

OS SOÑOS DA MEMORIA

DOCUMENTACIÓN MUSICAL EN GALICIA: METODOLOXÍAS PARA O ESTUDIO

Montserrat Capelán, Luis Costa Vázquez,
Javier Garbayo Montabes, Carlos Villanueva
Editores



Deputación
Pontevedra







This work is under a Creative Commons BY-NC-SA 3.0 license.

Any form of reproduction, distribution, public communication or transformation of this work not included under the Creative Commons BY-NC-SA 3.0 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 by clicking on the following link:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>



Esta obra se encuentra bajo una licencia Creative Commons BY-NC-SA 3.0.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-SA 3.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Puede acceder Vd. al texto completo de la licencia haciendo clic en este enlace:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/legalcode.es>



Esta obra atópase baixo unha licenza Creative Commons BY-NC-SA 3.0.

Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-SA 3.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, agás excepción prevista pola lei.

Pode acceder Vd. ao texto completo da licenza premendo nesta ligazón:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/legalcode.gl>



Editores

Montserrat Capelán

Luis Costa Vázquez

F. Javier Garbayo Montabes

Carlos Villanueva

URI:<http://hdl.handle.net/10347/8133>

OS SOÑOS DA MEMORIA

DOCUMENTACIÓN MUSICAL EN GALICIA:
METODOLOXÍAS PARA O ESTUDIO



Índice

| | |
|---|-----|
| Prólogo | 11 |
| Algunas consideraciones en torno a la recopilación de la música tradicional en España, 1900-1950 JOSÉ ANTONIO GÓMEZ RODRÍGUEZ | 27 |
| La documentación de la danza: trazas y ausencias de un arte efímero BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO | 55 |
| Fuentes documentales para la historia de la música popular: más allá de los cancioneros (o el misterio de los materiales desaparecidos de Torner) SUSANA ASENSIO LLAMAS | 81 |
| Manuel Quiroga y Pontevedra: fuentes para su estudio CARLOS M. CAMBEIRO | 99 |
| Fuentes para el Estudio de Sofía Novoa (1902-1987), una pianista viguesa de la Edad de Plata CARMEN LOSADA | 119 |
| O imaxinario feminino na música popular galega MIRIAM BARREIRO | 133 |
| Said Armesto y Casto Sampedro: el cancionero premiado de la Academia (1910) y sus repercusiones CARLOS VILLANUEVA | 147 |
| Ramón de Arana, “Pizzicato”: Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical F. JAVIER GARBAYO MONTABES | 183 |
| Tradicionalismo y escena: una aproximación a la música escénica de José Baldomir MONTSERRAT CAPELÁN | 229 |
| El averiguador popular: Ramón de Arana y su cancionero <i>Cantos, Bailes y Tonadas de Galicia (1910)</i> CARMEN MALDE | 261 |

| | |
|---|-----|
| Vesteiro Torres, poesía e música no Rexurdimento | |
| JULIO CARLOS ALONSO MONTEAGUDO | 281 |
| Dúas obras inéditas para piano só dos compositores Felipe Paz Carbajal e Enrique Lens Viera | |
| ALEJO AMOEDO | 301 |
| Aproximación ao ambiente cultural e musical nos albores do século xx en Ferrol: o xornal <i>El Correo Gallego</i> como testemuña | |
| LUCINIO MEDEL IGLESIAS | 315 |
| As bandas de música galegas: unha realidade inédita | |
| LUIS COSTA VÁZQUEZ | 341 |
| El catálogo musical de la Banda Municipal de Ourense: un trabajo de base en el archivo de una agrupación centenaria | |
| SERGIO NOCHE GARCÍA | 363 |
| A banda municipal de Vigo no cambio de século: 1883-1912 | |
| ASTERIO LEIVA PIÑEIRO | 385 |
| Fondos documentais e legado social: dúas canles para investigar as bandas de música populares na comarca do Deza | |
| CRISTINA VÁZQUEZ | 407 |
| Proceso de edición de partituras históricas: una referencia a los <i>Coros gallegos</i> y a las <i>Irmandades da Fala</i> | |
| JAVIER JURADO | 429 |
| As dinámicas comerciais como motor dunha realidade musical: Canuto Beraa Rodríguez, un exemplo do século XIX | |
| LORENA LÓPEZ COBAS | 453 |
| La edición musical en Vigo en la primera mitad del siglo xx: Manrique Villanueva | |
| PABLO ABREU | 477 |
| José Iglesias Sánchez. Profesor de música y compositor (1869-1958). Fuentes para su estudio | |
| JOSÉ LUIS IGLESIAS XIFRA | 503 |



Presentación

La Diputación de Pontevedra tuvo la satisfacción de recibir en sus dependencias del Museo de Pontevedra, a finales de otoño del pasado año 2011, al grupo de investigación interuniversitario *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1936)*, conformado por investigadores de las universidades de Santiago de Compostela y Vigo, bajo el auspicio del Ministerio de Ciencia e Innovación y la dirección del catedrático compostelano Carlos Villanueva.

En el encuentro, programado dentro de las reuniones bianuales del grupo de investigación, se desarrolló en esta ocasión una amplia y ambiciosa reflexión en torno a cuestiones metodológicas, además de abordarse la presentación y el análisis de fondos documentales de música civil, entre los que tuvieron un especial protagonismo los relacionados con la ciudad de Pontevedra y su provincia.

De este modo, a los estudios generales de método y fuentes se sumaron novedosos trabajos de investigación sobre editoriales musicales en la ciudad de Vigo, bandas de música de nuestra provincia, desconocidos aspectos biográficos sobre el violinista Manolo Quiroga, o sobre Víctor Said Armesto, o las relaciones epistolares de Ramón Arana, intelectual estrechamente vinculado al fondo Sampedro del Museo de Pontevedra, entre otras aportaciones.

Las jornadas científicas culminaron con la presentación del legado musical de José Iglesias Sánchez (JIS) (1869-1958), músico tudense muy ligado a la ciudad de Vigo y profesor de varias generaciones de alumnos, cuyo fondo musical ha donado generosamente su familia al Museo de Pontevedra.

El fruto de aquellas aportaciones y discusiones científicas se plasma en más de una veintena de artículos, recogidos en este volumen, *Os soños da memoria*, en el que se incluye además, en formato electrónico, una notable aportación gráfica y estadística así como una amplia bibliografía actualizada en el campo de la investigación musical en Galicia y en Pontevedra, en particular.

Proyectos como éste permiten incrementar el conocimiento de nuestro pasado musical y tomar conciencia del valor patrimonial de un legado que tenemos la obligación de custodiar, poner en valor y divulgar, responsabilidades que esta Diputación no puede dejar de atender, como contribución a la ciudadanía, a Pontevedra y a Galicia en general.

RAFAEL LOUZÁN

Presidente de la Diputación Provincial de Pontevedra



Prólogo

El grupo de investigación interuniversitario *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1936)* (HAR 209-09161), integrado por Montserrat Capelán, Luis Costa Vázquez y Javier Garbayo, con la dirección como IP de Carlos Villanueva, celebró a finales de otoño del 2011 en el Museo de Pontevedra un intenso encuentro. En él participaron investigadores vinculados tanto por las direcciones de tesis de los miembros de este grupo de investigación, como por el curso de Doctorado *Música en la España Contemporánea*, alguno de cuyos profesores, concretamente Beatriz Martínez del Fresno y José Antonio Gómez, de la Universidad de Oviedo, tomaron también parte con lecciones sobre estudio de fuentes y metodología. Del resultado de aquel encuentro, de la intensidad de las jornadas y de la calidad de los trabajos es buena muestra el presente libro que avanza considerablemente en el levantamiento de fuentes sobre la música civil de Galicia, tanto en el aspecto metodológico del tratamiento de materiales como en la pesquisa sobre músicos e intelectuales de enorme valor para el relato de la música gallega, muchos de ellos interconectados y reencontrados en virtud de los diversos intereses que trazan las actuales líneas de investigación.

Es justo recordar que aquellos días gozamos además de la presencia de D. José Luis Iglesias Xifra, quien expuso, en presencia de sus tías, hermano y primos (unos momentos realmente emotivos) el legado musical de su familiar D. José Iglesias Sánchez (JIS) (1869-1958), músico tudense tan ligado a la ciudad de Vigo; una exposición y material gráfico de gran valor que hemos querido recoger como apéndice (a modo de álbum de fotos), por su significado y por la importancia que los fondos privados y su conocimiento tienen para el estudio de la música gallega. También hemos de agradecer la presencia en una de las sesiones de D. Carlos Valle Pérez, Director del Museo, que disertó sobre el tema “O patrimonio musical do Museo de Pontevedra. A consolidación dun proxecto”, agradecimiento que hacemos extensivo a todo el personal del Museo, tan atento y profesional como siempre.

El estudio de las fuentes

José A. Gómez, en **“Algunas consideraciones en torno a la recopilación de la música tradicional en España, 1900-1950”**, establece, con una finalidad expositiva y divulgativa, aquella frontera entre: (a) la recopilación ideológica y asistemática de la canción popular de fines del siglo XIX, con sus tópicos herderianos, y las herencias de salón que marcaron metodologías, tratamientos y análisis, y (b) el despertar de la ciencia del folklore musical en nuestro país que atesora la obra de Eduardo Martínez Torner, un auténtico adelantado en sus estudios etno, que muestran el carácter eminentemente novedoso de sus aportaciones, y que, en general, responden a aquellos tres pasos clásicos: colecta, transcripción y análisis. El profesor asturiano nos desvela que los diversos factores tienen que ver con la introducción en nuestro país de los estudios de Folklore y de la Sociedad presidida por Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”, el desarrollo de la musicología en Europa y el nacionalismo musical imperante, que alentó la publicación de numerosas colecciones de canciones. Las diversas orientaciones desarrolladas por Pedrell, López Chavarri, el Padre Donostia y otros, desembocarán en nuevas tendencias más contextualizadoras y antropológicas que se desarrollan y enriquecen, precisamente, de la mano de Martínez Torner o Jesús Bal y Gay, y que marcarán una nueva perspectiva en la práctica etnomusicológica de nuestro país y en las técnicas recopilatorias posteriores.

Beatriz Martínez del Fresno, en **“La documentación de la danza: trazas y ausencias de un arte efímero”**, nos acerca a la problemática de la documentación coreográfica analizando su especificidad a través de diversos ejemplos de fuentes. Son reflexiones muy útiles para los estudiosos teniendo en cuenta la volatilidad de los registros coreográficos, la gran variedad de códigos que tratan de captarlos y el desconocimiento en nuestro país, a nivel musicológico, de muchas de estas cuestiones; desconocimiento que en todo caso viene a prolongar el eterno problema de la recreación del pasado. En la segunda parte del texto se hace un interesante apunte sobre la Edad de Plata de la cultura española, analizándose los marcos de actuación de los diversos tipos de danza (tradicional, danza “social” y danza escénica) así como sus espacios de desarrollo. En paralelo se propone un primer intento por descubrir el repertorio dancístico que en Galicia se representaba en teatros y en espacios de “variedades”, así como las polémicas que los desencuentros teóricos generaron en esta región al respecto. El estudio aborda también el proceso de construcción de

un espacio simbólico de la galleguidad en torno a la danza, y cómo esa construcción se produce en paralelo con la modernización y la “contaminación” de aquel repertorio por influencia de la música y la danza populares de las ciudades. En todo caso, indica Martínez del Fresno, nuestra musicología no ha llegado todavía a considerar la música bailable como núcleo de investigación con suficiente entidad, y en este aspecto las cosas no han cambiado mucho en los últimos diez años; de ahí el interés especial de este registro.

La recogida de piezas de tradición oral y su presentación en forma de cancioneros nos ha dejado buen número de fuentes que ahora, contrastadas, arrojan luz sobre asuntos de investigación a menudo opacos, por falta de noticias, hasta la actualidad. El ejemplo aquí tratado, sin ningún tipo de cortapisas, por la Dra. Susana Asensio en su clarificador artículo **“Fuentes documentales para la historia de la música popular: más allá de los cancioneros (o el misterio de los materiales desaparecidos de Torner)”**, parte, con la excusa del hallazgo del *Cancionero Gallego* de Torner y Bal, estudiado por el profesor Carlos Villanueva en la reedición del *Cancionero Musical de Galicia* (2007), del hecho de la desaparición tras la Guerra Civil, de algunos de los materiales del musicólogo asturiano Eduardo Martínez Torner; materiales que serían posteriormente publicados con otras firmas y en otros contextos. Aquella desaparición no deja de contribuir a la idea de que la musicología oficial española posterior a la Guerra Civil (desarrollada en el Instituto Español Musicología del CSIC de Barcelona a partir de los años 40) —en palabras de la profesora Asensio— “creó una ficción científica de purismo musical histórico basada en el hurto, la reapropiación y la descontextualización de investigaciones ajenas, que hubieran sido de radical importancia en el desarrollo de los estudios sobre la cultura popular en el seno de investigaciones interdisciplinarias en España”. La investigadora asturiana, analizando nuevas fuentes documentales de/sobre Martínez Torner, (en torno al *Cancionero de la Colombina* y al *Cancionero de Turín*) incide en el tema de la relectura de la musicología española, tema que se renueva cada día con la aparición de nuevos datos que vienen a clarificar el uso y abuso de los materiales de los exiliados, “desaparecidos” en su precipitada salida de España. Es éste sin duda un tema apasionante y de enorme trascendencia, cada vez más de actualidad con la desclasificación y hallazgo de nuevos materiales.

A continuación, siguen varios trabajos relativos a la concreción de fuentes para el estudio de músicos relevantes para la vida gallega, como es el caso del violinista pontevedrés Manuel Quiroga y de la pianista viguesa

Sofía Novoa, en sendos trabajos de los profesores Carlos Cambeiro y Carmen Losada, quienes profundizan aquí investigaciones iniciadas con sus respectivos DEAS y prolongadas ahora en proyectos de doctorado. Carlos Cambeiro, en **“Manuel Quiroga y Pontevedra: fuentes documentales para su estudio”**, realiza una detallada exposición de fuentes sobre Manuel Quiroga Losada, uno de los más importantes violinistas españoles en el primer tercio del siglo XX. Su exhaustiva búsqueda le lleva al descubrimiento de novedosas pistas en torno a la relación que se establece entre este gran virtuoso y su ciudad natal, arrimándose al estudio pormenorizado de las fuentes primarias y secundarias que la ciudad esconde, y otras procedentes de diversos centros nacionales e internacionales. Se analiza esta concordancia a través correspondencia, crónicas de los conciertos, las obras que le dedican otros artistas, las relaciones con políticos y personalidades de la cultura, las ayudas y premios concedidos por instituciones y sociedades culturales, los homenajes, exposiciones y actividades dedicadas a la figura de este eximio artista y que han dado lugar a numerosa literatura; así como a través de la contribución y generosidad manifiesta de Quiroga hacia su ciudad, reflejada en crónicas, comentarios y escritos varios.

El trabajo de Carmen Losada Gallego, **“Fuentes para el Estudio de Sofía Novoa (1902-1987), una pianista viguesa de la Edad de Plata”**, recoge el estudio de fuentes utilizadas y la metodología aplicada en la investigación, aún en estado latente y con importantes vetas por descubrir, realizada por la autora sobre la pianista Sofía Novoa, eximia representante gallega en Madrid, precisamente en la Residencia de Señoritas que dirigía María de Maeztu. Profundiza Carmen Losada en la importancia que el hallazgo de insospechadas noticias ha tenido sobre la dirección tomada en una investigación que, si en sus inicios estaba planteada como un estudio local sobre mujeres pianistas gallegas, ha ido reorientando su objetivo y transformándose, a medida que se iba descubriendo la proyección exterior de algunas de estas mujeres y, sobre todo, de la vida y perfil de Sofía Novoa. El paso por hemerotecas, archivos familiares, testimonios orales, archivos públicos, etc., hacen presumir importantes yacimientos para los estudios musicales de género en Vigo durante la Edad de Plata, concretamente a través de Sofía Novoa: pianista, intelectual de prestigio y exiliada en el 36, quien, como Rosita García Ascot y Bal y Gay, regresó a España en la década de los 60 tras prolongada estancia en los EEUU como docente y activista musical.

Miriam Barreiro presenta en su propuesta **“Imaginario femenino en la música popular galega”** por una parte una reflexión marco de carácter teórico

sobre un campo de trabajo muy poco o nada frecuentado para la música gallega: el de los estudios musicológicos desde una perspectiva de género; y por la otra y como corolario, un estudio valorativo de caso, respecto a la presencia de mujeres en este ámbito de la música popular gallega. Los datos que se desprenden de este estudio, procedentes del análisis de las grabaciones de música popular realizadas en Galicia entre 2004 y 2008, permiten a la autora constatar la escasa presencia femenina en la música popular gallega, y constituyen un punto de partida y un modelo de trabajo para explicaciones de mayor alcance. Por ejemplo, la novedosa presencia como instrumentistas de gaita (tarea estrictamente masculina hasta hace unos años) o el destacado papel como solista en grupos mixtos, así como la participación creciente dentro del movimiento de músicas de tradición oral. En todo caso, estos estudios de género, cada vez más presentes en nuestras reflexiones musicológicas, habrán de completarse con análisis culturales y antropológicos que, sin duda, harán más comprensibles las cifras y la lectura inmediata de las mismas.

El legado de Casto Sampedro y el mundo musical de su tiempo

La presencia en Pontevedra de este equipo de investigación (HAR 2009-09161), invitados por el Museo de la ciudad para debatir sobre el tema de metodologías y estudio de fuentes, hace obligada la dedicación de una mesa a la investigación generada en estos últimos años en torno a la figura del que fue director de la Sociedad Arqueológica y luego del Museo de Pontevedra. Esto explica y justifica la presencia en este libro de personajes y peripecias que guardan estrecha relación con el polígrafo pontevedrés y su tiempo: Víctor Said Armesto, Ramón Arana, José Baldomir, Teodosio Vesteiro Torres, entre otros. La aproximación a dichos personajes varía en cuanto a la metodología y al tipo de fuentes analizadas (documentarios, prensa, epistolarios, ensayos, partituras, etc.) pero, en todo caso, los resultados suponen un avance en el conocimiento contextual de la Galicia de Casto Sampedro y en los propios investigados: nuevos avances y nuevos conocimientos tan necesarios en la escritura de la historia musical de Galicia.

El profesor Carlos Villanueva, con su artículo “**Said Armesto y Casto Sampedro: El cancionero premiado de la Academia (1910) y sus repercusiones**” pone nuevamente sobre el tapete, aprovechando la peripecia del celebrado *Cancionero de la Academia de San Fernando*, elementos contextualizadores

necesarios para entender la edición posterior del *Cancionero Musical de Galicia* editado por Filgueira Valverde en 1942, fallecido ya Sampedro. Desde los primeros acercamientos del propio Filgueira al tema, y de los que posteriormente se han aproximado al estudio del fondo Sampedro en una u otra vertiente (C. Villanueva, L. Costa, M^a. E. Santoro, entre otros), no han cesado las aportaciones; así los nuevos y variados estudios en los últimos años sobre Arana, Pedrell, o el propio Said Armesto, junto con la espléndida tesis doctoral de Xavier Groba, hacen aconsejable una puesta a punto y un nuevo estado de la cuestión ante las nuevas propuestas de los personajes que, de algún modo, contribuyeron a la formación del magnífico fondo musical de la Arqueológica de Pontevedra, ahora estudiados por Carmen Malde, Javier Garbayo, José Luis Calle y otros investigadores. El presente trabajo sobre Said Armesto viene, también, a devolver parte de la deuda que todos teníamos con él en relación a su contribución tanto en la recopilación emprendida por Sampedro como, en particular, en el *Cancionero de la Academia de San Fernando*, estudio éste que cierra muchas conjeturas y pone en su lugar el papel primordial de Said Armesto, sólo oscurecido y a veces obviado como consecuencia de su prematura muerte y la imposibilidad de ver publicadas muchas de sus tareas pendientes, y de las que otros se apropiaron.

A pesar de los trabajos llevados a cabo sobre Arana (Filgueira, Villanueva, Costa Groba, Ocampo, Malde, Llorca, entre otros) Javier Garbayo abre con su artículo “**Ramón de Arana, “Pizzicato” (1859-1936); corresponsal, crítico y ensayista musical**”, y con las reflexiones que de ella se derivan, un nuevo frente: el de la correspondencia de Arana con Pedrell, fundamental para entender la formación del Fondo Sampedro del Museo y las corrientes ideológicas existentes en Galicia en aquel fin de siglo XIX y primer cuarto del siglo XX. Sin estar exento de cierta carga romántica, Arana se sitúa ante el investigador actual con una experimentación mucho más moderna, positivista y empírica, además de respetuosa, para con la información original, desde un afán clarificador y sistemático. De ahí el interés del presente trabajo del profesor Garbayo que viene a completar, en su análisis de la correspondencia con Pedrell —llegando a convertirse Arana en un decidido apóstol de la regeneración musical pedrelliana—, las ideas adelantadas por el musicógrafo ferrolano como corresponsal con Sampedro, ya estudiadas anteriormente. La correspondencia analizada, que comprende más de 200 cartas, trasciende temas de carácter general (regeneracionismo, italianismo, música sagrada, tratamiento de la música antigua española...) y asuntos referentes a ideología, metodología

e ideario de la recopilación pedrelliana, de la que Arana será “corresponsal” en Galicia e intermediario ante Casto Sampedro. Se abre, pues, con este trabajo, un nuevo frente fundamental para el conocimiento de Galicia musical.

