antonio, 239
Penelas, Carlos, 84, 227
Pereira, Aurichu, 287, 360
Pereiro Lendoiro, Jorge, 368
Pereiro, Paulino, 20, 156, 217, 230-231, 233-234, 236-239, 246-247, 249-251, 269, 316,

318, 322, 329
Pérez Berná, Juan, 20, 179, 239, 257, 267-270, 272, 322, 390
Pérez Buján, Javier, 20
Pérez Bujía, América, 180, 185, 210, 221-222, 228
Pérez Fernández, Julián Jesús, 113, 390
Pérez Leira, Lois, 75, 104, 113, 227, 390
Pérez Manso, Tomás, 39
Pérez Roque, Felipe, 202-203
Pérez, Luis, 76, 78, 142, 227, 390
Pérez, Teresa, 390
Pérez, Víctor Pablo, 20, 113, 229, 251-253, 270-271, 403
Pérez-Prado, Antonio, 390
Pericet, Luisa, 184
Perryman, Sam, 20
Persichetti, Vicent, 390
Perusso, Mario, 157
Petrova, Eugenia, 319, 356
Piazza, Giovanni, 192
Picado, Luis, 81
Picchi, Silvano, 163, 180, 390
Pickenhayn, Jorge Óscar, 149
Pierre Dupuy, Jean, 25, 234
Pillado, Francisco, 230
Piluso, Óscar, 176, 346, 399
Piñeiro, Manuel, 390
Pinto, Alejandro, 149-150, 152
Pistocchi Pereira, Graciela Silvia, 29, 32, 111-112, 230, 180, 324, 390
Pita, Claudino, 35
Pita, Emilio, 174, 210
Pita, Jaime, 85
Pita, Paz, 239
Plesch, Melanie, 390
Pons, Josep, 214, 229, 250, 369, 401
Ponte Castro, Manuel, 34
Ponte Gracia, Agustín, 36
Ponte y Blanco, Juan, 36
Popper, Frank, 390
Portabales, Pablo, 390
Prada, Rodolfo, 81, 84-85, 106
Presas Freire, Leticia, 253, 271, 299, 362
Prezewalsky, Vladimir, 319
Prieto Marcos, Manuel, 75, 88-89
Puccini, Giacomo, 61

Puente, Manuel, 63, 69, 78, 106-107
Pujales, Cristina, 20
Purriños
 Cal, Antonio, 52

Q

Queble, Pedro, 38
Quessada, Xaime, 206
Quiroga Losada, Manuel, 12, 322, 381-382
Quiroga, Antonio, 81
Quiroga, César, 84
Quiroga, Pedro, 39

R

Rae, Caroline, 141, 390
Ramos Triano, Gloria Isabel, 156, 178, 250, 326, 346, 401
Ramos, Santiago, 192
Rattenbach, Augusto, 157
Ravel, Maurice, 61, 167, 183
Rayer, Philippe, 390
Rego, Luis, 13, 193
Regueiro, José, 81
Reverte, Alfonso, 241
Rey Baltar, Ramón, 85
Rey Tristán, Eduardo, 381
Rey, Manuel, 20
Rey, Roberto, 64
Riazuelo, Carlos, 360, 401
Ribbans, Geoffrey, 78, 388
Ripolles, Dolores, 138
Rivas Veiga, Tina, 367
Rivier, Jean, 142, 200
Rodeiro, Manel, 239
Rodrigo, José Luis, 197
Rodríguez Abeijón, Vicente, 214
Rodríguez Carballeira, José, 36, 52
Rodríguez Gil, Gloria, 239
Rodríguez González, Román, 21
Rodríguez Morató, A., 391
Rodríguez Rodríguez, Manuel, 368
Rodríguez, Julián, 239
Rodríguez, Nuria, 230, 390-391
Rodríguez-Losada, Eduardo, 178, 251
Roel García, Edmundo, 169, 191

Roel, Manuel, 85
Román Saralegui, Manuel, 225
Romay Beccaría, José Manuel, 191, 241, 245-246
Romero, Clara, 241
Roqué Alsina, Carlos, 177
Rosenthal, Manuel, 125, 158
Rosinskij, Wladimir, 239, 401
Rosón Ferreira, Mercedes, 214
Rosón Pérez, Antonio, 184
Rossi y Rossi, A., 164
Roura, Guillermo, 141, 144, 176, 328, 342-345, 399
Routh, F., 391
Ruiz, Andrés, 194
Russo, Antonio María, 153, 177, 400, 403