El músico José Baldomir ha pasado a la historia, fundamentalmente, como compositor de obras para voz y piano. El estudio de éstas, junto con el de sus actividades como profesor y director de orfeones, como continuador de los protagonistas del *Rexurdimento*, y los propios estudios a partir de sus textos estéticos, han eclipsado sin duda —como sostiene Montserrat Capelán— una de sus facetas más importantes: la de compositor de música escénica. En el presente artículo, “**Tradicionalismo y escena: una aproximación a la música escénica de José Baldomir**”, la profesora Capelán, además de contextualizar la figura de Baldomir, su pensamiento estético y su conexión con otros personajes tratados en el presente apartado dedicado a Sampedro (Said Armesto o Arana, entre otros), analiza la producción escénica de José Baldomir, bastante más amplia de la que habitualmente se le atribuye en las historias oficiales. Con ello se muestra cómo fue esta faceta creativa una de las mejores oportunidades que el compositor tuvo para desarrollar su posicionamiento estético tradicionalista, lo que, quizá, le llevará a polemizar intensamente cuando se definan nuevas posturas estéticas e ideológicas durante la Edad de Plata; temas por otra parte que, desde otros puntos de vista, se tratan también a lo largo del presente libro. Como decíamos en el caso de Arana, Baldomir se convierte en una necesidad para la investigación de la música Gallega, como puente entre el tradicionalismo y las nuevas tendencias que defenderían Bal y Gay, José Doncel, Viqueira y otros. Son tratados en este novedoso trabajo las colaboraciones o intentos del compositor con importantes dramaturgos (como Linares Rivas, los Hermanos Álvarez Quintero, Jacinto Benavente o Ramón Tenreiro) y detalles muy interesantes de las producciones de Baldomir, en especial de *Santos e meigas*, estrenada en 1908 con gran éxito, y no exenta de polémica; o el frustrado proyecto de *A Virxe do cristal* sobre la leyenda de Curros Enriquez, proyecto en el que tantos personajes se verían implicados.

El erudito artículo que presenta Carmen Malde, “**El Averiguador popular: Ramón de Arana y su Cancionero *Cantos, bailes y tonadas de Galicia (1910)***”, viene a reforzar el estudio sobre Arana que, directa o indirectamente, ofrecen en el presente libro los profesores Villanueva y Garbayo. Al publicar y estudiar el recién hallado guión de la colección *Cantos, bailes y tonadas de Galicia*, colección premiada en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1910), la profesora Malde restaura el vacío existente sobre este concurso y premio,

celebrado en paralelo al de la Academia de San Fernando (1910) que ganaron Sampedro y Said Armesto. La colección *Cantos, bailes y tonadas de Galicia* de Ramón de Arana y Pérez (1858-1936) —como nos dice Carmen Malde— “se encuentra en paradero desconocido. No obstante, el hallazgo de los catorce folios explicativos que acompañaron a dicho cancionero, nos permite conocer el trabajo de recopilación de unas 250 melodías gallegas y clasificación de los cantos populares gallegos”, clasificación realizada con criterio literario, temático y geográfico. El trabajo de Carmen Malde parte de una consideración general de la producción de Ramón de Arana, inserta toda ella en el contexto histórico, cultural y artístico que le corresponde, para pasar posteriormente a valorarse de forma particular la aportación que supone el hallazgo de estos apuntes en el campo específico de la etnomusicología. Resulta de enorme interés la aportación de la profesora ferrolana en relación a los concursos de la Academia y los concursos de Bellas Artes, así como la relación de Arana y su postura con los concursos y convocatorias regionales y nacionales, lo que nos ayuda a entender su frustración por no haberse podido presentar al de 1909, tema estudiado más arriba por el profesor Villanueva. La publicación en apéndice del resumen del cancionero, los nuevos datos sobre publicaciones de “Pizzicato” en diferentes medios, y el anuncio de la posible reconstrucción del cancionero premiado, a partir de las fichas de Arana en diferentes repertorios permiten concebir grandes esperanzas en una línea de investigación de tanto interés.

Julio Carlos Alonso Monteagudo en su artículo “**Vesteiro Torres, poesía e música no Rexurdimento**” se acerca contextualmente a la figura musical del célebre músico-poeta vigués, compañero de seminario de Casto Sampedro y, como éste, enamorado de la música de tradición y entregado a los trabajos por la rehabilitación de Galicia en el exterior. Con mucha inventiva y velado trasfondo romántico *herderiano* sobre el pasado de nuestro país, Vesteiro elabora ideas que otros, como Murguía, desarrollarán con tópicos que se deslizan hasta la actualidad, como advertía Filgueira Valverde. Como nos dice ahora el profesor Alonso, “Aínda que a súa produción musical, tanto teórica como práctica, é bastante escasa, non deixa de ser significativa, e paga a pena que sexa recoñecida. O seu temperá falecemento, con tan só 28 anos, truncou a súa carreira como músico e poeta; e, as circunstancias que rodearon a súa morte, así como a polémica desatada ao redor da publicación das súas coroas fúnebres, non axudaron a difundir a súa obra”. Se nombra aquí, de pasada, su más célebre ensayo musical: “La música popular de Galicia”, en defensa del

país y de la falsa concepción que se tiene del folklore gallego (tema estudiado inicialmente hace años por Luis Costa), donde se canta de manera poética la “variedade e riqueza da música galega por riba das demais rexións da península”. También se nombran alguna de sus biografías: de Carlos Patiño, José Pacheco, entre otras... una aproximación más apasionada que científica, como ya en otra ocasión analizara C. Villanueva. Se estudia, finalmente, su ciclo de canciones *Flores de la Soledad*, publicado en vida del autor, y posteriormente en la editorial de Canuto Bera. Son obras, nos dice el profesor Alonso, con tendencia al sentimentalismo, algo propio de la música de tradición lírica que se escuchaba en los salones de la época. En todo caso, estamos ante la obra casi desconocida de un autor reverenciado por el *Rexurdimento* que merece estudio, análisis y reflexión.

La comunicación del pianista y estudioso Alejo Amoedo, “**Dúas obras inéditas para piano só dos compositores Felipe Paz Carbajal e Enrique Lens Viera**”, adquiere gran relevancia por varios motivos: en primer término, por la necesidad que tenemos de rellenar los múltiples huecos del repertorio musical gallego con partituras y microanálisis como el que Amoedo nos ofrece, especialmente en el caso de dos autores muy referenciados y prestigiosos en el movimiento regeneracionista e identitario gallego, pero escasamente tratados —a veces mal tratados— en los relatos divulgativos. En segundo lugar, por dar a la luz dos pequeñas joyas del riquísimo fondo documental del pianista y estudioso autor de este artículo; un fondo (de partituras, documentos, fotos, etc.) a disposición de todos los investigadores, ahora *on line*, gracias a la amabilidad generosa del profesor Amoedo, y que ofrece los mejores frutos, precisamente, en trabajos como el que hoy nos presenta. Aunque micro relato, como decíamos, estas dos partituras de piano: *Mi Saludo*, vals, de Felipe Paz Carbajal, y *Serenata*, de Enrique Lens Viera, son analizadas en el contexto para el que nacieron, dentro de un estilo de música de salón propio del “fin de siècle” y cuyas descripciones y aclaraciones nos ponen en contacto con los salones, los editores de la época o el tratamiento popular de la música cantada, para banda, para voz o para piano.

Complemento de los trabajos anteriores referidos a Ramón de Arana, es el estudio de Lucinio Medel Iglesias, “**Aproximación ao ambiente cultural e musical nos albores do século XX: O Xornal *El Correo Gallego* como testemuña**”, donde el autor, tomando como base las noticias aparecidas en los primeros años del siglo XX en las páginas de *El Correo Gallego*, diario decano de la prensa de la región, da cuenta de la importante actividad musical que se

desarrollaba en la ciudad departamental. Representaciones teatrales, conciertos, actividades musicales de los coros y sociedades recreativas o los prodigios de Pepito Arriola, son relatados al lado de otras noticias culturales y musicales procedentes del contexto europeo y mundial, en un momento de gran efervescencia.

Bandas de música: el sonido, las personas y los archivos

Luis Costa Vázquez, “As bandas de música galegas: unha realidade inédita”, inicia su sugerente artículo trasladando en *flashback* la realidad del solemne concierto oficial de bandas en el día del Apóstol de 1983, a la reflexión antropológica sobre el contexto en que nacen, crecen y se reproducen las bandas populares; un buen arranque pretextual de quien ha sido director de bandas y quien como nadie las conoce desde dentro. Como dice Costa, “estas muiñeiras e foliadas, deviñan en danzas estilizadas, como gustamos de decir os musicólogos, que exercían como unha ponte máxica entre o recendo prístino da natureza e das paraxes do país, e a vontade de construir un estilo diferenciado de música de arte culta, para a Galicia contemporánea”. Analiza Costa a continuación las reflexiones en torno a las bandas de estudiosos y músicos recogidos en el programa de aquel año 1983 (Bal y Gay o Rogelio Groba, en concreto), reflexiones que se pueden trasladar sin alteraciones a la problemática con que hoy podemos contemplar el poderoso fenómeno de las bandas populares en el siglo XXI: el contexto festivo y religioso en el que se desarrollaban, el marco formativo en un entorno popular y de relación familiar, con un importante papel difusor de nuestro patrimonio material e inmaterial, y el marco de relaciones sociales ideales para cualquier desarrollo desde dentro. Y que, sin embargo, no ha producido, en la misma medida, estudios históricos o antropológicos de esta tradición. Anuncia Costa los nuevos y esperanzadores tiempos para los estudios de las bandas populares: “novos enfoques —nos dice— máis abertos e comprensivos, para o estudio destas músicas, enfoques que combinasen o interés historiográfico e documental en sentido estricto, que tiña centrado a miña atención maiormente, coa eséxese dos aspectos sociais e relacionais que estas manifestacións implicaban”; nuevas vías de investigación inexistentes en Galicia hasta hoy. Habrá que atacar el tema desde dentro, con interés focalizado desde los propios protagonistas pero con las herramientas del positivismo histórico: (a) con estudio inteligente de la documentación que

pueda quedar; (b) reconstruyendo el repertorio; (c) estudio de fondos manuscritos (concienciación de los propietarios); (d) rescatando instrumentos históricos (¿historicismo en las bandas de música? ¿por qué no?). Recuerda Costa en su epílogo el precioso trabajo de Enrique Iglesias Alvarellos de 1986, de gran intuición en la construcción útil de un relato, hoy extremadamente valioso. Vivimos, en cualquier caso, momentos prometedores con *insiders* comprometidos con la investigación, de lo que dan muestra los doctorandos de su dirección que le acompañan en esta mesa temática sobre bandas de música.

Sergio Noche, “**El catálogo musical de la Banda Municipal de Ourense: un trabajo de base en el archivo de una agrupación centenaria**”, aporta interesantes reflexiones sobre el retrato robot de un archivo de banda municipal, haciendo constar el interés de ese bloque de partituras no catalogadas, prácticamente inexistentes para su divulgación, pero de gran valor de cara al estudio y reconstrucción de esta formación, auténtico vivero de textos manuscritos firmados por autores como Ricardo Courtier, Juan Iglesias Bragado, Félix Molina o Julián Pinilla, entre otros, y que convierten este fondo en un auténtico tesoro de nuestro patrimonio. Al lado de los manuscritos, un buen número de partituras impresas con todo tipo de función, junto a obras de autor que S. Noche analiza en función de los géneros y su encaje en el repertorio. Enorme interés es el que se enmarca en el capítulo de los arreglos, instrumentaciones y transcripciones, con autores propios o externos que rara vez figuran en los programas de conciertos pero que son fundamentales para el conocimiento histórico del colectivo y de los gustos del público para el que actuaban.

Asterio Leiva, en su artículo sobre “**A banda municipal de Vigo no cambio de século: 1883-1912**”, profundiza, como punto de partida, en la actividad social que crece con la propia ciudad burguesa desde mediados del siglo XIX, de un modo crecientemente intenso. Precisamente con estos y otros fines culturales, nacieron en Vigo las sociedades recreativas y artísticas que constituyen una nota característica de estas décadas y junto a ellas y en este mismo caldo de cultivo, la Banda Municipal. La historia institucional y musical de la Banda Municipal de Vigo —nos dice el autor— se divide en tres grandes períodos que se relacionan, respectivamente, con su nacimiento y progreso (1883-1912), madurez y apogeo (1913-1957), y finalmente el declive que llevará a su posterior disolución (1958-1993). En sus comienzos, a pesar del patrocinio municipal, el colectivo disfrutó de una ayuda parcial, próxima al funcionamiento actual de las bandas populares; para constatar un funcionamiento plenamente

municipal habrá que esperar hasta 1898, con la aprobación de un nuevo reglamento, tras más de una década de lucha reivindicativa del propio colectivo. El presente artículo, centrado en la primera etapa, abarca una aproximación histórica y analítica de los factores socioculturales que propiciaron la gestación, asentamiento y progreso hasta la consolidación municipal del colectivo. Con este fin, se presentan a modo de introducción, dos apartados referidos a la ciudad en el siglo XIX y a las agrupaciones musicales que le precedieron y que influyeron en su posterior creación y configuración. El trabajo concluye con el desarrollo posterior hasta su definitiva reorganización en 1912, incidiendo, además, en los directores y músicos vinculados a la formación, junto con otros aspectos relativos al funcionamiento interno y a su actividad dentro del marco socio-cultural de la ciudad de Vigo.

Cristina Vázquez, con su artículo **“Fondos documentais e legado social: dúas canles para investigar as bandas de música populares. Exemplificación na zona do Deza”**, pretende diseñar una metodología que contribuya a investigar las bandas de música populares en Galicia. Las propuestas que con tal objetivo se plasman, parten del estudio de las agrupaciones que pertenecen a la comarca del Deza donde ella trabaja; dichas bandas vienen a ser los casos prácticos sobre los que se formulan las hipótesis de un proyecto de investigación más amplio que acoge las bandas populares como objeto de estudio de su tesis doctoral en curso. A parte de un recorrido por los fondos físicos conservados, de los cuales mostrará un ejemplo para su análisis y evaluación, será preciso diseñar diferentes procedimientos que permitan aprovechar otras fuentes: sobre todo, aquellas que contribuyan a recrear realidades propias de las agrupaciones, caso de la práctica social bandística. Para este fin, el trabajo de campo será la herramienta necesaria y, quizá, la más innovadora al respecto, de entre las propuestas por la autora en su estudio. La investigadora concluye, en primer lugar, que queda clara la posibilidad de acercarse a la investigación bandística desde diferentes ángulos; en segundo lugar, en cuanto a la documentación de las bandas populares, recalca que el concepto de archivo no es sinónimo de un espacio organizado, sino que se aplica a un conjunto de lugares y fuentes de diversa naturaleza, empleando no exclusivamente los fondos físicos. Y, en general, que la conservación documental es relativa según las agrupaciones y las épocas, dependiendo también de las diferentes posibilidades, intereses, apoyos..., pero sobre todo de una conciencia y afán por recompilar, aún reciente en la mayoría de los casos.

La edición musical de las fuentes históricas en Galicia y su problemática

El doble papel de Javier Jurado, como editor y responsable del sello *Dos acordes* e investigador en su tesis doctoral de los contornos musicales de las *Irmandades da Fala*, queda reflejado en el presente trabajo, “Proceso de edición de partituras históricas: una referencia a los *Coros gallegos* y a las *Irmandades da Fala*”, que, ajustándose a la petición que le fue formulada por los editores del presente libro, ofrece las dos vertientes de su trabajo en una problemática de enorme interés para el *item* que nos ocupa de la edición y el tratamiento de fuentes históricas en Galicia. El trabajo se estructura en dos partes: En la primera se argumenta y desarrolla una línea de investigación ya adelantada por el profesor Costa hace más de una década: que los artífices de las *Irmandades* y del nacionalismo, en sus diferentes formulaciones, encontraron en los *Coros gallegos* el medio de expresión cultural e ideológico necesario, mediante la valoración y explotación de lo autóctono con sus correspondientes variables. El profesor Jurado toma como modelos explicativos diferentes “Coros”, cuya evolución muestra la propia transformación estética de los diferentes géneros: conciertos, estampas, zarzuelas, etc.; tanto de la mano de la coral *De Ruada*, como de las polémicas que la prensa recoge desde el primer momento, especialmente a partir de las estampas y los bailes generados desde los diferentes grupos, como es el caso de *Cantigas e Agarimos* con el estreno de *A lenda de Montelongo*. Desde sus principios fundacionales, las *Irmandades* —nos dice el profesor Jurado— consideraron el teatro como modo prioritario de galleguización, por lo que no es de extrañar que los coros bajo su tutela asumieran representaciones dramáticas en sus formaciones (cuadros de declamación) con incorporación de poetas en los esquemas operativos de los “coros gallegos”, un proceso de gran éxito en la emigración. En la segunda parte de su artículo, se centra en el proceso de edición de obras y estudios, ejemplificados a partir de la casuística que plantea el proceso de edición en sus diferentes vertientes: búsqueda, materialización, problemas jurídicos, edición propiamente dicha, distribución, etc., de manera que se contempla en esta aportación la doble vertiente del trabajo del ponente, como investigador y como editor.

Lorena López Cobas, en “As dinámicas comerciais como motor dunha realidade musical: Canuto Berea Rodríguez, un exemplo do século XIX”, ahonda en un tema por ella anteriormente tratado y que forma parte de su inminente tesis doctoral: la actividad musical del coruñés Canuto Berea, almacenista de música, editor y empresario; actividades en relación con la

ampliación de espacios musicales en Galicia (teatros, asociaciones, bandas, actividad privada, etc.) y que tiene que ver con cierta bonanza económica en el país, la mejoría de las comunicaciones y el intercambio con otras regiones en la segunda mitad del siglo XIX. De la poliédrica actividad de Canuto Berea, Lorena López escoge en esta ocasión la de empresario en sus tres frentes. Primeramente como vendedor de música (tanto como mero intermediario o bien como consejero de modelos, de partituras o hasta de finanzas) llegando a crear una importante red de intermediarios y “comerciales”, con ofertas de auténtica modernidad en las estrategias: ventas a plazos, en alquiler, tirando los precios, u ofertando instrumentos “construidos expresamente para el clima de Galicia e Asturias”. En segundo lugar como editor, faceta en la que, según dice la profesora López Cobas, fue bastante más tímido, haciéndose realidad la definitiva expansión de la firma en la época de la empresa sucesora *Canuto Berea y Compañía*. Como nos demuestra la investigadora tras el estudio sistemático de la documentación, Canuto Berea ejercía como mediador entre los músicos y los talleres o imprentas, presentándonos como *practicum* sendas composiciones de Juan Montes. Finalmente, y en tercer lugar, se estudia el papel de Canuto Berea como agente e intermediario teatral, actividad en la que entró de joven de la mano de su padre, Sebastián Canuto Berea, fundador de compañías líricas en todas las variantes posibles. En consecuencia y como concluye Lorena López: “a súa triple faceta comercial como almacenista, sutil editor musical e axente teatral permitiulle dinamizar a vida musical da rexión non só como intermediario capitalista, senón tamén como consumidor e produtor de cultura”.

Como cierre de este volumen de estudios, y en paralelo con la actividad editorial de Canuto Berea en A Coruña que venimos de comentar, en “**La edición musical en Vigo en la primera mitad del siglo XX: Manrique Villanueva**” Pablo Abreu estudia el desarrollo de la edición musical en Vigo, ciudad emergente y próspera gracias a la industria conservera y a la actividad Portuaria. Como también había adelantado Asterio Leiva, el desarrollo urbano y social favorece la aparición de nuevas sociedades, actividades y empresas, incluidas las musicales, de la mano en este caso de Reveriano Soutullo y Eduardo Villanueva, a los que se une luego su hijo Manrique Villanueva, que continuará ya en solitario hasta su muerte. A la sombra del consumo artístico de una ciudad burguesa, abierta a los salones y a la educación musical, se inauguran diferentes almacenes de música y venta de instrumentos: El de Capell a mediados del siglo XIX, el regentado por Andrés Gaos Espiro como sucursal del floreciente

almacén de Canuto Berea, o el poco documentado pero muy activo de Sánchez Puga. Y junto con el almacén de música, florece la actividad editorial de Eduardo Villanueva & hijo y Reveriano Soutullo, con quienes hacen piña y cobertura musical, entre otros, José Torres Creo, José Iglesias Sánchez (JIS), Santos Rodríguez Gómez, Mónico García de la Parra y Francisco Zúñiga. Además de los pasos biográficos de los socios, delinea Pablo Abreu las diversas etapas y vicisitudes por la que pasa esta empresa musical y de un modo más general, el mundo de la edición musical en Vigo, con la presentación de bellas partituras realizadas por grabadores notables y una progresiva mejoría técnica en colecciones que van dando entrada a compositores gallegos y españoles; es el caso de los gallegos José Losada, Germán Lago, Demetrio Dorado, Julio Cristóbal, Martín Alfredo Fernández “Nan de Allariz”, entre otros, al lado de autores coetáneos compañeros o amigos de la empresa: Dionisio Méndez e Irastorza Manuel Quislant, Pablo Luna, Mario Bretón, o Tomás Mateo Fernández. Un trabajo, a fin de cuentas, necesario para el conocimiento de una ciudad y un contexto menos conocidos que el de A Coruña.

Santiago de Compostela, julio de 2012

Montserrat Capelán, Luis Costa Vázquez,

F. Javier Garbayo Montabes y Carlos Villanueva



Algunas consideraciones en torno a la recopilación de la música tradicional en España, 1900-1950¹

JOSÉ ANTONIO GÓMEZ RODRÍGUEZ

Universidad de Oviedo

jagomez@uniovi.es

RESUMEN: En el despertar de la ciencia del folclore musical en nuestro país confluyen una serie de factores —también presentes en otras naciones de Europa— que subrayan el carácter eminentemente recolector de sus trabajos, y que, en general, responden a estos tres pasos: colecta, transcripción y análisis. Dichos factores tienen que ver con la introducción en nuestro país de los estudios de Folklore y de la Sociedad del mismo nombre —obra del sevillano Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”—, el desarrollo de los estudios de Musicología y el nacionalismo musical imperante, que alentó la publicación de numerosas colecciones de canciones. En todas ellas se echa en falta siempre o casi siempre noticias sobre la recolección de los materiales que contienen, porque poco o nada se dice al respecto dado su carácter. Este panorama experimentará un cambio notable en la primera mitad del siglo xx, momento en el que la publicación del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, de Eduardo Martínez Torner, marcará un punto y aparte en la práctica etnomusicológica de nuestro país.

PALABRAS CLAVE: Etnomusicología, Folklore, Folklore musical, Música tradicional, Música popular, Canción folklórica, Canción popular, Cancioneros.

¹ El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de I+D+i titulado *Identidades y procesos transculturales en la Etnomusicología española de 1900 a 1936. La obra de Eduardo Martínez Torner*, de la Subdirección General de Proyectos de Investigación, Dirección General de Programas y Transferencia de Conocimiento, del Ministerio de Ciencia e Innovación (Referencia: HAR2008-06422-C03-01/ARTE).

CONSIDERATIONS CONCERNING THE COMPILATION OF TRADITIONAL MUSIC IN SPAIN, 1900-1950

ABSTRACT: At the very beginnings of the scientific study of musical folklore in our country a whole series of factors —also present in other European nations— merge with one another to underline the essential character of their works as that of a compilation. In general, these present the following three stages: compilation, transcription, and analysis. The aforementioned factors are closely associated with the introduction in our country of the studies of Folklore and of Society (of the same name) —carried out by Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”—, the development of the studies of Musicology and the prevailing musical nationalism which boosted the publishing of a number of song compilations. In most of these, there is always —or almost always— a total lack of information concerning the compilation of the materials within, due to the fact that next to nothing is mentioned in relation to the process. This panorama undergoes a noticeable change in the first half of the XX century, at a time when the publication of the *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, by Eduardo Martínez Torner, lays out a whole new page in the practice of ethnomusicology in our country.

KEY WORDS: Ethnomusicology, Folklore, Musical folklore, Traditional music, Popular musica, Folk songs, Popular songs, Song books.

En la “advertencia preliminar” al *Cancionero* de Ocón, leemos que el proyecto inicial de su autor fue “coleccionar todos los cantos de las diferentes provincias de España en un solo volumen”, pero que debió renunciar a él “no contando por el momento —dice— con bastante holgura para dedicarnos á este estenso [sic] trabajo”². La verdad es que pocos tuvieron la *holgura* que reclamaba Ocón veintitantos años antes de que acabara la centuria decimonónica para dedicarse a la recopilación sistemática de nuestra música tradicional, quizá

² Eduardo Ocón [y Rivas]: *Cantos Españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada é ilustrada con notas explicativas [sic] y biográficas por D.n...*, Málaga, [s.n.], 1874, pp. IV-V. Los Cantos de Ocón (1833-1901) tuvieron, al menos, cinco ediciones. Hasta 1906 bilingües, es decir dobles, en español y en alemán, y todavía en 1971 Unión Musical Española de Editores lanzó una última tirada de la obra. Sobre el autor recomendamos el texto de Gonzalo Martín Tenllado: *Eduardo Ocón. El Nacionalismo musical*, Málaga, Seyer, 1991.

por abundante más descuidada. Federico Olmeda dejó escrito algo parecido en el prólogo que escribió a su *Cancionero popular de Burgos*, de 1903: “Es muy costoso, molesto y pecuniariamente nada productivo el estudio *sobre el terreno* de la música popular”³. El primer intento del que tengamos noticia y cuyo conocimiento debemos a los “Papeles Barbieri” de la Biblioteca Nacional de España, fue hecho por el hoy desconocido folklorista José González Torres de Navas, quien en el año 1799 presentó al Gobierno de la Nación una “Memoria” solicitando ayuda oficial para “presentar una recopilación de música característica española formando una colección de aquellas canciones que se pudieran recoger de viva voz y declarando la demarcación donde se las cantaba”. Dio cuenta del tema José Subirà en su inapreciable *Historia de la música española e hispanoamericana*⁴. Como señala Josep Crivillé, de haberse llevado a cabo el proyecto de Torres, “el nombre de España se hubiera colocado entre los primeros lugares en la investigación etnomusicológica universal”⁵, pero no fue así. (La *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciennes que modernes* del Padre Amiot está fechada en París en 1779)⁶.

El que en 1857 había recibido el encargo del Ministerio de la Gobernación, confirmado al año siguiente por el de Fomento, de ocuparse de la recopilación de los bailes y canciones populares de España fue Inzenga, quien como Pedrell, esto es, ayudado por algunos colaboradores —Francisco María de la Iglesia González, Marcial del Adalid, Isidoro Blanco, Leandro Vallarino, Antonio Castro, Santiago Pan y Varela y Silviri, en el caso

3 Federico Olmeda [de San José]: *Folklore de Castilla ó cancionero popular de Burgos*, Sevilla, Librería Ed. de María Auxiliadora, 1903, p. 8. [Reed. facs. Burgos, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, 1975 y 1992 (ésta con un prólogo de M. Manzano Alonso) y Valladolid, Maxtor, 2001].

4 José Subirà [Puig]: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953, p. 887: “El 14 de marzo de 1799 se realizó el primer intento, frustrado como era natural, de presentar una recopilación de música característica española formando una colección de aquellas canciones que se pudieran recoger de viva voz y declarando la demarcación donde se las cantaba. En efecto, el hoy desconocido folklorista José González Torres de Navas solicitó en una memoria la protección oficial, sin que se atendiera tal propósito. El documento se hallaba en los archivos de Alcalá”.

5 Josep Crivillé i Bargalló: “La etnomusicología: sus criterios e investigaciones. Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral”, *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*. (Sociedad Española de Musicología), Zaragoza, Institución “Fernando El Católico” (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1981, pp. 143-166 [150].

6 M. Amiot: *Mémoire sur la musique des chinois, tant anciens que modernes, par... Missionnaire a Pekin; Avec des Notes, des Observations et une Table des Matieres, par M. l'Abbé Roussier, Chanoine d'Ecouis, Correspondant de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres; Faisant partie du Tome sixième des Mémoires concernant les Chinois*, Paris, Chez Nyon laîné, Libraire, 1779.

del último— *recorrió* parte de España recogiendo lo más representativo de su folklore⁷. “Debe admitirse con alguna reserva esta colección —dijo López Chavarri de la obra de Inzenga (*Cantos y bailes populares de España*)—, porque no siempre ha sido respetada en ella la estructura de las melodías, merced al prejuicio de someterlas a compás inflexiblemente regular, o al deseo de considerar su constitución armónica recordando las armonizaciones a la italiana predominantes en la época de la colecta”⁸.

La crítica de Chavarri hacia Inzenga —¿y por qué no hacia otras muchas de las colecciones que el valenciano cita y que, como la del autor de los *Ecos* y los *Cantos* están llenas de los mismos “prejuicios” y “faltas de respeto”?— podríamos hacerla extensiva a otras muchas colecciones. No le falta razón al Padre Rubio cuando, tratando de los trabajos folklóricos, históricos y musicológicos en España durante el siglo XIX en un artículo del mismo nombre, señala que “se trata más bien del inicio de este tipo de estudios a remolque de lo que en otros países europeos era de ya larga andadura”, pero la fecha que da para la recogida sistemática del canto popular —“las postrimerías del siglo XIX”— debe ser revisada⁹.

Joaquín María de Navascués, en la crítica implacable a la obra de Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo” —“el primer folklorista español”— que se deja entrever en el boceto histórico sobre los estudios de folklore en España con el que colaboró en la obra de Carreras y Candi titulada *Folklore y costumbres de España*, imputaba al padre de los dos famosos poetas haberse querido apropiarse de estos estudios, así como de su “invención” e “introducción” en España, olvidando el glorioso pasado que la literatura patria nos había deparado en

⁷ Las obras más célebres de José Inzenga y Castellanos (1828-1891) en este orden de cosas, fueron las tituladas *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares, recopilados por...*, Barcelona, Andrés Vidal y Roger, [1874] y *Cantos y bailes populares de España, por... profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación y académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, A. Romero, 1888. Sobre Inzenga véase la obra de Inmaculada Matía Polo: *José Inzenga. La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010. Entre los precedentes a las obras de Inzenga mencionadas cabe citar la *Corona musical de canciones populares españolas*, de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880), publicada en Madrid por la Calcografía de Lodre en 1852.

⁸ Eduardo López Chavarri: *Música popular española*, Barcelona, Labor, 1927, p. 107.

⁹ Samuel Rubio: “Los estudios folklóricos, históricos y musicológicos en España durante el siglo XIX”, *Cuadernos de Música*, 2, 1982, pp. 115-121 [115].

este orden de cosas¹⁰. Como a Alejandro Guichot y Sierra —autor de una de las primeras historias de nuestro folklore¹¹—, a Navascués le cegaba la pasión, pero al último también la xenofobia al reconvenir a Machado por haberse dejado engatusar por el oro de un término importado —*folk-lore*— y por querer copiar en nuestro país una ciencia que, a su juicio, había dado granados frutos en nuestro suelo.

La crítica de Joaquín María era del todo injusta, porque, además de otras razones que no vienen al caso, las obras que cita como argumento de autoridad para probar la antigüedad de nuestros estudios folklóricos poco tienen que ver con lo que ahora y antes se entendía por investigación folklórica, etnográfica, etnológica o demológica. *La filosofía vulgar*, de Juan de Mal Lara, la “novela peregrina” *El perro y la calentura*, de Pedro de Espinosa o los *Días geniales o lúdricos*, de Rodrigo Caro, son a la antropología moderna lo que los cancioneros polifónicos, las obras de los organistas y vihuelistas, las *Ensaladas* de Mateo Flecha, “El Viejo” o los *Siete libros de la música*, de Francisco de Salinas, a la moderna etnomusicología. Poco, es decir, prolegómenos o antecedentes literario-musicales del quehacer científico que consiste en la recolección y estudio sistemáticos del documento popular¹².

¹⁰ Joaquín M^a de Navascués: “El folklore español. Boceto histórico”, *Folklore y costumbres de España*, F.[Francisco] Carreras y Candi (dir.), Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín, 1931-1934, vol. I, pp. 1-164.

¹¹ Alejandro Guichot y Sierra: *Noticia histórica del Folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921, por...*, Sevilla, Hijos de Guillermo Álvarez, Impresores, 1922. [Reed. Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia, 1999].

¹² “Utilizadores egoístas” fue el mote que Guichot y Sierra puso a estos personajes: “Es el período más extenso, que empieza no mucho después de la formación de las literaturas nacionales y de las sociedades modernas en el siglo xiii, y llega hasta el término del siglo xviii con el neoclasicismo. Separados lo erudito y lo popular, esta producción tradicional estaba desconsiderada; se la tenía como cantera sin dueño, y hasta como fruto colectivo sin valor cotizabile. Así, el autor erudito se apoderaba la producción tradicional, la obra popular oral, la modificaba, la utilizaba a su gusto y a su fin y, como elemento desdeñado, la ocultaba en la mezcla. Es ésta una labor cómoda y provechosa para el trabajo y la inspiración individual erudita; sus fines son subjetivos de egoísmos literario y artístico; pudiendo llamarse a este largo período, por tanto, de los *utilizadores egoístas*”. A. Guichot y Sierra: *Noticia histórica del folklore...*, p. 12. “Folkloristas accidentales” o “inconscientes” fue como los llamó Pedrell: “Entre los precedentes y fuentes de “folklore” musical, antiguos y generales, figuran buena parte de los mismos antiguos tratados de técnica musical, a pesar de la enemistad de sus autores a toda manifestación de *arte vulgar*. Son los verdaderos conservadores de la canción popular, conservadores inconscientes, *folkloristas accidentales*, que hacen *folklore* sin darse cuenta de ello. Todo lo que nos han conservado es el fundamento del saber consciente del *folklorista* actual”. Felipe Pedrell: *Cancionero*

Coincidimos todos en señalar que el afán y la afición por recopilar canciones, bailes o melodías instrumentales en álbumes, colecciones o cancioneros —que en España también comenzó tardíamente a juicio de Bonifacio Gil—, tuvo que ver con el Romanticismo y sobre todo con los nacionalismos, en los que “se busca y se estudia de nuevo la vena y la savia populares para asimilarlas y transformarlas en fuerza vivificadora del arte musical culto”, vuelve a escribir Rubio¹³. No obstante, y pese a que lo popular y lo nacional impregnan la estética y la sociedad de todo el siglo XIX, hay que establecer diferencias de objeto —y serias— entre los autores de las colecciones de música de los siglos XIX y XX (al margen quedan las de quienes sólo se preocuparon de transcribir la letra, que fueron muchos).

Por “aires” o “cantos” “nacionales” o “populares” se entendía a principios del siglo XIX, lo que en líneas generales llamamos hoy “música popular”, de moda o en boga, conocida y tarareada por el pueblo. La inmensa mayoría de los himnos patrióticos, como la *Colección de canciones* de Nicolás Gómez de Requena, estaban en esa línea¹⁴. Llegan hasta los *Ecos* de Inzenga, y están detrás de lo que Ocón llamaba “cantos nacionales”¹⁵; la mayor parte de las veces el autor es conocido: Colomer, Tadeo de Murguía, Pablo del Moral, Manuel García, Fernando Sor... Los aires suelen ser bailes y danzas españolas: seguidillas, tiranas, polos, malagueñas, fandangos, boleros...; sobre todo estos dos últimos, considerados por los europeos como genuinamente españoles. En medio de estas primeras recopilaciones cabría distinguir la de Narciso Paz (de 1813)¹⁶, y el *Cancionero* de Iztueta (de 1826)¹⁷. También la del compositor ruso Glinka, que aprovechó su viaje por España para recoger diecisiete

musical popular español, Barcelona, Casa Editorial de Música Boileau, 19583^a, vol. I, p. 26. [1^a ed. Barcelona, E. Castells Valls, 1917-1922, 4 vols.].

13 S. Rubio: “Los estudios folklóricos...”, p. 116.

14 *Colección de canciones patrióticas hechas en demostracion [sic] de la lealtad española, en que se incluye también la de la nacion [sic] inglesa titulada El God Sev de King*, Cádiz, D. Nicolás Gómez de Requena, [1808?].

15 “...aquellos cantos, cuya melodía es la espresión [sic] característica de la inspiración popular, sin que el pueblo no obstante los haya producido”. E. Ocón [y Rivas]: *Cantos Españoles...*, p. III.

16 Narciso Paz: *Collection des meilleurs airs nationaux espagnols, boleras et tiranas avec accompagnement de guitare et de piano ou harpe, par...*, Paris, chez mme. Benoist, [1813?].

17 Juan Ignazio de Iztueta: *Euscaldun ancina ancinaco, ta are lendabico etorquien on iritci pozcarri gaitzic gabecoen soñu gogoangarriac beren itz neurtu edo, versoquin*, Donostia, Ignacio Ramon Barojaren moldizteguian, 1826. [La “1^a Edición bilingüe, hecha con arreglo a la segunda euskérica aparecida en Tolosa el año 1895”, como leemos en su portada, fue realizada por el P. Santiago Onandía, con

canciones que tienen importancia por su fecha (1845-1846) y por tratarse de un cuaderno de campo y no de una edición¹⁸.

Ya en la segunda mitad del siglo XIX, Cataluña será la región española donde se lleven a cabo los primeros intentos de elaborar repertorios que no sean una mera acumulación de “majismos” heredados de una curiosa mezcla de comportamientos dieciochescos, canciones patrióticas y temas folklóricos. Cataluña ha sido una región privilegiada en el contexto de estos estudios y su condición de pionera —a fuerza de ignorar, en parte, lo que ocurría en otros lugares— señalada por muchos musicólogos que todavía hoy siguen a José Subirà cuando escribía que “por el número de sus folkloristas, la profundidad de las investigaciones y la riqueza bibliográfica, indudablemente Cataluña ocupa el primer puesto”¹⁹. Antes que él, Adolfo Salazar había dejado escrito que “la región catalana es, de todas las españolas, la que mejor ha metodizado el examen de su música popular y la que ha basado más consecuentemente su producción artística en ese elemento nativo”²⁰.

Hace quince años, Crivillé escribió que los trabajos de Pedrell debían tenerse como punto de partida “para los estudios de auténtico nivel científico que en materia de música tradicional poseemos en nuestro país”, considerando su *Cancionero musical popular español* (1917-1922) de suma utilidad para quienes se interesen tanto por los “factores generales” como por los técnicos de la música popular española²¹. Por otra parte, la importancia que Subirà concede al Pedrell folklorista queda patente en que es el segundo musicólogo en nombrar después de Torres de Navas —nada menos— en sus “generalidades previas” a “la música popular en España e islas adyacentes”, uno de los últimos capítulos de su *Historia de la música española e hispanoamericana*, donde, además

un prólogo del P. Gaizka Barandiarán, y se tituló *Viejas Danzas de Guipúzcoa. Gipuzkoa'ko Dantza Gogoangarriak*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1968].

¹⁸ La música *tradicional* que más llamó la atención al compositor fueron temas como *La colasa* o las habas verdes (recogidas en Valladolid), así como seguidillas manchegas y jotas procedentes de Aragón, Valladolid y Asturias. Véanse *Los papeles españoles de Glinka 1845-1847. 150 aniversario del viaje de Mikhaïl Glinka a España*, A. Álvarez Cañibano (ed.), Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Centro de Documentación Musical, Secretaría de Estado de Cultura, INAEM, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996.

¹⁹ J. Subirà [Puig]: *Historia de la música española...*, p. 891.

²⁰ Adolfo Salazar: *La Música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930, p. 285. [Reed. facs. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982].

²¹ J. Crivillé i Bargalló: “La etnomusicología: sus criterios e investigaciones...”, p. 152.

de considerar que el *Cancionero* de Pedrell es la obra cumbre del compositor en estos estudios, dice que también trató el asunto en *Lírica nacionalizada* y en una conferencia...²². Como otros, Subirà cubría el expediente de tener que abordar el tema del folklore español —siempre espinoso— y salía del paso dedicándole cincuenta y pico páginas de las más de mil que tiene su *Historia*.

No obstante, eran muchos los folkloristas compositores que habían aplicado a su obra —y a sus tareas— principios nacionalistas semejantes a los que, por ejemplo, informan los *Cantos españoles* de Ocón, colaborando con sus trabajos al desarrollo del Nacionalismo musical en España, aunque dicha labor no haya sido muy reconocida. Sólo hay que recordar de nuevo las palabras de Samuel Rubio cuando, como decíamos hace unos momentos, afirmaba que hasta las postrimerías del siglo XIX “nadie emprendió jamás en España la recogida sistemática en colecciones *ad hoc* del canto popular”²³. Rubio aseguraba esto basándose en que los ejemplos pertenecientes a siglos anteriores a dicha centuria habían sido transmitidos por razones ajenas al hecho mismo de la recopilación, y, por lo que respecta a las que vieron la luz a lo largo del XIX, sólo menciona los *Cantos y bailes populares de España*, de Inzenga, y cuatro colecciones: el *Romancerillo catalán*, de Manuel Milá i Fontanals, publicado en 1882; *Cansons de la terra*, de Francesh Pelay Briz, que ve la luz entre 1866 y 1877; y los trabajos de Mariano Aguiló, de origen mallorquín y de quien sólo dice lo que dicen Pena y Anglés del mismo en su famoso *Diccionario*, esto es, que “recorrió las tierras de lengua catalana recogiendo canciones y baladas y que aportó una gran abundancia y riqueza de material para el estudio del folklore de este país”²⁴, y Pablo Bertrán Bros, de corta obra publicada en Barcelona en 1885.