S

Sáez Baquedano, M^a Lucía, 391
Said Armesto, Víctor, 393
Sala, Jorge, 152
Salazar, Adolfo, 18, 76, 391
Salgado, Daniel, 231, 391
Salgado, Fernando, 391
Salgado, Susana, 76, 391
Salinas Rodríguez, Galo, 35-36, 52, 394
Sampedro, Casto, 393
San Martín, Francisco, 81
San Martín, José de, 101
Sánchez Deive, Antonio, 34
Sánchez Deive, Hipólito, 34
Sánchez Fernández, Antolín, 169, 191, 357
Sánchez Guisande, Gumersindo, 85, 106
Sánchez López, F., 55
Sánchez Millares, Eduardo R., 165
Sánchez Mosquera, Manuel, 54
Sanjurjo, Manuel, 36
Sanjurjo, Ramón, 35
Sannine, Rodolfo, 64
Santiago, Antón de, 45, 53, 60, 75, 140, 177
Santidrián, Víctor, 54, 394
Santos, Ágatha de, 226, 391
Sardá, Albert, 194
Sas García, Tomás, 352
Sas, Julio, 49
Scaramuzza, Vicente, 175

Schemper, Darío Abel, 154
Schemper, Lidia de, 266, 273, 364, 373-374, 376
Schemper, Mauricio, 154
Schemper, Raúl, 130, 149-150, 153-155, 157, 160, 177-178, 259, 265, 272-273, 385, 403
Schenker, Heinrich, 289
Schiuma, Alfredo, 77
Schloezer, Boris de, 391
Schmitt, Florent, 23, 117, 133
Schoenberg, Arnold, 61, 391
Schotelius, Renate, 23, 64-65, 77, 343, 394, 399
Scriabine, Marina, 391
Sebastiani, Pía, 61, 386
Segovia, Andrés, 197
Segura Penalva, Antonio, 39
Seijo, Carlos, 51, 190-192, 223, 333, 380
Seivane, Xosé Manuel, 214
Seoane López, Luis, 20, 23, 28-29, 32, 63, 68-71, 75, 77-78, 91, 110, 115, 117, 140, 143-144, 146, 151, 172, 175-176, 184, 207, 221, 233, 286-287, 295, 324, 326-327, 334, 348, 381, 391
Serra, Luis María, 157
Serrallach, Lorenzo, 22, 60, 92, 96, 391
Shestiglasov, Andrei, 319, 352, 401
Shostakovich, Dmitri, 62, 320, 346
Siccardi, Honorio, 61
Silbermann, Alphons, 391
Sobrino Manzanares, M^a Luisa, 381
Sokoloff, Nicolai, 61
Soñora Couceiro, Enrique, 85, 169, 221
Sopeña, Federico, 391
Soto, Luís, 401-402
Soutelo, Rudesindo, 239
Souto, Marina, 138
Stéfano, Alfredo Di, 139, 144
Steinberg, Maximilian, 61
Stockhausen, Karl, 77
Stoliarsky, Piotr S., 61
Strauss, Richard, 61, 387
Stravinsky, Igor, 26, 60-61, 64, 76, 217, 253, 266, 282, 318, 328, 332, 336, 364, 391
Suárez Barros, Juan, 191
Suárez Castro, José, 169
Suárez Dopazo, Antón, 81, 85, 92, 110-112, 391
Suárez Paz, Fernando, 176, 345, 399
Suárez Picallo, Ramón, 58, 69, 85-86, 96, 390, 392

Suárez Suárez, Manuel, 227, 392
Suárez Urtubey, Pola, 164, 176, 180, 386, 392, 399
Suárez, Juan, 81, 105, 191, 364
Suárez, Manuel, 227, 391-392
Suárez-Pajares, Javier, 329, 401
Szczygiel, Emilian, 241
Szenkar, Alejandro, 175

T

Tagliaferro, Magda, 144
Taibo García, José, 34
Taibo, Luis, 89
Tajes, María P., 113, 392
Talens, Rafael, 259-260
Tanasescu, Zita, 20
Tatarkiewicz, W., 392
Tchaikowsky, Pyotr Ilyich, 167, 183
Tcherepnin, Nikolay, 61
Teijo Veiga, Jesusa, 359
Tejeda, Eduardo, 149, 153-154, 177, 278, 403
Tejeda, Emilio, 333, 346
Temes, Faustino, 39, 42
Temes, José Luis, 20
Tenreiro García, Eusebio, 169-170, 180, 222, 272, 392
Tenreiro, A., 85
Tenreiro, Lucía, 230-231, 392
Terraza, Emilio, 23, 64-65
Terzian, Alicia, 157, 160
Teseo, R., 164
Tieles, Evelio, 227
Tobío, Lois, 78
Torres Regueiro, Xesús, 20, 29, 32, 52-54, 75-76, 82, 108-110, 112, 114, 139, 221, 223, 230, 354, 392-393
Tosar, Héctor, 259
Tow, Martin, 176, 346, 399
Tragan, Ramón V., 138
Trejo Torres, Edil Berta, 271, 300, 362
Trillo, Joám, 20, 214, 239
Tsilicas, Jorge, 157