El valor que da a estas primeras colecciones “y a casi todas las de sus continuadores” es muy poco, pronunciándose —con palabras de Pedrell— en los más duros términos: “Pero en este despertamiento repentino de *folklore* (hay que decir la verdad aunque sea dolorosa), los músicos, lo que se llama los músicos profesionales, fuera de contadísimas excepciones, no figuran para nada (...). Eso sí, presentáronse colecciones y más colecciones de música popular, hechas por músicos tan incultos y tan desvalidos en achaques de música, que al mirar

22 J. Subirà [Puig]: *Historia de la música española...*, p. 887.

23 S. Rubio: “Los estudios folklóricos...”, p. 115.

24 Joaquim Pena: *Diccionario de la Música Labor. Iniciado por..., continuado por Higinio Anglés (Pbro.), con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles y extranjeros*, Barcelona, Labor, 1954, vol. I, p. 27.

uno la adaptación armónica (!) de esa música, se ha de repetir dolorosamente aquello de Virgilio a Dante, *guarda e passa*: de la fidelidad de transcripción de los documentos “folklóricos”, *guarda e passa*, también: el *traduttore* es siempre, *traditore*, y suerte, todavía, que no sea, cuando no lo es, *trucidatore*²⁵.

A partir del último tercio del siglo XIX se comienzan a publicar más y más cancioneros populares con música, dedicados a España en general o a alguna de sus regiones en particular. Generalmente se presentan en dos formatos: con la inclusión total o parcial de la música y el texto —acompañados casi siempre de comentarios—, o en forma de álbumes para piano. Esta segunda fue la fórmula más antigua, que tenía que ver con la estética de la música de salón, donde la armonización tenía una gran importancia y el documento folklórico era más bien una excusa o un pretexto para construir una especie de “Lied” o canción de concierto. Con el paso de los años el acompañamiento desaparece y la canción se transcribe a una sola voz. Esto hizo, por ejemplo, el musicólogo asturiano Eduardo Martínez Torner (Oviedo, 1888-Londres, 1955).

En el despertar de la ciencia del folklore musical en nuestro país confluyen una serie de factores —también presentes en otras naciones de Europa— que subrayan el carácter eminentemente recolector de sus trabajos, y que, en general, responden a estos tres pasos: colecta, transcripción y análisis. Dichos factores tienen que ver con el nacionalismo musical, que alentó la publicación de numerosas colecciones de canciones, la introducción en nuestro país de los estudios de Folklore y de la Sociedad del mismo nombre —obra del sevillano Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”—, y, finalmente, el desarrollo de los estudios de Musicología.

Los primeros diccionarios e historias de la música españoles evitan casi por completo el tema de la música popular. Basta un repaso a los y las más célebres, como la contribución de Rafael Mitjana a la *Encyclopedie* de Lavignac y Laurencie, para darnos cuenta de ello²⁶. La marginalidad —“ancilaridad” han escrito algunos— de los estudios de Folklore en el contexto de la Musicología

25 F. Pedrell: *Cancionero musical popular español...*, vol. I, p. 32.

26 Rafael Mitjana: “La musique en Espagne: art religieux et art profane”, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, rédigés par une collectivité de professeurs du Conservatoire, d’artistes musiciens, de savants et d’hommes de lettres*, A. Lavignac (fund.) y L. de la Laurencie (dir.), Paris, Librairie Delagrave, 1920, vol. IV. [Reed. *La música en España. (Arte Religioso y Arte Profano)*, A. Álvarez Cañibano (ed.), L. Pérez González (trad.), A. Martín Moreno (pról.), Madrid, Centro de Documentación Musical del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, 1993].

española es una realidad que, por causas diversas, campa por sus respetos a lo largo y ancho de la historia de la disciplina. Como queda dicho, la magnífica *Historia de la música española e hispanoamericana* publicada por José Subirà en 1953 tan sólo dedica cincuenta y tres de sus mil y pico páginas al tema que nos ocupa. Y como él fueron muchos los que dieron importancia al Folklore y publicaron interesantes trabajos en este ámbito, pero que en el conjunto de su producción —de marcado carácter histórico— son meras anécdotas.

El 3 de noviembre de 1881 Antonio Machado y Álvarez publicaba en Sevilla las bases para la organización de los estudios de Folklore en nuestro país adaptando a su gusto el modelo inglés. La primera decía que *El Folklore Español. Sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares*, tenía por objeto “recoger, acopiar y publicar todos los conocimientos de nuestro pueblo en los diversos ramos de la ciencia [...] los proverbios, cantares, adivinanzas, cuentos [...] y demás formas poéticas y literarias [...] como materiales indispensables para el conocimiento y reconstrucción científica de la historia y de la cultura españolas”²⁷.

Los trabajos que llevaron a cabo los centros distribuidos por cuantas regiones constituían entonces la “nacionalidad española” fueron, principalmente, de índole recopilatoria, y las personas interesadas en recoger “cantares” —como decía la base— solían anotar sólo sus letras, porque no eran músicos.

Estas labores eran debidas a personas “que no miraban la cultura con ojos neutros”, sino ensalzando la “vida y costumbres de la apacible e idílica aldea”, “con evidente” aunque puede que “involuntaria” distorsión “y todo ello dentro de un claro paternalismo, reflejo de la clase social a la que pertenecían”, como ha escrito Eloy Gómez Pellón²⁸. Su efecto supuso con frecuencia un

27 Como señalan José Blas Vega y Eugenio Cobo en el estudio preliminar a la edición conmemorativa del centenario de la fundación de *El Folklore Español*, dichas hojas “se transcribieron en numerosos periódicos, además de las revistas y boletines especializados, y en las contracubiertas de los cinco primeros volúmenes de la *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*”. José Blas Vega y Eugenio Cobo: *El Folklore andaluz. Órgano de la Sociedad de este nombre; dirigida por Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”, estudio preliminar de...*, Madrid, Editorial Tres-catorce-dieciséis, 1981, p. XLI. [Reed. facs. de la 1ª llevada a cabo en Sevilla por Francisco Álvarez y Ca, Editores]. Estas hojas también se reprodujeron en esta reedición, pp. 501-503.

28 Eloy Gómez Pellón: “Panorama de la antropología en Asturias”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 136, 1990, p. 782.

Folklore alejado de “su más noble acepción antropológica”²⁹; pero debemos a estos pioneros magníficas colecciones de textos que, aun sin contexto, son fuentes obligadas para muchos de nuestros trabajos.

El caso más elocuente quizá sea el del abogado Francisco Rodríguez Marín, miembro de *El Folklore Andaluz*, compañero de Alejandro Guichot y Sierra —el autor de la *Noticia histórica del folklore*, publicada en Sevilla en 1922— y amigo personal de Antonio Machado y Álvarez. A Rodríguez Marín debemos una colección de más de ocho mil coplas y noticias de interés musical cuyas sucesivas reediciones dan fe del interés que tuvo y tiene esta obra³⁰.

En el despertar de los estudios de “Folklore” en Asturias se hallan los trabajos de Juan Menéndez Pidal y Aurelio de Llano. Al primero, promotor de la *Academia Demológica. Folklore Asturiano*, debemos una interesante *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones. Recogidos directamente de boca del pueblo*³¹. Aurelio de Llano —primer director del *Centro de Estudios Asturianos*— fue autor de una *Esfoyaza de cantares asturianos* en cuya portada también se destaca el hecho de haber sido “recogidos directamente de boca del pueblo”³². Ninguno de los dos transcribe música alguna, pero sus obras fueron un modelo en su época, y aunque desarrolladas en el ámbito del Folklore —no tanto en el de la Antropología—, la minuciosidad de sus observaciones —uno y otro dan

29 Álvaro Ruiz de la Peña: *Introducción a la literatura asturiana*, Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1981, p. 170.

30 Francisco Rodríguez Marín: *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados e ilustrados, por...*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía., 1882-1883. [Reediciones: Buenos Aires: Bajel, 1949 (1 vol.); Madrid: Atlas, 1951 (5 vols.)].

31 La primera edición de la obra vio la luz en la Imprenta y Fund. de los hijos de J. A. García, de Madrid, en 1885. Con el título *Romancero asturiano (1881-1910)*, [vol.] I, el Seminario Menéndez Pidal, la Editorial Gredos y GH Editores realizaron una segunda edición ampliada y cotejada con los originales manuscritos que estuvo a cargo de Jesús Antonio Cid y contó con la colaboración de Raquel Calvo y Concepción Enríquez de Salamanca. Vio la luz en Madrid-Gijón, en 1986.

32 La primera edición de la *Esfoyaza* fue publicada en Oviedo por la Imprenta de *El Carbayón* en 1924. En 1977, y en esta misma ciudad, vio la luz la segunda y hasta la fecha última edición de esta obra, a cargo de la Biblioteca Popular Asturiana y con un prólogo del profesor Juan Ignacio Ruiz de la Peña Solar. De Aurelio de Llano cabe destacar igualmente, y por su alto valor etnográfico, los libros *Bellezas de Asturias: de Oriente a Occidente*, Oviedo, Gutemberg, 1928 [ed. facs. Oviedo, Baraza, 1977] y *Del folklore asturiano. Conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de Oviedo el día 3 de diciembre de 1920, por...*, Oviedo, Tip. El Correo de Asturias, 1921; de la que se hicieron ediciones posteriores tituladas *Del folklore asturiano: mitos, supersticiones, costumbres*, Madrid, Talleres de Voluntad, 1922, y Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972, 1977, 1983 y 2001].

cuenta pormenorizada de sus informantes, por ejemplo— constituye un valioso material para el análisis antropológico, como bien señala Gómez Pellón³³.

La cita de obras y autores podríamos extenderla hasta el infinito, porque en casi ningún centro de los fundados a imitación del andaluz faltó quien, con mejor o peor fortuna, se dedicara a recoger canciones. El sólo título de sus trabajos constituye un buen ejemplo del interés que despertó en muchos la disciplina del “saber popular”. Uniendo o separando con un pequeño guión los dos vocablos —“Folk-lore”— es como titularon sus desvelos los cultivadores de la nueva ciencia. Como así hizo el padre Federico Olmeda de San José, quien identifica el neologismo con la expresión “canción popular”, más habitual en su época. Su obra más célebre, *Folk-lore de Castilla ó cancionero popular de Burgos*, vio la luz en Sevilla en 1903³⁴. Y lo mismo Dámaso Ledesma Hernández, autor del *Folk-lore o cancionero salmantino*, que prologó Tomás Bretón y se publicó en Madrid en 1907³⁵. *Lírica nacionalizada. Estudios sobre folklore musical*, de Felipe Pedrell, vio la luz en París en 1909³⁶. Cinco años después Manuel Fernández Núñez publicaba su *Folklore bañezano*³⁷, y en 1917 Francisco Gascue imprimía sus *Materiales para el estudio del folklore músico vasco. Las gamas célticas y las melodías populares euskaras*³⁸.

La labor de estos “folkloristas” debe ser entendida en el contexto del nacionalismo musical decimonónico, que, como decíamos hace un momento, había alentado la publicación de colecciones de canciones para voz y piano desde comienzos del siglo XIX. Emilio Rey y Víctor Pliego se han acercado a

33 E. Gómez Pellón: “Panorama de la antropología...”, pp. 794-796.

34 Véase la nota 2.

35 Dámaso Ledesma Hernández: *Folk-lore o cancionero salmantino*, T. Bretón (preámb.), Madrid, [s.n.: Imprenta Alemana], 1907. [Reed. Salamanca, [s.n.: Imprenta Provincial], 1972]. [La referencia bibliográfica de la segunda parte de este trabajo, rescatado y publicado hace poco tiempo, es la siguiente: Dámaso Ledesma Hernández: *Cancionero salmantino. Segunda parte*, P. Magadán Chao, F. Rodilla León y M. Manzano Alonso (ed. y est.), Salamanca, Centro de Estudios Mirobrigenses, 2011].

36 Felipe Pedrell: *Lírica nacionalizada. Estudios sobre folklore musical*, París, P. Ollendorf, 1909.

37 Manuel Fernández Núñez: *Folklore bañezano*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1914. En 1909 Fernández Núñez había dado a la estampa *Canciones leonesas y bañezanas*, con prólogo de Luis Villalba Muñoz, que imprimió Fernando Fe en Madrid, y en 1931 vio la luz su *Folk-lore leonés. (Canciones, romances y leyendas de la provincia de León, e indicaciones históricas sobre la vida jurídica y social en la Edad Media)*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1931. [Reed. facs. León, Nebrija, 1980].

38 Francisco Gascue: *Materiales para el estudio del folklore músico vasco. Las gamas célticas y las melodías populares euskaras*, San Sebastián, Imprenta Martín y Mena, 1917.

la recopilación de la música popular española en dicha centuria en un artículo publicado hace tiempo en la *Revista de Musicología*, en el que dan cuenta de “cien cancioneros en cien años” que van desde la colección de Narciso Paz hasta la de Joan Serra. Sus títulos no tienen desperdicio: *Ecos de España, Alegrías y tristezas de Murcia, Todo por Asturias...*³⁹.

Aunque se parezcan bastante, estas colecciones son muy diferentes, y a veces no resulta fácil decir cuándo dejan de ser documentos folklóricos para convertirse en verdaderas creaciones musicales (o viceversa). Sería el caso de los mencionados *Cantos españoles* del malagueño de Benamocarra Eduardo Ocón y Rivas, fallecido en 1901, pero no de otros. El asturiano Anselmo González del Valle, autor de piezas para piano “llenas de fuerza y bravura”, facilitó a Pedrell temas para su *Cancionero*, pero sus *Rapsodias* hablan un lenguaje que, como el de las *Siete canciones populares españolas*, de Manuel de Falla, tiene un interés relativo para conocer el folklore musical de su tiempo, salvo que no dispusiéramos de otros materiales para ello⁴⁰.

Pero lo que sí iguala a todas estas colecciones es que, con ellas, sus autores no pretendían estudiar o analizar el folklore musical, sólo conservarlo, “pulimentarlo” y difundirlo. En Asturias hallamos cancioneros que alcanzaron hasta nueve ediciones, como, por ejemplo, el de Maya y Lavandera, *Alma Asturiana*⁴¹, o el que la firma de cosecheros y exportadores de sidra de Villaviciosa, El Gaitero, regalaba a sus clientes: el titulado *Ecos de Asturias*, del que se tiraron doscientos mil ejemplares⁴². Al Nuevo Mundo, estas colecciones aportaban el “sabor” y el “olor” de la tierra en la que se había nacido; al norte de los Pirineos contribuían al exotismo en boga. El siglo xx está lleno de ellas, compartiendo espacio con unos pocos álbumes diferentes, pero que, en general, han contribuido —todos— a ese singular gusto de nuestra disciplina por el “cancionero”, uno de los “invariables castizos” de la Etnomusicología

39 Emilio Rey García y Víctor Pliego de Andrés: “La recopilación de la música popular española en el siglo xix: cien cancioneros en cien años”, *Revista de Musicología*, XIV, 1-2, 1991, pp. 355-373.

40 Sobre Anselmo González del Valle véase la obra de Fidela Uría Líbano: *Música asturiana entre 1860-1934. Vida, obra y catálogo de Víctor Sáenz, Anselmo González del Valle, Baldomero Fernández*, Oviedo, Servicio Central de Publicaciones del Principado de Asturias, 1997.

41 Fidel Maya [Barandalla] y Francisco Rodríguez Lavandera: *Alma Asturiana. Selección de los cantos, aires, danzas, payariegues y bailes asturianos antiguos y modernos más típicos de la rica Asturias*, Gijón, Almacén de Música y Pianos Casa David, [s.f.].

42 Manuel Alberdi de la Vega: *Ecos de Asturias. Tonadas del Gaitero*, Luarca, Litografía del Río, 1914.

en nuestro suelo⁴³. Títulos como *Claveles de España*⁴⁴, *Fragancias del campo de Castilla*⁴⁵, *Rapsodia manchega*⁴⁶ o *Salerosas canciones del Bajo Aragón*⁴⁷, hacen que, por un momento, no sepamos muy bien dónde nos encontramos, si en el siglo XIX o en el XX.

A estas colecciones también las distingue otro hecho, que es su conciencia de ser síntesis de “la sabiduría y los sentimientos del pueblo”, a donde ha ido a refugiarse “la musa popular señorial y recatada” —como leemos en el prólogo de uno de ellos⁴⁸—, en la que el canto es mezcla de “ingenuidad y plenitud”, “credulidad y sencillez”, “inocencia y sabiduría”⁴⁹. Un nuevo rousseau-nianismo que Jovellanos —“nuestro primer folklorista” como dijeron algunos de él— propalara ya en el siglo XVIII al afirmar que “el filósofo verá además en ellas [en las danzas y en las canciones] el origen de aquel candor, franqueza y genial alegría que caracteriza al pueblo que las disfruta, y aun también de la unión, de la fraternidad y del ardiente patriotismo que reina entre sus individuos. ¡Cuán fácil no fuera, con sólo extender tan sencillas instituciones, lograr

43 Josep Martí i Pérez: “Hacia una antropología de la música”, *Anuario Musical*, 47, 1992, pp. 195-225.

44 Pola Gíbarola: *Claveles de España*, Barcelona, Casa Editorial Musical Emporium, [s.f.].

45 Hilario Goyenechea e Iturria: *Fragancias del campo de Castilla. Colección de cantos populares*, Madrid, Unión Musical Española, 1943.

46 José Cabañero García: *Rapsodia manchega. (Del folklore de Ciudad Real)*, Madrid, Gráficas Carrasco, 1951.

47 Gonzalo Arenal: *Salerosas canciones del Bajo Aragón*, Madrid, Unión Musical Española, 1935.

48 “El canto genuinamente popular, el que tiene las características raciales, el que constituye el tesoro del pueblo y la inagotable cantera de los mármoles preciosos con que el artista puede edificar el alcázar suntuoso de los sentires de la raza, está desgraciadamente en muy diversas y apartadas regiones. La musa popular señorial y recatada, ante la prosaica invasión de tanto cantarcillo de vulgar cosmopolitismo y el más doloroso entrometimiento de inmundas y procaces cupleterías, se ha ido retirando a los más solitarios reductos del pueblo, y allí penosamente se defiende para abandonarle como la Astrea mitológica”. “Prólogo” de José Artero a la obra de Miguel Arnaudas Larrodé: *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses de la Excm. Diputación Provincial de Teruel, 1982. [Ed. facs. de la 1ª, publicada en Zaragoza por Litografía Marín en 1927], p. VI.

49 “La esencia del canto popular consiste en la ingenuidad y en la plenitud, dentro de las más sencillas formas. Es gracia pregonada por la emoción viva, por la exaltada imaginación, como todo arte al que vivifica belleza; pero el canto del pueblo, por falta de refinamiento educativo, tiene una expresión más directa de la emoción estética. El pueblo es crédulo y sencillo ante las maravillas del mundo; el pueblo es niño... Y en el pueblo todo tiene un sentido más gracioso, una virginidad más pura, una inocencia que sobrepasa a toda sabiduría”. Luis Millet: *De la cançó popular catalana*, Barcelona, Bloud y Gay, 1917; texto citado por E. López Chavarri: *Música popular española...*, pp. 9-10.

los mismos inestimables bienes en otras provincias!”⁵⁰. Lo confirmará tiempo después Sixto Córdova y Oña, quien al dar la razón de su *Cancionero Popular de la Provincia de Santander*, escribe en la introducción del segundo volumen: “Eran los campesinos, mejor que los ciudadanos de la capital, quienes siempre y a todas horas cantaban su felicidad; en la mies, en el valle, en los caminos no faltaba jamás una tonada que se mecía como un pregón de alegría”⁵¹. Por tanto, a estas colecciones también las distingue otro hecho: el de, por lo general, no ser “música culta popularesca”, “ligera’ o de poco valor”, como diría Bartók⁵².

En todas ellas se echa en falta siempre o casi siempre noticias sobre la recolección de los materiales —de las melodías, de las piezas instrumentales— que contienen, porque poco o nada se dice al respecto; y a veces se inventa. Así, y a propósito de la primera edición del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas, de 1627⁵³ —el cénit del folklore poético, o literario, o del “folklore antes del folklore”, como podría haber escrito Joaquín María de Navascués en su denodado esfuerzo por demostrar que los trabajos folklóricos eran anteriores a la invención del Folklore, anteriormente comentado—, su prologuista, Miguel Mir —que echa leña al *fuego* de Navascués: “antes que los ingleses descubriesen el *Folklore*, hacía tiempo, muchísimo tiempo, que los españoles habíamos cultivado esta ciencia y dejado monumentos notabilísimos, ante los cuales son poco más que juegos de niños los de los modernos *folkloristas*”—, se aleja del severo catedrático salmantino para retratarnos al profesor de Universidad que ahoga sus penas en la doctrina popular derramada en la sociedad más “ínfima, inculta e iliterata”:

Después de explicar en su cátedra del colegio trilingüe las arcanidades de la lengua santa, las gracias del habla helénica o los viriles accidentes del

⁵⁰ Gaspar Melchor de Jovellanos: *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*, J. Lage (ed.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1979^{2a}, p. 122.

⁵¹ Sixto Córdova y Oña: *Cancionero infantil español*, Santander, Aldus, 1948; y *Cancionero popular de la provincia de Santander. Recogido en todos los pueblos, con constancia de más de medio siglo, por el rvdto. sr. doctor don... , cura párroco de Santa Lucía de Santander*, Santander, Aldus, 1949-1955, 4 libros. [Reed. Santander, Diputación Provincial, 1980], libro II, pp. 17-18.

⁵² Béla Bartók: *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI, 1979, p. 114.

⁵³ Gonzalo Correas: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia que juntó el Maestro Gonzalo Correas , van añadidas las declaraciones y aplicación adonde pareció ser necesaria, al cabo se ponen las frases más llenas y copiosas*, [s.l.: Madrid], [s.n.: Estab. Tip. de Jaime Ratés], 1906.

hablar romano, el Maestro Correas, dejada su muceta y birrete, salía a las calles y se mezclaba con el vulgo de las gentes, metiéndose por casas, ventas y mesones, siguiendo con anhelosa curiosidad a los niños en sus juegos infantiles, a los mozos y mozas en las lozanías de su edad, a las mujeres en sus faenas caseras, a los varones maduros en sus contratos y mercaderías, a los viejos y viejas en sus debilidades y chocheos. Pendiente, digámoslo así, de sus labios, asistía a sus tratos y conversaciones, escuchaba sus disputas y querellas, y recogía cuantos dichos, frases, refranes brotaban de las lenguas de todos. Memorioso como el que más, fijaba en la mente aquellas palabras voladoras, destellos de la conciencia popular; y vuelto a su casa, iba apuntando en sus cuadernos todo cuanto había oído: refranes y frases, agudezas del ingenio, cuentos, consejas y tradiciones, chismes y malignidades del pueblo, cantares populares, pedazos de romances tomados por el pueblo, nadie sabe de dónde, trozos de la épica antigua que se han perpetuado en las lenguas de los humildes e iliteratos, con una curiosidad, con una conciencia, con un amor, cual tal vez nadie ha tenido en esta clase de investigaciones⁵⁴.

Está bien contado, y pudiera haber sido cierto. Jovellanos, otro “folklorista *avant la lettre*” —como dijo M. Frenk Alatorre de Correas⁵⁵— fue el primero en estudiar y describir las danzas de asturianos y asturianas (y las letras que se utilizaban en ellas), y el primero que transcribe coplas de poesía tradicional al dictado de sus *colaboradores* —como diríamos hoy—, abriendo un camino que es práctica obligada en nuestra disciplina: “Mi método se ha reducido hasta aquí a observar cuanto puedo, según la rapidez de mis correrías, y a exponer a usted mi modo de pensar sin sujeción ni disimulo; y si alguna vez alabo o vitupero, es sólo cuando la vista del bien o el mal hacen que el corazón gobierne la pluma y le dicte sus sentimientos”⁵⁶. En el siglo XVIII Antonio

54 Citado por J. M^a de Navascués: “El folklore español...”, pp. 54-55.

55 Margit Frenk: “Plenitud literaria de la canción popular”, en Francisco Rico: *Historia y crítica de la literatura española, III. Siglos de Oro: Barroco*, B. W. Wardropper, A. Egido, L. García Lorenzo, P. Jauralde Pou, M. Á. Pérez Priego, J. Manuel Rozas, G. Sobejano, C. Vaíllo, D. Ynduráin (edits.), Barcelona, Editorial Crítica, 1983, pp. 95-99.

56 Gaspar Melchor de Jovellanos: *Cartas del Viaje de Asturias. (Cartas a Ponz)*, vol. II, J. M. Caso González (ed.), Salinas, Ayalga Ediciones, 1981, pp. 47-48. Véase también a este respecto el trabajo de José Antonio Gómez Rodríguez, “De etnomusicología española: notas de historia. Una

Valladares de Sotomayor y Juan Antonio de Iza Zamácola y de Ozerín, “Don Preciso”, se propusieron recopilar las más selectas seguidillas o cantares en la línea del frustrado intento de José González Torres de Navas, del que dimos cuenta al comienzo de este escrito. El primero sucumbió a la tarea y decidió inventar todas las que componen el volumen que acabó dando a la estampa “porque no recibéndole bien el público, sólo yo sufriría la pena, en justo castigo del atrevimiento”⁵⁷. La colección del segundo⁵⁸, compuesta por “las coplas que comúnmente cantamos en España” —escribe— parece que fue fruto de un trabajo de campo —pero que desconocemos— y que hace de este personaje un “folklorista” del siglo XVIII próximo a los dictados del padre Feijoo y el Marqués de Ureña, por lo que respecta al “surgimiento de los ideales del Nacionalismo musical español”⁵⁹.

Queda dicho más arriba que el proyecto inicial de Eduardo Ocón fue “coleccionar todos los cantos de las diferentes provincias de España en un solo volumen”, pero que debió renunciar a él por no contar con la suficiente holgura para llevarlo a cabo, y también queda dicho que Olmeda dejó escrito algo parecido en el prólogo a su *Cancionero*. Otros, sin embargo, no dicen más que, que los materiales por ellos recopilados fueron “recogidos directamente

aproximación al Folklore musical del XVIII a través de la literatura”, *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 8-9, 1998-1999, pp. 127-167.

57 Antonio Valladares de Sotomayor: *Colección de seguidillas ó cantares, de los más instructivos y selectos. Enriquecida con notas y refranes en cada uno, para hacer más fácil su inteligencia, y la lección más fértil y agradable. Se ilustra con Anécdotas, Apólogos, Cuentos y Sentencias morales, políticas y jocosas. Todo recogido, dispuesto y exornado, para acreditar que ninguna nación tiene un ramo de literatura tan exquisito y lacónico, tan abundante de conceptos sublimes, de elegantes máximas, y de morales sentencias en la Poesía, como el que componen nuestras seguidillas. Por D.A.V.D.S.*, Madrid, Imprenta de Franganillo, 1799, en José María Sbarbi: *El refranero general español, parte recopilado, y parte compuesto, por...*, Madrid, Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, mdccclxxv, vol. IV. [Ed. facs. Sevilla, Extramuros, 2009].

58 Juan Antonio de Iza Zamácola y de Ozerín [“Don Preciso”]: *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid, Imp. de Repullés, 1816.

59 M^a del Carmen García-Matos Alonso es autora de un pequeño trabajo sobre el personaje en el que se reproducen diversos fragmentos de las introducciones a los dos volúmenes de la *Colección* de “Don Preciso” y que, como el siguiente, prueban esta afirmación: “El deseo, pues, de restablecer en España la “música nacional” y apartar cuanto sea posible de nuestras vidas la italiana que no puede producir otro efecto que el de debilitar y afeminar nuestro carácter, y por otra parte, las instancias que me han hecho algunos amigos para que publique esta colección de las coplas que comúnmente cantamos en España, porque en ellas brilla el ingenio, agudeza y chiste propios de nuestra nación, me han hecho creer que podrá ser bien recibida del público esta obrita” (J. A. de Iza Zamácola y de Ozerín: *Colección de las mejores coplas de seguidillas...*, vol. I, pág. XLI). Véase M^a del Carmen García-Matos Alonso: “Un folklorista del siglo XVIII: “Don Preciso””, *Revista de Musicología*, IV, 1981/2, pp. 295-307.

de boca del pueblo”, como escribieron Menéndez Pidal y Aurelio de Llano en los títulos de sus obras; y algunos —que dejaron todo o parte del trabajo de campo para otros— dan la lista de las personas que les facilitaron los temas, como Inzenga o Pedrell, en cuyo *Cancionero Musical Popular Español* incluye “Índices generales de colectores”, facilitándole temas gallegos, por ejemplo, Ramón de Arana, Perfecto Feijóo, Anselmo González del Valle, Federico Fajardo, Casto Sampedro y el Museo Arqueológico de Pontevedra. Además, Pedrell toma canciones prestadas de otras colecciones, como las de Inzenga, González-Nuevo o Hurtado⁶⁰. ¿De dónde extrajo los que no atribuye a nadie?

En 1920 ve la luz en Madrid el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Torner⁶¹, que, como luego comentaremos —y con el *Cançoner popular de Catalunya*⁶²—, constituye una verdadera revolución en la historia de la Etnomusicología española. En las “Notas a las canciones” del “Apéndice I” —de cincuenta y tres páginas—, Torner hace gala de un proceder etnográfico que va más allá de la mera referencia a la persona que le dictó el tema —hecho

60 Dimos la referencia bibliográfica de los álbumes de Inzenga, la de estos dos últimos autores es la siguiente: Rufino G.[González] Nuevo y Miranda: *Todo por Asturias. 1.er Capricho Pot-Pourristico. Sobre Cantos populares de Asturias compuesto para piano, por... profesor de la clase de Solfeo en la Academia*, Oviedo, Almacén de Música de D. Víctor Sáenz, [s.f.]; e ídem, *Todo por Asturias. 2.o Capricho Pot-Pourristico. Sobre Cantos populares de Asturias compuesto para piano, por... profesor de la clase de Solfeo en la Academia*, Oviedo, Almacén de Música de D. Víctor Sáenz, [s.f.]. José Hurtado: *100 Cantos Populares Asturianos. Primer premio de composición en la Escuela Nacional de Música. Laureado en la Exposición Literario-Artística; y premios de 1.a clase en certámenes de Cádiz, Vigo y Madrid. Precedidos de una carta del excmo. sr. D. Emilio Arrieta*, Madrid, A. Romero, [s.f.]. [Hay ed. facs. de ambas obras en Gabriel Martínez García: *50 años de cancioneros asturianos armonizados (1885-1935)*, Oviedo, Principado de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos, 1989.

61 Eduardo M.[Martínez] Torner: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, Establecimiento tipográfico Nieto y compañía, 1920. [Reed. facs. con un prólogo de M. González Cobas, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1971, 1986 y 2000; y sin él Valladolid, Maxtor, 2005].

62 La obra del *Cançoner* comenzó a publicarse a mediados de la década de 1920 bajo los auspicios de la Fundación Concepció Rabell i Civils, viuda de Romaguera, la cual “según certera frase de Eduardo M. Torner —escribe Subirà—, representa el mayor esfuerzo realizado hasta la fecha en España para la recogida y estudio del folklore musical”. Véase J. Subirà [Puig]: *Historia de la música española...*, p. 891, y José Antonio Gómez Rodríguez: “La Etnomusicología en España: 1936-1956”, *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, I. Henares Cuéllar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo Ruiz (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. II, pp. 207-257.

al que, por ejemplo, se limita Azkue en su *Cancionero*⁶³—, para extenderse en múltiples aspectos contextuales. En esto y en muchas otras cosas, el proceder de Torner debe mucho a los cursos y conferencias sobre música popular a los que asistió en la Escuela de Altos Estudios de París y que, como él mismo reconoce, le llevaron a “adquirir el conocimiento de los distintos valores de carácter científico que, aparte del artístico, encierra la canción popular”⁶⁴. Y continúa: “Mas para que ésta pueda servir de base sólida para estudios científicos es indispensable que sea recogida del pueblo en toda su integridad y transcrita con fidelidad absoluta, desechando al mismo tiempo el criterio restringido con que nosotros habíamos procedido, es decir, anotando todo cuanto el pueblo canta, por insignificante que parezca”⁶⁵.

Son comentarios realizados al hilo de las declaraciones efectuadas por los informantes que con él colaboraron y entre los que las mujeres —como Manuela y Josefa Martínez, Valentina Fernández o Leandra González— desempeñaron un papel de la mayor importancia. Comentarios que se adelantan a los que Sixto Córdova y Oña incluiría veintitantos años después en su *cancionero*.

En *Temas folklóricos. Música y poesía*, obra fechada en 1935, se refiere Torner al trabajo de campo como “excursión folklórica”, detallando así su metodología: “Ya en el pueblo, requiero al mozarrón fornido para que me repita el canto. Se ofrece a ello con esta fina amabilidad gallega, y transcribo la melodía. Me dice también coplas, muchas coplas”⁶⁶. La experiencia que narra se refiere a los trabajos llevados a cabo para la confección del *cancionero gallego* en el que, sabido es, colaboró el lucense Jesús Bal⁶⁷.

La génesis del *Cancionero* asturiano la cuenta el propio Torner al terminar la “Introducción” que antecede a esta obra, en la que explica algunas

63 Resurrección María de Azkue: *Cancionero popular vasco*, Barcelona, A. Boileau & Bernasconi, 1922-1925, 11 cuads. [Reed. facs. con un prólogo de M. de Lecuona, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 19682ª, 2 vols.; y Bilbao, Euskaltzaindia, 19903ª].

64 E. M.[Martínez] Torner: *Cancionero musical...*, p. LX.

65 E. M.[Martínez] Torner: *Cancionero musical...*, pp. LX-LXI.

66 Eduardo M.[Martínez] Torner: *Temas folklóricos. Música y poesía*, Madrid, Faustino Fuentes, 1935, p. 16.

67 Eduardo M.[Martínez] Torner y Jesús Bal y Gay: *Cancionero gallego*, J. Filgueira Valverde (pról.), La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, Conde de Fenosa. [Reed. facs. con un estudio crítico de C. Villanueva, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 2007].

de las claves tanto de la misma como del conjunto de su pensamiento (etno) musicológico:

Habiendo terminado en 1910 nuestros estudios pianísticos, y deseando comenzar los de la Composición musical, creímos que nada mejor que valernos de temas populares de nuestra región para llegar a adquirir una personalidad propia e interesante. Animábanos a ello, de una parte, la extraordinaria belleza de las melodías asturianas, y de otra, los ejemplos de los más estimados compositores de otros países.

Con tal objeto habíamos comenzado la labor de recopilación, logrando reunir en poco tiempo varias decenas de melodías de distinto carácter y seleccionadas con un criterio restringido, dado el interés meramente artístico que entonces nos guiaba. Anotábamos aquellos períodos melódicos de gran belleza, desdeñando los que considerábamos de escaso interés para un desarrollo fraseológico.

Recogido así un considerable número de temas populares, y con el deseo de completar nuestros estudios musicales, nos trasladamos a París en el otoño de 1912, ingresando como alumno oficial en la Schola Cantorum, cuyos estudios dirige el eminente maestro Vincent d'Indy. Debido a las admirables enseñanzas de la Schola y a los cursos y conferencias sobre la música popular de diversos países que frecuentemente se celebran en la Escuela de Altos Estudios, hemos podido llegar a adquirir el conocimiento de los distintos valores de carácter científico que, aparte del artístico, encierra la canción popular.

Mas para que ésta pueda servir de base sólida para estudios científicos es indispensable que sea recogida del pueblo en toda su integridad y transcrita con fidelidad absoluta, desechando al mismo tiempo el criterio restringido con que nosotros habíamos procedido, es decir, anotando todo cuanto el pueblo canta, por insignificante que parezca.

Y desde entonces, doliéndonos de la labor incompleta realizada durante dos años, hicimos el propósito de recomenzar las excursiones folklórico-musicales por nuestra provincia tan pronto como las vacaciones estivales nos lo permitieran. [...]

Hemos dedicado, pues, el otoño e invierno de 1914 a la recopilación de canciones populares asturianas, y en febrero de 1915, en posesión ya de un considerable número de documentos, comenzamos a dar a conocer al público, en conferencias celebradas en el Paraninfo de la Universidad

de Oviedo, el fruto de nuestras excursiones folklóricas. El éxito de estas conferencias, debido exclusivamente a la belleza de los ejemplos ofrecidos, movió a la Excma. Diputación de Oviedo a concedernos una subvención a fin de estudiar en las bibliotecas de Madrid los distintos cancioneros españoles y extranjeros publicados hasta entonces⁶⁸.

Es una pena que en la introducción a esta obra Torner no abunde más en el trabajo de campo llevado a cabo para su recopilación. De las mencionadas “Notas a las canciones” —tan ricas desde un punto de vista etnográfico— deducimos que algunas de ellas fueron “dictadas por...”, “de ... años de edad”, “natural de...”, pero no se dice dónde fueron transcritas. Es, por ejemplo, el caso de la 313 —entre otras muchas— en la que leemos: “Giraldilla, dictada por Pedro Menéndez, *el Manjoyu*, de treinta y nueve años, de San Esteban de las Cruces, ayuntamiento de Oviedo”⁶⁹. En otros, y porque así se lo hace saber el informante, Torner señala dónde la escuchó éste, como ocurre, por ejemplo, con la número 177, que pone: “Danza, dictada por Leandra González Zuzua, de cincuenta años, de Oviedo, quien dice la aprendió en Pola de Siero”⁷⁰. En el análisis que aquí hemos llevado a cabo vinculamos dichas canciones a los lugares de nacimiento o residencia (no se especifica) del informante. Algún caso hay también —aunque pocos—, en el que Torner parece reproducir la transcripción facilitada por la persona entrevistada, como ocurre con la melodía número 24, “Giraldilla, transcrita y comunicada —escribe Torner— por D. Eugenio García Manso, de Navia”⁷¹. Nosotros la ubicamos en la capital del concejo, aunque pudiera ser que don Eugenio la hubiera oído o recogido en otro sitio. Señalar, por último, que en ocasiones —también pocas— nada se dice con claridad sobre el origen del ítem transcrito, como ocurre con las melodías números 11, 32, 44, 64 y otras.

Por lo que respecta a los informantes, hemos de señalar que de los 61 que menciona, 36 son hombres y 25 mujeres. De casi todos ellos da la edad, que oscila entre los 18 de Alfredo García Muñiz, de Llanuces, Quirós —el más joven—, y los 82 de Josefa Martínez Martínez, también de Llanuces. La

68 E. M.[Martínez] Torner: *Cancionero musical...*, pp. LX-LXI.

69 E. M.[Martínez] Torner: *Cancionero musical...*, p. 240.

70 E. M.[Martínez] Torner: *Cancionero musical...*, p. 226.

71 E. M.[Martínez] Torner: *Cancionero musical...*, p. 207.

edad media es de 38 años, bastante joven. El informante —la informante en este caso— que más ítems comunicó al musicólogo asturiano fue Leandra González Zuazua, de 50 años, de Oviedo: 26 en total, quizá porque, como dice González Cobas, “iba con frecuencia a peinar a doña Filomena Torner”, madre de Eduardo⁷². Entre sus informantes también se hallaban el compositor Secundino Magdalena, el historiador Juan Uría (compañero del musicólogo en sus “excursiones” por Asturias) —que entonces tenía 28 años— y la que luego sería su mujer, Jovita Cué Landa.

Al igual que otros muchos, Sixto Córdova y Oña, al que nos hemos referido hace unos momentos, no da los nombres de los informantes de su *Cancionero*, sólo dice que “los cantos, letrillas y bailes [del mismo] están recogidos con labor paciente y constante, recorriendo las villas, aldeas y cabañas montañosas de la provincia, mediante el estímulo y apoyo de los señores sacerdotes, maestros y organistas que de antemano indagaban, preparaban y presentaban los más interesantes cancionistas, cantares, coplas, romances, danzantes, piteros, pandereteras y todo lo genuino de sus pueblos y de los lugares comarcales”⁷³. Pero en la introducción a la misma subraya el decisivo papel que tuvieron los sacerdotes en la recopilación del folklore musical. Escribe al respecto: “Estudíé la música folklórica, leí todos los tratados de lírica popular, los cancioneros populares de España y algunos del extranjero, y todo esto lo continué con sumo gusto, sí, pero no por gusto, sino porque nadie hacía ni, a mi juicio, haría esta pacienzuda labor a la que nos hemos dedicado en España casi exclusivamente los sacerdotes seculares y religiosos”. Y continúa: “Fue obra del Clero la colección de la música tradicional española: el Padre Sarmiento despertó el Cancionero gallego; Manterola el vasco, recogido por Azcue, y el Padre Donostia; Olmeda compuso el Cancionero de Burgos; Ledesma y Sánchez Fraile, respectivamente, los dos Cancioneros de Salamanca; Blanco, el de León; Arnaudas, el de Teruel, etc.”⁷⁴. Córdova y Oña se estaba haciendo eco de las palabras que el Padre Artero había puesto en el “prólogo galeato” al *Nuevo Cancionero Salmantino* de Aníbal Sánchez Fraile seis años antes, y que daban cuenta de “la falange clerical que en España [había ocupado] la primera línea en estas conquistas de música popular”, y, como si de un discurso político se tratase, daba cuenta de

72 Modesto González Cobas: “La mujer asturiana en la música y el teatro”, *Mujeres de Asturias*, Gijón, Mases Ediciones, 1988, pp. 245-246.