U

Uriarte, Gonzalo, 192

V

Vaamonde, José, 81
Valeiro Fagil, Roberto, 253, 271, 299, 351
Valencia, Carlos, 178, 402
Valenti Costa, P., 177
Valenzuela, Ramón de, 58, 69-70, 85, 96, 110, 334
Vales Villamarín, Francisco, 36, 172-173
Valls Gorina, Manuel, 393
Vara, Juan, 20, 236-239, 242, 244, 246-251, 269, 271, 316-317, 329
Varela, Alfredo, 401-402
Varela, Atanasio, 47
Varela, Lorenzo, 58, 69, 76, 96, 288, 326, 334, 371, 391
Vázquez Arias, Fernando, 214
Vázquez Carril, Fernando, 37-38
Vázquez Casas, Xoán Antón, 239
Vázquez da Xesta, 85
Vázquez Fernández, José Ángel, 169
Vázquez Grela, Luís Javier, 240
Vázquez Medín, José, 34
Vázquez Vázquez, Luis Felipe, 201
Vázquez, Cristina, 51, 393
Vázquez, Lito, 20
Vázquez, Octavio, 231, 239, 251
Vega, Carlos, 175
Vega, Pepa, 381
Veiga Ferreira, Jose María, 20
Veiga Iglesias, Pascual, 35-36, 94, 99
Veiga Valenzano, Augusto, 36-37
Veiga, Manuel, 401-402
Velasco Vieites, Víctor, 34
Velo, Carlos, 78
Velo, Pepe, 227
Vera, Santiago, 258
Vergara, Juan, 391
Vía Golpe, Manuel, 81
Viana, Juan Manuel, 229, 401
Viaño, Xoán, 239, 247, 270
Viceiro-Filgueira, Javier, 13
Vidal García, Manuel, 42
Vidal-Beneyto, J., 393
Vila, Eligio, 231, 239, 250-251
Vilanova Rodríguez, Alberto, 69-70, 80, 85, 108, 110-111, 393
Vilanova, Sofia, 393

Villa Rojo, Jesús, 20, 192-195, 224, 263, 333, 349-350, 383, 393, 400
Villalobos, Héitor, 76
Villalta, Luísa, 207, 389
Villanueva Abelairas, Carlos, 11, 21, 29, 51, 225, 228, 380, 382, 393
Villar, Marta, 230, 393
Villar, Miro, 379
Villar-Taboada, Carlos, 28, 393, 404
Villasol, J. L., 193, 224, 394
Villaverde, Elpidio, 69
Vinter, Gilbert, 188
Viñao, Alejandro, 152
Viola, Leo, 176, 346, 399
Viqueira, Juan Vicente, 135
Viso Soto, Margarita, 20, 113-114, 141, 162, 176-177, 180, 190, 196, 231, 234, 239, 241-243, 245-246, 249, 254, 266, 268-269, 271, 316-318, 322, 329, 351, 355, 394
Vittorio, Roberto De, 24, 162, 176, 179, 347, 399
Viúdez, Esther, 401-402
Vivaldi, Antonio, 233
Vives, Amadeo, 94, 138
Vives Azancot, Pedro A., 381
Vizoso, Javier, 20, 209, 225, 227, 359, 394
Vlashi, Florián, 20, 161, 240, 347, 359-361
Vlashi, Rediana, 365-366

W

Wais Sanmartín, Julio, 34
Walton, William, 233
Weinstein, Ana E., 77, 394
Whitman, Walt, 153, 177, 400, 403
Wilenski, Osias, 64, 77, 343, 399
Wissmer, Pierre, 20, 23, 29, 117, 123-129, 133, 139, 141, 150, 200, 332, 390
Wonenburger, César, 20, 230, 322, 329, 394

Y

Yáñez, Jorge, 33-35, 38
Yáñez, José Manuel, 240
Yáñez, Paco, 323, 329, 404

Z

Zamacois, J., 394
Zarzo, Vicente, 259
Zipman, Boris, 76, 394
Zorini, Claudio, 24, 163, 176, 180, 348, 399
Zumalave, Maximino, 20, 156, 178, 219, 243, 323, 346, 402-403



Colaboran



I+D+i HAR2015-64024-R
Directores: C. Villanueva / J. Garbayo



Coeditan