73 S. Córdova y Oña: *Cancionero popular de la provincia de Santander...*, libro I, p. 11.

74 S. Córdova y Oña: *Cancionero popular de la provincia de Santander...*, libro II, p. 25.

“los capitales nombres de Ledesma, Olmeda, Blanco, la Trilogía vasca de Azcue, Donostia, Otaño —tetralogía si añadimos al egregio Almandoz—, la legión catalana que acaudillaron Romeu y Anglès, la exploración teruelense, casi única, que en el abandonado —por jotero— Aragón, hizo Arnaudas, y al frente de todos, catedralicio de origen, aunque no clérigo, el patriarca Pedrell”⁷⁵.

La práctica de Torner de transcribir la canción popular a una sola voz, sin acompañamiento instrumental, la secundaron muchos y la habían llevado a efecto antes otros, como el mencionado Pelay Briz, que acompañó al piano los cantos de los primeros volúmenes de sus *Cansons* y prescindió de él en los restantes⁷⁶. Se atisbaban los caminos por donde, poco a poco, iban a dar sus pasos las investigaciones folklórico-musicales, pero también la tiranía de los editores, que deseosos de nutrir los salones tardorrománticos de música facilitada, de música al alcance de los aficionados —hinchida del olor del país en que uno nace, que diría Baroja⁷⁷— obligaba a lo contrario, a ponerles acompañamiento. En este sentido, cabe destacar el editorial del número siete del *Álbum-Revista Musical. Música*, correspondiente al primero de abril de 1917, donde pretendiendo poner en marcha un archivo de música popular que fuera —cito—: “el vaso precioso donde se conservara el espíritu nacional en lo que de característico y peculiar tiene”, exhortaba a los lectores a enviar las canciones más singulares de su zona, acompañadas con su letra correspondiente, poniendo especial énfasis en que “las melodías en cuestión se nos envíen *sin harmonizar*, o sea la parte de canto escuetamente”. Y termina: “Suplicamos al lector que se ciña en lo posible a estas indicaciones, porque formar piecitas con las melodías populares, armonizándolas y exornándolas es despojarlas de su exclusivo valor y hacerlas inservibles para el verdadero compositor que sobre ellas pretenda después trabajar”. Porque, realmente, ese era el último de los fines de estas colecciones, como reconoce José Antonio de Donostia en el prólogo a su *Cancionero vasco* publicado a comienzos de los años 20 del pasado siglo: “Esta colección pretende solamente ser un enjambre de melodías de las que los compositores puedan echar mano para sus

75 José Artero: “Prólogo galeato”, en Aníbal Sánchez Fraile (Pbro.): *Nuevo cancionero salmantino. Colección de canciones y temas folklóricos inéditos*, Salamanca, Imprenta provincial, 1943, pp. IX-XVIII [IX].

76 Francesch Pelay Briz y Candi Candi: *Cansons de la terra. Cants populars catalans col·leccionats per...* Barcelona, Llibreteria de E. Ferrando Roca, 1866-1877.

77 Pío Baroja: *Juventud, egolatría*, Madrid, Taurus, 1977. [1ª ed. Madrid, Rafael Caro Raggio, 1917], p. 36.

trabajos artísticos”⁷⁸. Y tiempo después todavía vemos cómo todavía se continúa buscando y estudiando la vena y la savia populares para dar nueva vida al arte musical culto. La necesidad de presentar “convenientemente armonizada” la canción también la vemos en uno de los más importantes cancioneros del período, como es el de Pedrell, quien lo justifica diciendo que “todas las melodías, populares o no populares, [han sido] *pensadas* armónicamente: que una simple melodía popular es, *virtualmente*, armónica” y que presentando armonizadas las piezas de su *Cancionero* lo que ha pretendido no era otra cosa que “sacar afuera la esencia, el alma de lo que a [su] entender decía la canción”⁷⁹.

Dado el hábito etnomusicológico que inspira el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, de Torner, hemos de reconocer que, una vez más, sale ganando si lo comparamos con otros de su tiempo, máxime, si, como acabamos de decir, tenemos en cuenta la trascendencia que en España se ha dado al “cancionero” como pieza culmen de la investigación etnomusicológica. Torner prescinde por completo de los términos italianos —andante, allegro, allegretto...— para señalar el *tempo* o *aire* de las piezas, no faltando en ninguna la correspondiente indicación metronómica. Torner incluye determinadas variantes —tanto musicales como textuales—, y clasifica los materiales transcritos conforme a un criterio musical antes que literario o funcional, como era habitual en su tiempo. Hasta muy tarde —mediados de los 80 del siglo pasado— no hallamos en la bibliografía al uso un proceder semejante al del musicólogo asturiano, que parece haber pasado completamente desapercibido para sus contemporáneos, volcados en la distribución geográfica y/o funcional de los temas recogidos en sus cancioneros. Pedrell mismo, quien lúcidamente había escrito que “la más clara, fácil y práctica clasificación será la más sencilla, la que dé cuenta de la manifestación y acción social del canto”⁸⁰, dividió arbitrariamente la documentación correspondiente a la primera y segunda partes de su *Cancionero* en “el canto popular en la vida doméstica” y “el canto popular en la vida pública”, incurriendo en infinidad de problemas, como bien ha señalado Miguel Ángel Palacios Garoz⁸¹.

78 José Antonio de Donostia: *Euskal eres-sorta. Cancionero vasco*, [s.l.] Unión Musical Española, 1921?

79 F. Pedrell: *Cancionero musical popular español...*, vol. I, p. 33.

80 F. Pedrell: *Cancionero musical popular español...*, vol. I, p. 43.

81 Miguel Ángel Palacios Garoz: *Introducción a la música popular castellana y leonesa*, Burgos, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, Excmo. Ayuntamiento de Segovia, 1984,

Frente a los trabajos de carácter descriptivo —los cancioneros—, los sistemáticos, es decir, los dedicados a analizar el producto recolectado, son mucho más escasos. En el marco cronológico en el que nos movemos tuvo cierta influencia el librito de Eduardo López Chavarri *Música popular española*⁸², que vio la luz poco tiempo después del *Cancionero* de Pedrell —del que toma algunas cosas—. *Música popular española* es un ejemplo más del trato que, en general, dieron los musicólogos españoles al folklore. En sus más de ciento cincuenta páginas son muy pocas las dedicadas a analizar la canción tradicional a comienzos del siglo xx, tal y como debió conocerla Chavarri. Casi todos los capítulos están consagrados a la ardua e imposible tarea de reconstruir la historia de la música popular española desde los juglares y trovadores hasta la tonadilla y la zarzuela.

En su obra hace hincapié en el origen anónimo o colectivo del documento tradicional: “Cuando se habla de aquél [trata del cantar del pueblo] no se piensa en la creación aislada de un individuo, sino en algo que se refiere a la conciencia colectiva, libremente exteriorizada”⁸³. Dice también que las clases populares y campesinas son las depositarias de la custodia del canto español, y, finalmente, advierte del peligro de las músicas populares urbanas, a las que denomina “músicas contra el pueblo”: “Bien a las claras se ve la música *plebeya* (pero no popular) que aclaman los públicos de *cuplé* y de otros espectáculos de baja índole. No menos fatal es el daño del *americanismo*: a la rondalla viril, a la sana cobla, vienen a [sustituirlas] las brutales estridencias del *jazz-band*, importación de una *música de negros*, aderezada con el degradado ambiente del *cabaret* y que la inconsciencia de agotadas juventudes ha elevado a la categoría de arte de moda. Inútil decir —termina— que eso ya no es música del pueblo, sino música contra el pueblo, en la cual solamente palpita una bestialidad de seres en celo, y un primitivismo de bosque africano”⁸⁴.

Chavarri caracteriza cuatro grandes áreas geográficas en el folklore musical español: “Al norte Galicia y los países vascos, en el nordeste y levante Cataluña y Valencia, en el centro Aragón y Castilla, y en el sur Andalucía”⁸⁵. Coinciden en parte con las que Torner señala en su trabajo *La canción tradicional española*, que

pp. 60-61.

82 Véase la nota 7.

83 E. López Chavarri: *Música popular española...*, p. 9.

84 E. López Chavarri: *Música popular española...*, pp. 11, 12 y 136.

85 E. López Chavarri: *Música popular española...*, p. 95.

vio la luz en el segundo de los tres volúmenes de la mencionada obra de Francisco Carreras y Candi, *Folklore y costumbres de España*⁸⁶, una de las grandes realizaciones editoriales del “Modernismo antropológico catalán”⁸⁷. Aquí Torner habla de “La canción andaluza”, de “La canción en Galicia, Asturias, Vascongadas y Cataluña”, de “La canción en Castilla” y de la canción en “Aragón”⁸⁸.

Estas y otras singularidades menos importantes están directamente relacionadas con otro de los fines que perseguían los cancioneros, que no era otro que el de caracterizar musicalmente a la región, al país. De ahí que Federico Olmeda hable de “canciones bilocales” o “multilocales” impropias del genio castellano, y que Córdova y Oña asegure haber “rechazado [para su colección] muchas de fuera de la Montaña, aun sospechando que pudieran ser montañesas, y sólo [haber] aceptado aquellas de saber montañés muy definido que se canten o se hayan cantado como populares en nuestra provincia”, y, al mismo tiempo, no haber admitido otras “que tienen caracteres propios de otras regiones”⁸⁹.

Estas y otras afirmaciones que aquí podríamos traer deberían hacernos reflexionar sobre las conclusiones de buena parte de esta bibliografía, y, al mismo tiempo —y sin menospreciarla—, relativizar mucho su trascendencia. Un par de ejemplos, para terminar. Con ser el de Torner uno de los grandes cancioneros del período estudiado, y el de mayores pretensiones científicas, su muestra se reduce a 32 concejos asturianos, de los 46 restantes no hay un solo ejemplo. Y además esos 32 municipios están muy desigualmente representados en la muestra⁹⁰.

Más problemas acarrear falsificaciones como las que relata el padre Córdova y Oña, quien, sin empacho alguno, reconoce “haberse permitido enmendar, en ocasiones, no tanto la melodía como la letra de las coplas”, porque si el campesino...

86 Véase la nota 9.

87 Luis Calvo i Calvo: “Folclore, etnografía y etnología en Cataluña”, *Historia de la antropología española*, Á. Aguirre Baztán (ed.), Barcelona, Boixareu Universitaria, 1992, pp. 216-226.

88 Eduardo M.[Martínez] Torner: “La canción tradicional española”, *Folklore y costumbres de España...*, vol. II, pp. 5-166.

89 S. Córdova y Oña: *Cancionero popular de la provincia de Santander...*, libro II, pp. 27-28.

90 José Antonio Gómez Rodríguez: “El Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana, de Eduardo Martínez Torner, y la recopilación de la música tradicional española en la primera mitad del siglo xx”, *Actes del II Conceyu Internacional de Lliteratura Asturiana (CILLA)*. Uviéu, 5, 6, 7 y 8 de payares 2007, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana, 2007, pp. 49-72.

“se las echa” con muecas y giros refinados o se presenta con grosería de vestido, de palabra o de obra, debo lavarle la cara, adecentarle el blusón y enmendarle la estupidez de la letra o de la lírica, antes de presentarle al público.

Y continúa:

Oí, por ejemplo, a una señora, esta bella canción de quintos:

¡Ay! que viva la sal de los mozos;
¡ay! que vivan los cuerpos airosos.
Ya los llevan a la guerra
voluntarios y forzosos...
¡Ay! que viva, que viva la sal de los mozos.
Si los llevan, que los lleven;
los tendrán que mantener:
son dos ojos asesinos
los ojos de esa mujer.

Ante la dignidad y nobleza de esta tonada [...] me creí obligado a mudarla así:

Si los llevan, que los lleven
para defender a España,
que son todos muy valientes
los mozos de la Montaña.

Y es que juzgué muy verosímil que cualquiera quinto, impulsado por la elevación de afecto, hubiese mudado por su cuenta aquel deslavazado pegote de la copla de referencia; y es seguro que los quintos montañeses dirán unánimemente que esa mudanza está “bien amañada”. Es lo que ocurre a un árbol bonito si tiene una rama que le afea mucho: cortándola, adquiere realidad más espontánea⁹¹.

Un buen ejemplo de una práctica que, a buen seguro, ha estado más extendida de lo que cabe suponer.

91 S. Córdova y Oña: *Cancionero popular de la provincia de Santander...*, libro III, pp. 24-25.



La documentación de la danza: trazas y ausencias de un arte efímero

BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO

Universidad de Oviedo

mbeatriz@uniovi.es

RESUMEN: Esta ponencia quiere aproximar al lector no experto a algunos temas generales que afectan a la investigación sobre danza, presentar la problemática de la documentación coreográfica y analizar su especificidad a través de algunos ejemplos de fuentes que pueden ser útiles a los estudiosos. En la segunda parte del texto se hace un breve apunte sobre la época de la que trata el proyecto dirigido por el profesor Villanueva, reorientando el tema hacia la danza en el entorno gallego de la Edad de Plata.

PALABRAS CLAVE: historia de la danza, patrimonio coreográfico, metodología de la investigación, fuentes coreográficas, notación coreográfica, variedades en Galicia

DANCE DOCUMENTATION: OUTLINES AND ABSENCES OF AN EPHEMERAL ART¹

ABSTRACT: This paper wishes to: introduce the lay reader to several general issues concerning the research of dance, expound upon the problems of choreographic documentation, and analyse their concrete character through examples from sources that might be useful to scholars. In the second part of this paper, there is a brief summary about the period under

¹ Las reflexiones presentadas en esta ponencia se derivan de las investigaciones desarrolladas en los últimos años y, en particular, de los proyectos de I+D que dirigí, el último de los cuales lleva por título *Coreografiar la historia europea: Cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea* (MICINN HAR2008-03307/ARTE).

study within the project directed by Prof. Villanueva, refocusing the topic on dance in Galicia during the *Silver Age*.

KEY WORDS: History of dance, Choreographic heritage, Research methodology, Choreographic sources, Choreographic notation, Variety shows in Galicia

En cierta ocasión la coreógrafa norteamericana Agnes de Mille afirmó que la danza estaba “escrita en el aire”². A menudo los profesionales o aficionados a la danza aprenden, interpretan y crean a través de la memoria, por lo que puede parecer que no existen apenas fuentes para estudiar las coreografías del presente y del pasado. En la práctica no suele intervenir un objeto equivalente a lo que la partitura representa para la actividad musical y, en consecuencia, conceptualmente situamos la danza más cerca del patrimonio inmaterial que del material. Si, por una parte, las fuentes de la danza representan a menudo aproximaciones parciales a un arte corpóreo y performativo, no es menos cierto que la reconstrucción del producto al que esas fuentes se refieren, sea en una dimensión teatral o virtual, puede aportar valiosas informaciones sobre un patrimonio específico y sobre las formas de organización del movimiento, individual y colectivo.

1. Fuentes para el estudio de la danza. La notación coreográfica

La 32.^a Convención de la UNESCO celebrada en París en 2003 elaboró un documento para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial que señaló un programa compuesto por nueve acciones: 1) identificar; 2) documentar; 3) investigar; 4) preservar; 5) proteger; 6) promocionar; 7) valorizar; 8) transmitir; y 9) revitalizar³. Creo que tanto mi ponencia como la mayoría de los trabajos presentados en este Seminario se interesan especialmente por

² “Dancing is written on the air”. Declaración de Agnes de Mille en el programa “A Tudor Evening with American Ballet Theatre”, New York, 13 de abril de 1990. Citado por Sally Banes: *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, London-New York, Routledge, 1998, p. 233, n. 15.

³ El texto completo está disponible en <http://portal.unesco.org> (última consulta: 15 de enero de 2012).

las acciones 2 y 3, es decir, las relaciones entre la documentación y la investigación.

¿Cómo se documenta la danza? En un manual de referencia sobre metodología de Historia de la danza elaborado originalmente en 1983⁴ June Layson, profesora de la Universidad de Surrey, fue la encargada de escribir el capítulo dedicado a las fuentes, que comenzaba planteando la diferencia entre las fuentes primarias y las secundarias para determinar su naturaleza y su valor dentro de un área de estudio. Según esta distinción clásica, las fuentes primarias son aquellas que pertenecen al período que se investiga, se revisan de primera mano y proveen materiales “en bruto” para el estudio de la danza. Hasta aquí nada nuevo. Sin embargo, al continuar leyendo observamos que los ejemplos ofrecidos por Layson no son los habituales, ya que en su relación figuran una interpretación coreográfica, una partitura de trabajo o registro con anotaciones y correcciones de un coreógrafo/a, los vestidos utilizados en una representación y los testimonios de los testigos de ciertos eventos coreicos⁵.

Si quisiéramos trasladar estos ejemplos al terreno de la música tendríamos que conformarnos con el análisis de un concierto observado en directo, las notas que un compositor toma en el ensayo y el relato de alguien que fue testigo de un evento musical⁶. Esa traslación superficial muestra por sí sola la aparente inconsistencia de las fuentes de la danza respecto al tipo de documentos que solemos colocar naturalmente en el centro de nuestro esquema musicológico, tanto en el sentido del valor patrimonial como en los rituales de la investigación: nos falta el equivalente a lo que es el texto para la obra de teatro o la partitura musical para la obra sinfónica, dos ejemplos de artes que comparten con la danza la cualidad performativa.

Salvo en el supuesto de que queramos estudiar algún tema de danza contemporánea, nos faltarán también los instrumentos “originales”, es decir,

4 June Layson: “Dance history source materials”, *Dance history: an introduction*, 2.^a ed. rev. Janet Adshead-Landsdale y June Layson (eds.) [1.^a ed. *Dance history: a methodology for study*, London, Dance Books, 1983] London-New York: Routledge, 1994, pp. 18-31.

5 “Examples of primary source materials in dance are a dance performance, a choreographer’s working score or log with all its amendments and annotations, actual costumes worn by dancers for known performances and eye-witness accounts of certain dance events”. J. Layson: “Dance history source...”, p. 18.

6 Evidentemente, el vestuario es mucho más relevante en la danza que en la música, por su relación con la percepción visual de las formas y su influencia en las cualidades del movimiento. Por ello hablar de los trajes de los músicos resultaría absurdo en este sentido.

los cuerpos de los bailarines. En este punto hacemos notar que tampoco los actores pueden estudiar a los cómicos del Siglo de Oro, igualmente desaparecidos y por lo tanto necesariamente reinventados o re-construidos, y lo mismo se puede decir en cuanto a las cualidades sonoras adecuadas para una interpretación musical de repertorios históricos.

Es cierto que, por lo general, la danza no se interpreta siguiendo una “partitura coreográfica”⁷, porque tanto la interpretación de la danza como la del teatro exigen una implicación total, holística, del cuerpo y eso hace imposible el apoyo de un papel, que anularía una buena parte de los elementos corporales necesarios para la actuación: la mano que lo sostiene, la orientación corporal, la dirección de la cabeza y el foco de la mirada. Sin embargo, no debemos engañarnos: no es el uso del papel en la interpretación lo que nos preocupa sino la inexistencia de un objeto que recoja y fije el contenido de la “obra”, la vieja utopía positivista que aspira a reificar la investigación y que entiende la historia de la música como “una colección de obras musicales” contenidas en sus respectivas partituras, cuyo análisis es ni más ni menos que la tarea de los musicólogos. Debido a la relativa escasez de partituras coreográficas, la danza se presentaría en este sentido como un arte de transmisión predominantemente oral, aunque con algunas excepciones⁸.

De manera complementaria a lo dicho sobre las fuentes primarias, las secundarias, según el esquema de Layson, pertenecen, como bien sabemos, a un tiempo posterior al de los acontecimientos y frecuentemente “echan la vista atrás” para llevar a cabo un relato o una interpretación. Todas las historias, las

7 Esta expresión, poco frecuente en español, es el equivalente a *partitions chorégraphiques* en francés o *dance scores* en inglés. Con ella no se designa una partitura de música para la danza, sino el conjunto de signos que se refieren a la colocación del cuerpo, los pasos, los movimientos y los desplazamientos. Tal y como se explica más adelante estas partituras coreográficas pueden incluir música o no.

8 Aplicando tardíamente lo que desde mucho tiempo antes se hacía en otros países europeos, los planes de estudio del Grado Superior de Danza creado con la LOGSE en 1990 propiciaron la inclusión de algunas asignaturas teóricas como Historia de la danza, Análisis del movimiento, Análisis del repertorio y Notación coreográfica. No obstante, existen todavía muy pocos conservatorios superiores de danza en España y en general se sigue aprendiendo a bailar sin ningún material equivalente a lo que es un método de solfeo o de lenguaje musical en el aprendizaje de la música. Tampoco los estudiantes de danza acostumbran a estudiar el repertorio del estilo de danza que practican (tradicional, clásico, español, bolero, flamenco, etc.) a través de partituras coreográficas. Una perspectiva sobre la enseñanza y la investigación de la danza en nuestro país se encuentra en Beatriz Martínez del Fresno: “La investigación sobre danza en España”, *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Alessandro Pontremoli y Cecilia Nocilli (eds.), Roma, Aracne, 2010, pp. 33-58.

enciclopedias y los libros de referencia se convierten de este modo en fuentes secundarias. Algunos de esos textos están basados en documentos primarios pero las historias de la danza más conocidas, como las musicales, se basan a menudo en materiales previamente publicados en otros libros o artículos.

Bien, distingamos, pues, como en otras disciplinas, entre fuentes primarias y secundarias, o fuentes y bibliografía.

Atendiendo a su soporte, Layson propone una clasificación de las fuentes primarias que sigue las pautas utilizadas en los archivos y colecciones de danza de su tiempo⁹. Las distribuye en tres tipos: 1) fuentes escritas; 2) fuentes visuales; y 3) fuentes sonoras.

Como fuentes escritas se mencionan —por orden alfabético— autobiografías, cartas, críticas, cuadernos de notas coreográficas, diarios, facturas, literatura, normativa, notaciones de danza, notaciones musicales, periódicos, pósteres, programas de mano, prólogos, recibos, registros parroquiales, relaciones de miembros de las compañías, revistas, tratados, etc¹⁰.

Entre las fuentes visuales, Layson destaca en primer lugar la danza misma —dado que se observa visualmente—, así como la arquitectura de la sala, los figurines, el vestuario, los instrumentos musicales —cabe entender que se refiere a sus aspectos decorativos—, pinturas, fotografías, estampas, esculturas, películas, cintas de vídeo, etc.

Por último, las que llama fuentes sonoras incluyen en primer lugar la música —en vivo o grabada—, otros acompañamientos sonoros no necesariamente “musicales”, las entrevistas orales —formales e informales— y los recuerdos.

9 En España esa triple clasificación no es tan significativa. Por ejemplo, en el menú “Tipo de documento” de la ficha de búsqueda avanzada general de la Biblioteca Nacional se ofrecen trece opciones: “Dibujos, carteles, efímera, grabados, fotografías”, “Filminas, transparencias”, “Grabaciones sonoras”, “Kit o multimedia”, “Manuscritos y archivos personales”, “Mapas”, “Materiales mixtos”, “Monografías antiguas”, “Monografías modernas”, “Partituras impresas y manuscritas”, “Recursos electrónicos locales y remotos”, “Prensa y revistas”, “Videograbaciones”. La Jerome Robbins Dance Division de la New York Public Library, probablemente la mejor colección de fondos relacionados con la danza del mundo, diferencia los siguientes tipos de materiales: libros, películas y grabaciones audiovisuales, registros sonoros, archivos de prensa y programas, iconografía y manuscritos.

10 “1. Written sources - advertisements, autobiographies, bills, cast lists, choreographers’ log books, critics’ reviews, dance notations, diaries, edicts, journals, letters, literature, magazines, music notations, news-papers, parish records, posters, school records, theatre programmes, receipts, tracts, etc.” J. Layson: “Dance history source...”, p. 20.

Al consultar la obra colectiva de referencia para el campo que nos ocupa, la *International Encyclopedia of Dance*, comprobamos que no contiene una voz relativa a las fuentes de la danza en general. En cambio, esta conocida enciclopedia contiene entradas independientes sobre libretos, música, vestuario, calzado, diseño, iluminación, fotografía, pintura, escenografía o grabación, en las que, dependiendo del enfoque de cada voz, se combinan aspectos documentales y de producción¹¹.

Hace unos años yo misma propuse una clasificación de las fuentes útiles para la reconstrucción coreográfica que diferenciaba nueve categorías: 1) fuentes coreográficas; 2) fuentes musicales; 3) fuentes literarias; 4) fuentes escenográficas y de atrezzo; 5) fuentes iconográficas o visuales; 6) fuentes audiovisuales; 7) fuentes orales; 8) fuentes sobre actividades relacionadas; y 9) fuentes electrónicas e informáticas¹².

Repetiré aquí una breve descripción de cada categoría que en su día presenté en un foro asturiano¹³, por si pudiera ser de interés para los estudiosos de la música o de la danza en Galicia, y, en la medida de lo posible, señalaré algunos ejemplos de fuentes relacionadas con la Edad de Plata, el período que interesa al presente Seminario.

El primer tipo, fuentes *coreográficas*, se refiere a todo tipo de materiales notados o “partituras coreográficas”, tanto manuscritas como editadas, así como los tratados y manuales de danza que explican y describen la técnica. En este tipo de fuentes es especialmente importante la cuestión de la notación, a la que nos referiremos un poco más adelante. Un acercamiento sencillo y cómodo a una selección de los tratados de danza que la historia occidental ha producido se puede llevar a cabo a través de la colección de la Library of

¹¹ Cito por orden alfabético las entradas que se relacionan con diversos tipos de fuentes: “Costume in Western Traditions”, “Designing for Dance”, “Film and video”, “Footwear”, “Lighting for Dance”, “Libretti for Dance”, “Music for Dance”, “Photography”, “Prints and drawings”, “Scenic design”, etc., firmadas por una quincena de autores. *International Encyclopedia of Dance*, Selma J. Cohen (ed.), New York, Oxford University Press, 1998. 6 vols.

¹² Beatriz Martínez del Fresno: “Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas”, *Cairón*, 9, 2005, pp. 5-42.

¹³ B. Martínez del Fresno: “Investigación y conservación del patrimonio coreográfico”, *Baile y danza tradicional en Asturias. Jornadas de Estudio 2007*, Fernando Ornos (ed.), Gijón, Museo del Pueblo de Asturias, 2008, pp. 37-54.

Congress de Washington¹⁴. Por lo que respecta a España no abundan los tratados sobre danza editados en el primer tercio del siglo XX, pero cabe señalar, por ejemplo, el del maestro José Otero, que en 1912 explica la forma de ejecutar “bailes de sociedad”, regionales y, sobre todo, andaluces¹⁵.

Las fuentes *musicales* comprenden las partituras y/o *particellas* con que se produce el acompañamiento sonoro de la danza, las copias de repetidor (ensayador) —con anotaciones coreográficas o sin ellas—, los instrumentos de época o réplicas de los mismos —cuyo uso permite ajustar parámetros importantes para el movimiento, como el tempo, el volumen o la articulación—, así como las grabaciones sonoras en sus distintos soportes (fonógrafo de cilindros, discos de gramófono, de 78 rpm, 45 y 33, cassettes, cedés, etc.). Un caso especial es aquel en el que los bailarines se convierten en productores de música, como sucede, por ejemplo, en las grabaciones de palillos realizadas por Antonia Mercé sobre un fondo orquestal o pianístico¹⁶.

Considero fuentes *literarias* las descripciones verbales de la coreografía, los textos cantados, los textos literarios que aluden a la danza en sentido literal, teatral o figurado (en la poesía, la novela, el teatro...), los libretos de ballet, las críticas, la correspondencia, etc. Valgan como ejemplos de este tipo

¹⁴ *An American Ballroom Companion. Dance Instruction Manuals, ca. 1490-1920*. Music Division, Library of Congress. <<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>> (última consulta: 15 de enero de 2012).

¹⁵ José Otero: *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*, Sevilla, Tip. de la Guía Oficial, 1912. Una reedición facsimilar de este tratado fue publicada en Madrid por la Asociación Manuel Pareja-Obregón en 1987. Entre los bailes de sociedad a los que este maestro sevillano se refiere en 1912 se encuentran los siguientes: polka, vals, shottish, rigodón, lanceros, cuadrilla, virginia, minué, cotillón, redowa, etc. Como bailes regionales españoles, Otero explica con detalle las sevillanas, las peteneras, las manchegas, soleares de Arcas, el olé bujaque, la gracia de Sevilla, el vito, los panaderos, el garrotín, la farruca, el tango, las Marianas y las guajiras.

¹⁶ La compilación de César A. Dillon publicada en Carlos Manso: *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Devenir, 1993, pp. 489-491, ofrece datos sobre diversas grabaciones de fragmentos musicales de Albéniz, Granados, Sarasate, Valverde, Malats, Falla, Turina, Nin o Bautista realizadas por la bailarina entre 1917 y 1931, que añadía sus castañuelas a la obra original, tal y como hacía en sus interpretaciones coreográficas en escena. Sobre *Córdoba* de Albéniz en su repertorio, véase B. Martínez del Fresno: “Algunos apuntes sobre *Córdoba* de Isaac Albéniz, coreografiada por Antonia Mercé”, *I Congreso Nacional de Danza Española. Comunicaciones*, Córdoba, CSI-CSIF-Conservatorio Profesional de Danza de Córdoba, 1996, pp. 69-79. Según el recuento de programas en su día pude contabilizar hasta 251 presentaciones de la pieza entre 1926 y 1936, con el acompañamiento pianístico de Joaquín Nin (2 programas), A. M. Ginisty-Brisson (6), M. J. Sentis (1), Carmencita Pérez (71), Amparo Navarro (4), Miguel Berdion (23) y Luis Galve (111).

los distintos argumentos de *El amor brujo* de María Lejárraga y Manuel de Falla¹⁷ o las poesías dedicadas a las bailarinas y publicadas en libros y revistas de principios del siglo XX, como la que los hermanos Quintero escriben sobre Pastora Imperio¹⁸. Muchos repertorios de danza han sido explicados con palabras a lo largo de la historia, por lo que según nuestra clasificación ese tipo de texto —el método de baile gallego de Juanjo Linares, pongamos por caso¹⁹— pertenecería simultáneamente a dos categorías: fuente coreográfica y fuente literaria.

Las fuentes *escenográficas y de atrezzo* comprenden los decorados, la tramoya, la iluminación, el atrezzo, el vestuario, las zapatillas, las pelucas, los tocados y todo tipo de objetos utilizados en la danza o representación (abanicos, espadas, bastones, cintas, etc.). Sobre la escenografía y la plástica de la danza en la Edad de Plata empieza a existir alguna bibliografía fiable²⁰. Entre los objetos que tienen una influencia más directa hay que conceder una importancia capital a los zapatos o zapatillas, ya que condicionan las técnicas de gestión del peso y del movimiento, así como el vestuario, que realza, prolonga, neutraliza o impide determinados movimientos²¹. La búsqueda de objetos de este tipo nos conduce, lógicamente, más en la dirección de los museos más que a los archivos y bibliotecas. Señalo como ejemplo la colección de trajes de

17 Véase Antonio Gallego: “Argumento, libreto, ‘escenario’”, *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 185-213, que reproduce 10 documentos distintos fechados entre 1914 y 1925.

18 Me refiero al poema de S. y J. Álvarez Quintero reproducido como epílogo en Diego López Moya: *Pastora Imperio. Su vida, sus amores y su arte*, nueva ed. corregida y aumentada, Madrid, Tipografía Yagüe, ca. 1917, p. 63.

19 Juan José Linares: *O baile en Galicia*, Vigo, Editorial Galaxia, 1986. La explicación de posiciones y pasos, así como la descripción de las coreografías se realizan en este libro principalmente a través de la palabra, complementada con abundantes pictogramas, tanto para los pasos como para la disposición de los grupos y los desplazamientos en el espacio. La representación de los hombres por triángulos, y de las mujeres por círculos, así como la forma de presentar los apoyos de los pies en ciertos pasos son recursos que aparecen en muchas otras recopilaciones de danzas tradicionales, entre ellas las que en su día coordinó Manuel García Matos.

20 Destaca en este sentido el libro de Idoia Murga Castro: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC, 2009.

21 Un ejemplo de reflexión sobre este punto, aplicada a la danza teatral francesa del siglo XVII se encuentra en Marina Nordera: “Les accessoires comme prolongement du corps en scène”, *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets, et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Roxanne Martin y Marina Nordera (eds.), Paris, Honoré Champion, 2010, pp. 53-62.

escena del Museo de la Danza de Logroño²² o el Museo do Traxe de Ordes (A Coruña), que custodia unos mil trajes de Juanjo Linares, donados por el coreógrafo unos años antes de su muerte.

Las fuentes *iconográficas o visuales* más directamente relacionadas con la danza son los planos de suelo y los dibujos explicativos o ilustrativos de la coreografía. Además podemos contar con todo tipo de imágenes gráficas, pictóricas o plásticas, tapices, grabados, litografías, ilustraciones, dibujos, caricaturas, retratos de bailarines, carteles, postales, diseños de vestuario o de escenografía y fotografías. Si bien estas fuentes iconográficas nos permiten en ocasiones conocer detalles de las representaciones, muy a menudo su valor radica en que nos informan sobre los imaginarios de cada época. Las revistas ilustradas del primer tercio del siglo XX ofrecen numerosas fotografías de bailarinas. Algunas de ellas son retratos estáticos compuestos para las portadas. Otras sugieren movimientos, por lo que resultan útiles a la hora de plantear la reconstrucción de un estilo, una técnica o un repertorio si fuera el caso. Un ejemplo del segundo tipo es la serie fotográfica de Laura de Santelmo que reproduce *La Esfera* en 1921²³.

Las fuentes *audiovisuales* comprenden, además de la observación directa, todo tipo de filmaciones desde la década de 1890 (mudas, con sonido sincronizado, sonoras); películas de 16 mm desde la década de 1940, cintas de magnetoscopio o vídeo desde 1972. A ellas hay que añadir las grabaciones realizadas expresamente como medio de registro y archivo coreográfico, los programas de televisión, las películas de musicales y la vídeo-danza como soporte final de las creaciones. En el capítulo de los fondos audiovisuales es especialmente rico el Museo Mariemma en Íscar (Valladolid), ya que esta bailarina y coreógrafa que desarrolló su carrera después de la Guerra Civil conservaba en su archivo personal algunas películas de gran valor²⁴.

22 Hay alguna información sobre los fondos de este Museo en la web del mismo (<www.casadeladanza.com/museo.htm>; última consulta: 15 de enero de 2012). La sección “Vitrinas abiertas”, redactada por Ana Elvira Esteban, presenta fichas relacionadas con los trajes u objetos custodiados. Entre otras figuras de la danza del siglo XX, están representadas en el Museo Carmen Amaya, Aurora Pons, María Rosa, José Greco, Juanjo Linares, Antonio Canales, Víctor Ullate y Eva Yerbabuena.

23 Dieciséis imágenes de Laura de Santelmo ilustrando un artículo sobre “El baile flamenco”. Foto Campúa. *La Esfera*, 16 de julio de 1921, pp. 18-19.

24 Véase <www.museomariemma.com> (última consulta: 15 de enero de 2012). Sobre ese material se han publicado recientemente algunos trabajos, como el de Victoria Cavia Naya: “La danza española y la ilusión cinematográfica en Mariemma: de las variedades al recital de danzas (1934-1943)”, *La*

Sobre las fuentes *orales* intervienen en este libro voces más autorizadas que la mía. Por ello, me limitaré a indicar que también en el campo de la danza puede ser importante recoger la información obtenida de la memoria de coreógrafos, bailarines, espectadores y críticos. En este sentido, cabe citar como ejemplo de buena práctica el Oral History Project, que ha dado lugar a la recopilación de cientos de historias orales archivadas en la Dance Collection de la New York Public Library²⁵. Aunque la entrevista oral es una herramienta fundamental en la investigación etnomusicológica o etnocoreológica y es innegable que se han realizado en España numerosos trabajos de campo, no conozco ningún proyecto similar emprendido por un archivo o centro de documentación español en relación con la danza escénica y sus profesionales²⁶.

En cuanto a las fuentes sobre *actividades relacionadas* con un repertorio particular, se trata de considerar una amplia gama de informaciones que puede ser relevantes en cuestiones puntuales del movimiento, desde la etiqueta cortesana y la esgrima en ciertas épocas hasta el cine y los códigos gestuales,

investigación en danza en España 2010, Valencia, ediciones Mahali, 2010, pp. 238-254. La colección del museo incluye también unos 150 trajes.

25 El proyecto de historia oral (entrevistas y conversaciones con bailarines y coreógrafos grabadas en cintas de audio y transcritas) comenzó en 1974. Se inició con la intención de enriquecer las fuentes primarias que los investigadores ya tenían a su disposición en esa rica colección neoyorquina. Al principio se realizaron entrevistas a ocho grandes de la danza del siglo XX: Frederick Ashton, George Balanchine, Martha Graham, Leonid Massine, Alexandra Danilova, Alicia Markova, Ninette de Valois y Lucia Chase. Después, durante las décadas de 1980 y 1990 el objetivo principal del Dance Collection's Oral History Project fue ocuparse de la vida y la obra de los profesionales de la danza enfermos de HIV o SIDA. "Oral History Project", www.nypl.org (última consulta: 15 de enero de 2012).

26 Entre los centros de documentación, archivos y museos que en España se ocupan en parte de la danza destacan los de las siguientes comunidades. ANDALUCÍA (Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla; Centro de Documentación del Flamenco, Jerez de la Frontera). ASTURIAS (Archivo de Música de Asturias, Oviedo; Museo del Pueblo, Gijón). CATALUÑA (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre, Barcelona; Arxiu Nacional de Catalunya, Fondo Pilar Llorens "Pastora Martos"; Centre de Documentació de Danza Tradicional Catalana del Esbart Català de Dansaires, Barcelona; Centre de Documentació de les Arts de Moviment Mercat des Flors, Barcelona). CASTILLA LA MANCHA (Archivo Virtual de las Artes Escénicas, Castilla La Mancha). CASTILLA Y LEÓN (Centro Etnográfico de Documentación Joaquín Díaz, Uruña, Valladolid; Museo Mariemma, Íscar, Valladolid). GALICIA (Museo do Traxe, Ordes, A Coruña). LA RIOJA (Museo de la Danza, Casa de la Danza, Logroño). MADRID (Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, Madrid; Archivo de la Fundación Antonio Gades, Madrid). Ninguno de ellos se dedica en exclusiva a la documentación coreográfica, como sucede en los de otros países, tales como el Tanzarchiv (Leipzig), el Laban Centre Archive (Londres) o el Centre National de la Danse (París).

pasando por la pintura, el deporte o el teatro. Por ejemplo, los reconstructores de algunos ballets emblemáticos de principios del siglo XX sacaron provecho de la documentación visual sobre el tenis a la hora de rehacer la coreografía de *Jeux*, de V. Nijinsky sobre música de C. Debussy, cuyo triángulo amoroso —un hombre y dos mujeres— se presenta como una estilización a partir de ese juego, con raquetas y vestuario *ad hoc*²⁷.

Por último, las que agrupé bajo la etiqueta de fuentes *electrónicas e informáticas* tienen relación con el creciente registro de coreografías a través de programas informáticos, que aplican la notación Laban (Calaban o Computer Aided Labanotation system, Labanwriter), MacBenesh (BNE o Benesh Notation Editor), EW Notator (Eshkol-Wachman Notator) y otros, que permiten generar partituras electrónicas. Por otra parte, existen algunos vínculos entre notación y animación, como LifeForms o DanceForms, de cuyo desarrollo pueden surgir reconstrucciones o interpretaciones. Un caso especial son las coreografías que algunos artistas contemporáneos han creado directamente para bailarines virtuales —como hizo Merce Cunningham, el colaborador de John Cage, en 1990²⁸— o la llamada Danza interactiva, que requiere el uso de una determinada tecnología en escena²⁹.

Finalizada esta enumeración, conviene aclarar, por supuesto, que algunos documentos no encajan exactamente en ninguna de estas nueve categorías, o bien presentan características de varias clases, lo que los convierte en fuentes mixtas respecto a esta propuesta de clasificación.

Una aproximación a la enorme variedad de la documentación generada por el arte coreográfico se encuentra en el libro colectivo titulado *Traces of Dance* (editado en francés y en inglés), en el que diversos estudiosos se

27 Kenneth Archer y Millicent Hodson: “Ballets lost and found: restoring the twentieth-century repertoire”, *Dance history: an introduction*, 2.^a ed. rev. Janet Adhead-Landsdale y June Layson (eds.), London-New York, Routledge, 1994, pp. 98-116.

28 Desde la década de 1980 Merce Cunningham trabajó activamente con el equipo que diseñó el software coreográfico LifeForms —que sus sucesores rebautizarían como DanceForms—, orientado a abrir la posibilidad de generar movimientos a través del ordenador. Los dibujos animados de su última creación, *Fluid Canvas*, siguen el proceso contrario ya que Cunningham pasó el movimiento humano y el de algunos animales a una forma digital. Véase Roger Copeland: *Merce Cunningham. The modernizing of Modern Dance*, New York, Routledge, 2004.

29 Sobre esta última, véase, por ejemplo, Victoria Pérez Royo: “El análisis de movimiento como instrumento escénico en entornos interactivos”, *La disciplina coreológica in Europa: problemi e prospettive*, Cecilia Nocilli y Alessandro Pontremoli (eds.), Roma, Aracne, 2010, pp. 321-330.

interesan por la forma personal en que los coreógrafos han tomado notas o registrado detalles de sus composiciones, al margen de los sistemas de notación normalizados³⁰. En el ámbito español de la primera mitad del siglo XX resulta singular el caso de Vicente Escudero, bailarín y coreógrafo que dejó una serie de dibujos y pinturas³¹.

El término “trazas”, que da título al libro anteriormente citado y que aparece también en el subtítulo de nuestra ponencia, ha ido utilizándose en la literatura crítica cada vez con mayor frecuencia para señalar que los documentos u objetos no “son” ni “contienen” la danza del pasado, solamente pueden ofrecer alguna huella de lo que alguna vez fueron cuerpos en movimiento. En ese sentido ha reflexionado Marina Nordera sobre la dificultad de estudiar unos “cuerpos danzantes fenomenológicamente desaparecidos” y a veces muy alejados de quien investiga en cuanto a códigos y experiencias. Señala esta profesora de la Universidad de Niza que “aunque la tecnología pueda capturar el movimiento, las fuentes orales y escritas aporten testimonios y la fotografía muestre formas y volúmenes”, la presencia de las fuentes vivas no es más que una “ilusión epistemológica”³².

Hemos dicho anteriormente que en la práctica de la danza apenas se utilizan las “partituras coreográficas” y parece necesario ahondar un poco más en esta cuestión. Es cierto que el porcentaje de repertorios de danza registrados por escrito es sensiblemente menor que en lo relativo a la música o al teatro, y que a ese hecho se le pueden buscar causas diversas³³, pero no es menos

30 Laurence Louppe (ed.): *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*, Paris, Dis Voir, 1994.

31 Una muestra de su obra plástica se exhibió en Madrid y París formando parte de la exposición *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936*, cuyo catálogo coordinado por Patricia Molins y Pedro G. Romero y editado por el Ministerio de Cultura en 2008. Existe también un catálogo de exposición anterior, *Vicente Escudero. Dibujos*, editado por el Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón en 2003.

32 “Come fare la storia di corpi danzanti scomparsi e appartenuti a epoche troppo lontane dal corpo del ricercatore? Porsi questa domanda aiuta a pensare che studiare la danza è sempre fare la storia di corpi fenomenologicamente scomparsi, anche se la tecnologia ne cattura il movimento, le fonti scritte e orali la testimonianza, la fotografia forme e volumi, e così via. La presenza della fonte vivente non è altro che un’illusione epistemologica o una scorciatoia metodologica capace talvolta di colmare lo scarto che la separa dallo studioso”. Marina Nordera: “Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere”, *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Susanne Franco y Marina Nordera (eds.), Torino, UTET, 2005, p. 203.

33 Véase mi trabajo “Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación”, *I Jornadas de Danza e Investigación*, Barcelona, Los Libros de Danza, 2000,

verdadero que una parte de los problemas de la notación coreográfica viene determinada precisamente por la abundancia y diversidad de códigos y la falta de normalización.

En uno de sus libros, Ann Hutchinson Guest ha mostrado la existencia de más de ochenta sistemas de notación coreográfica a lo largo de la historia occidental (desde el siglo XV hasta el XX)³⁴. Esta investigadora y experta en notación clasifica los sistemas en cinco tipos según los medios que utilizan: 1) palabras y letras o abreviaciones de palabras (por ejemplo, Toulouze, ca. 1488-96; Arbeau, 1589); 2) dibujos de trayectorias (Feuillet, 1700; Landrin, ca. 1770); 3) figuras esquemáticas o pictogramas (Zorn, 1887; Benesh, 1956); 4) signos musicales (Stepanov, 1892; Nijinsky, 1915); y 5) símbolos abstractos (Laban, 1928; Eshkol-Wachmann, 1958)³⁵.

En consecuencia, la variedad de sistemas de escritura a que los investigadores, los notadores o los reconstructores deben enfrentarse es enorme y por ello la tarea exige un alto grado de especialización. Cada época desarrolló uno o varios sistemas para transmitir un repertorio particular y el objetivo se amplió desde finales del siglo XIX al querer transcribir no sólo un estilo específico de danza, sino de forma más general la acción del cuerpo humano. En ese sentido el siglo XX ha sido muy productivo ya que sesenta de los sistemas de notación censados se inventaron con posterioridad al año 1892.

En todo caso, la efectividad de estos sistemas de notación ha sido desigual porque algunos tuvieron escasa difusión o aplicación, y otros en cambio favorecieron la circulación de las danzas a través del tiempo y del espacio. Por ejemplo, el sistema de Feuillet —en realidad inventado por Pierre Beauchamps, pero patentado por quien le dio nombre para la posteridad— ha

pp. 11-24.

³⁴ Ann Hutchinson Guest: *Choreo-graphics. A Comparison of Dance Notation Systems From the Fifteenth Century to the Present* [1989] Australia, etc., Gordon and Breach, 1998. La misma autora firma la voz "Notation", *International Encyclopedia of Dance*, Selma J. Cohen (ed.), New York, Oxford University Press, 1998, vol. 4, pp. 683-694.

³⁵ Señalo por orden cronológico solamente los tratados más significativos de los autores que se acaban de mencionar. Michel Toulouze (ed.): *L'Art et instruction de bien dancier*, Paris, ca. 1488-96; Th. Arbeau: *Orchesographie*, Langres, 1589; Raoul Auger Feuillet: *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse*, Paris, 1700; Monsieur Landrin: *Recueil de contradances*, Paris, ca. 1770; Friedrich Albert Zorn: *Grammatik der Tanzkunst*, Leipzig, 1887; Vladimir J. Stepanov: *L'Alphabet des mouvements du corps humain*, Paris, 1892; Vaslav Nijinsky, *L'Après midi d'un faune*, Ms., 1915; Rudolf von Laban: *Schrifttanz: Kinetographie Methodik*, Wien, 1928; Joan y Rudolf Benesh: *An Introduction to Benesh Dance Notation*, London, 1956; Noa Eshkol y Abraham Wachmann: *Movement Notation*, London, 1958.

permitido que se conservaran más de trescientas coreografías, base de las reconstrucciones de danza barroca o del llamado “estilo noble francés”. El sistema Eshkol-Wachmann, de carácter abstracto y matemático —detalla los ángulos de cada segmento corporal comprendido entre dos articulaciones—, pretende ser un sistema notación válido para el movimiento humano y animal en general. Por sorprendente que parezca, este código ha servido para recopilar repertorios de danzas tradicionales israelitas y árabes, y se ha utilizado en estudios relacionados con el lenguaje de signos o con fines médicos en la detección del síndrome de Asperger.

Por lo demás, los distintos sistemas de escritura indican una diferente conceptualización del cuerpo, del movimiento y de la danza, siendo en sí mismos “eco de una percepción sensorial y proyección de un imaginario” como ha escrito Duquesne³⁶.

A simple vista se aprecian grandes diferencias en cuanto a los medios que los distintos sistemas de notación utilizan (palabras, letras, números, dibujos, símbolos, notas musicales con significado coreográfico); cómo se leen (girando la página, de izquierda a derecha, de arriba a abajo, de abajo a arriba); si usan o no la música como apoyo; cuál es su punto de vista y/o sistema mental (a vista de pájaro como en los diseños de jardinería, la perspectiva funcional del bailarín, la impresión visual del espectador, la exactitud matemática de los ángulos desde el centro de cada articulación); cómo fragmentan el cuerpo; la organización del espacio y el número de direcciones que contemplan; cómo representan el tiempo; qué repertorios están notados en cada sistema; cuál es su rango de utilidad; cuál es su nivel de normalización; el grado de análisis o descripción (general o particular); y la información redundante o su evitación.

Entre los sistemas que utilizan la música como guía temporal se encuentran los de Toulouze, Arbeau, Théleur, Saint-Léon y Zorn. En cambio, Stepanov (cuyo código aplicarán, aunque con diferencias Nijinsky y Massine), así como Conté o Nikolais toman prestados los signos musicales modificando

36 “Quelles que soient les modalités auxquelles elle recourt —forme verbale, abréviation, plan de sol, pictogramme, notation musicale, symbole mathématique ou code abstract— elle est porteuse d’une partition intérieure, écho d’une perception sensorielle et projection d’un imaginaire”. Monique Duquesne: “Notation”, *Dictionnaire Larousse de la Danse*, Philippe Le Moal (dir.), Paris, Larousse-HER, 1999, p. 759. En esta voz se encuentra un muestrario de ejemplos gráficos que puede ayudar a comprender lo explicado en el texto. También en los diversos libros de Ann Hutchinson se reproducen numerosos ejemplos y diagramas.

casi por completo su significado habitual ya que dejan de indicar cualidades del sonido para remitir a otras relacionadas con el movimiento.

En el sistema Beauchamps-Feuillet dibuja la trayectoria sobre el suelo (a vista de pájaro), presentando de un solo trazo lo que en realidad sucede a lo largo del tiempo. Sin embargo buena parte de las notaciones posteriores usan sistemas de líneas o cajas (horizontales o verticales) para representar partes del cuerpo o desplazamientos, bien sea una sola línea (Zorn), cuatro (Morris), cinco (Benesh, Sutton), seis (Saint-Léon), nueve líneas divididas en tres grupos (Stepanov y Conté) o veinte franjas horizontales (Eshkol). Hay también conjuntos de líneas verticales que se leen de abajo a arriba (Laban, Nikolais) o de arriba a abajo (18 columnas en el sistema de Loring)³⁷.

La utilidad de la notación coreográfica debe considerarse en función de los objetivos concretos que se persigan, bien sea en relación con la realización de estudios o investigaciones sobre danza, el registro de una coreografía a efectos de la propiedad intelectual, la reconstrucción de un repertorio que ha dejado de interpretarse o la preservación de una danza para el futuro. Obviamente, la elección de un sistema u otro depende también del tipo de repertorio que se quiera estudiar, registrar, reconstruir o conservar, ya que una mayor o menor complejidad en determinados parámetros (desplazamientos en el espacio, riqueza de movimientos de una parte del cuerpo, conjunción de grupos, complejidad rítmica, etc.) podría aconsejar la elección de un sistema frente a otro.

Frente a los defensores del uso de la notación específica, especialmente en las compañías profesionales de ballet que pueden disponer de un experto notador, la facilidad con que es posible llevar a cabo grabaciones audiovisuales las ha convertido en una alternativa al complejo y lento trabajo de transcripción. No obstante, registrar desde los medios audiovisuales con la finalidad de conservar o de poder volver a montar una coreografía a partir de ese documento, exige cumplir cuidadosamente una serie de pautas ya que no sirve para ello cualquier tipo de grabación³⁸.

³⁷ Remito para estos temas a los libros de la experta Ann Hutchinson Guest, el ya citado *Choreo-graphics...*, de 1998, y el titulado *Dance Notation. The Process of Recording Movement on Paper*, London, Dance Books, 1984.

³⁸ Véase por ejemplo el texto “Documenting Dance. A practical guide”, elaborado en 2006 por la Dance Heritage Coalition, una asociación de archivos y bibliotecas de danza norteamericanos creada en 1992. El documento es accesible en <www.danceheritage.org> (última consulta: 15 de enero de 2012).

Por lo que afecta al panorama gallego, es interesante señalar la reciente iniciativa de editar, con fines pedagógicos, un método de baile gallego que a las explicaciones textuales, los materiales musicales y los ejemplos audiovisuales ha sumado la escritura coreográfica en Labanotación³⁹.

2. Los espacios de la danza en la Edad de Plata. Las variedades

Los campos de estudio de la danza del período 1875-1936 podrían dividirse, a la manera clásica, en tres grandes áreas: danza tradicional, danza “social” y danza escénica. En el primer caso se trata de repertorios colectivos, de supuesto carácter rural, transmitidos principalmente de forma oral, que se consideran propios y característicos de un área geográfica y cultural —aunque a menudo su antigüedad, su autenticidad y su pureza sean sensiblemente menores de lo que se piensa— y sobre los que en ese ciclo histórico se proyectaron numerosos y complejos referentes identitarios.

En Galicia, como sabemos, este tipo de danza estuvo presente, por ejemplo, en las actividades de las Irmadades da Fala, con estampas populares que incluían piezas vocales y bailadas o en fenómenos como el de la multiplicación de los coros gallegos. No es mi intención tratar estos temas, analizados magistralmente por Luis Costa, entre otros⁴⁰. Solamente recordaré que paralelamente a su construcción como espacio simbólico de la galleguidad se produce la modernización y la “contaminación” de ese repertorio por influencia de la música y la danza populares de las ciudades⁴¹, lo que enlaza con la idea siguiente.

39 Sergio de la Ossa, Xabier Iglesias, János Fügedi y Juan Parga: *Así fan os bailadores... repertorio de iniciación aos bailes e danzas de Galicia*, Baiona, Dos Acordes, 2009. El método contiene una breve presentación de la cinetografía Laban para ayudar a comprender los fragmentos descritos en este sistema.

40 Véase Luis Costa: “El baile tradicional en Galicia: procesos de folklorización”, *Actas del segundo congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, [Santiago de Compostela] SIBE, 1998, pp. 83-104; Id.: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, CD-ROM, Universidade de Santiago de Compostela, 2000.

41 Este tema también ha sido tratado por L. Costa: “Las rumbas olvidadas: transculturación y etnicización en la música popular gallega”, *TRANS*, Revista Transcultural de Música, 8, 2004, donde se señala, por ejemplo, que a partir del siglo XIX se van incorporando al repertorio de gaita polcas, mazurcas, valsos, pasodobles, chotis, fox-trot, rumbas, tangos, boleros, rancheras y corridos.

La etiqueta danza “social”, por extraña y discutible que sea —dado que en realidad toda danza es social— ha servido para designar repertorios que se practican cotidianamente en un contexto de formas y fórmulas de relación entre las personas y los grupos. En lo que respecta a esas danzas sociales —de participación y no de espectáculo— en la España del mencionado período no sabemos todavía gran cosa, porque hasta la fecha esa opción de estudio ni siquiera ha adquirido visibilidad.

Los lugares en que estas danzas se practicaban eran diversos y su estudio nos permitiría acercarnos a las costumbres y las culturas de un tiempo y un espacio, con una cierta perspectiva en cuanto a las capas sociales de las ciudades, sus hábitos y su poder adquisitivo. Desde las verbenas y los merenderos hasta los casinos, los salones de té y los *dancings*, pasando por los bailes al aire libre amenizados desde el quiosco de la música, los ciudadanos de la Edad de Plata bailaron mucho y, en consecuencia, los compositores y los editores sacaron sus buenos ingresos de este repertorio utilitario y extenso.

Obviamente, junto a las partituras que se importaban, los autores españoles encontraron oportunidades para escribir mazurcas, polcas, valeses, pasodobles, habaneras y más tarde machichas, *cake-walks*, *fox-trots*, tangos y *shimmies*⁴². ¿Por qué no ha habido aún un estudio de esos repertorios, presentes, por ejemplo, en el catálogo de música para banda editada por *Harmonía*, en cuya segunda sección tenían un lugar destacado los bailables, o en el fondo de Unión Musical, en el que destacan las piezas escritas por Manuel Font de Anta sobre los moldes de los bailes de moda y otras creadas expresamente para Pastora Imperio, Argentinita, Dora la Cordobesita y otras bailarinas-cantantes de la época? La respuesta es sencilla: nuestra Musicología no ha llegado todavía a considerar la músicaailable como una materia de investigación con suficiente entidad y en este aspecto las cosas no han cambiado mucho en los últimos diez años⁴³. Seguimos sin desarrollar suficientemente una historia social y cultural de la música y de la danza y sigue pesando sobre los géneros populares urbanos el sambenito de lo fronterizo, lo impuro y lo comercial.

42 Aunque no es un libro de carácter científico, una cierta aproximación a las prácticas asociadas a este tipo de bailes puede encontrarse en Rosario Mariblanca Caneyro: *Bailar en Madrid, 1933-1950*, Madrid, ed. a cargo de la autora, 1999.

43 Véase B. Martínez del Fresno: “Música y Danza”, *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Begoña Lolo (ed.), Madrid, Sedem, 2001, vol. 1, pp. 439-475.

Por lo que respecta a la danza escénica, encontramos en la Edad de Plata una amplia oferta, aunque bastante singular. Las carteleras demuestran que habitualmente no había espectáculos de ballet entendidos en el sentido posterior y sabemos, por ejemplo, que durante los primeros quince años del siglo XX no hubo en el Teatro Real ninguna función exclusivamente coreográfica, lo que indica una notable falta de tradición en ese sentido. Por ello el impacto de los Ballets Russes de Diaghilev en sus diversas visitas y giras a partir de 1916 fue enorme⁴⁴ y su colaboración con Falla en *El sombrero de tres picos* resultó providencial para las expectativas de los jóvenes compositores⁴⁵. En un segundo plano habría que considerar la influencia de otras actuaciones de grupos coreográficos extranjeros —franceses, rusos, vieneses...—, que se van a multiplicar durante la Gran Guerra y en los años sucesivos gracias a la apertura derivada de la neutralidad española⁴⁶.

La compañía de Diaghilev no visitó Galicia, pero sí lo hizo la de los Ballets Suecos de Jean Börlin y Jean de Maré en 1921, y muy intensamente, por cierto. Gracias a la gestión del empresario gallego Isaac Fraga, los Ballets de Börlin y Maré —que tanta importancia tuvieron para estimular las obras del Grupo de los Seis— actuaron en La Coruña, Ferrol, Orense, Vigo, Pontevedra y Santiago⁴⁷.

44 Sobre este tema, es de referencia el libro colectivo *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), [Granada] Fundación Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza, 2000.

45 Sobre la realización coreográfica de esta conocida obra de Falla puede consultarse mi trabajo “La identidad española en *El sombrero de tres picos*: coreografía de un ballet hispano-ruso”, *El discurso artístico norte y sur: eurocentrismo y transculturalismos*, José Luis Caramés Lage et al. (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, vol. 2, pp. 457-499. En cuanto al interés de la siguiente generación de compositores españoles hacia el ballet, véase B. Martínez del Fresno: “La Generación del 27 y el ballet: los primeros proyectos”, *Los músicos del 27*, Cristóbal L. García Gallardo, Francisco Martínez González, María Ruiz Hilillo (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 121-144.

46 En lo que respecta a la capital española, véase Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español”, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), [Granada] Fundación Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza, 2000, pp. 149-213, parte II “Compañías extranjeras que actúan en Madrid (1915-1925)”, pp. 179-195.

47 Véase Maruxa Baliñas: “Los Ballets Suecos, el más hermoso espectáculo y el de una mejor conseguida pureza artística”, *Cairón*, 10, 2006, pp. 5-52.

En el ensayo *Hacia el ballet gallego*, publicado en Lugo en 1924, el joven Jesús Bal y Gay criticó la fórmula de los *Coros gallegos*⁴⁸ y trató de dibujar otro futuro para la danza de Galicia. Costa ha subrayado que este ensayo, escrito en el período de incubación del “galleguismo progresista en lo político, culturalista en la acción e internacionalista en lo estético”, ofrece “la primera formulación teórica sólida y sistemática de lo que pretendía ser un teatro musical que fuese popular sin ser vulgar, gallego sin ser provinciano, culto sin ser elitista”⁴⁹.

Parece claro que al escribir este opúsculo el joven Bal tenía en mente algunas coreografías modernas que bien podrían ser las de la compañía de Diaghilev —cuando se edita el ensayo los Ballets Rusos ya habían ofrecido en España cinco temporadas, entre 1916 y 1921—, las de los Ballets Suecos —cuya gira española tuvo lugar en 1921⁵⁰— o las de El Pájaro Azul, que actuó en Madrid en 1923. Sin necesidad de recurrir a referencias tan concretas, es importante reparar en que la renovación teatral, los experimentos del Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra y otros directores abrieron el teatro a la incorporación de la música y la danza desde la década de 1910, modernizando decididamente la escenografía y la dirección de escena, y creando un estilo que, sin duda, el joven Bal conoció desde su traslado a la capital española.

Hemos dicho que el público español no estaba acostumbrado a ver ballet más que de manera excepcional. Sin embargo, hay que suponer que en Galicia, como en el resto de España, había casi siempre danzas dentro de las óperas, de las zarzuelas y de los atomizados géneros y subgéneros que dan apellido a tantas obras teatrales del tiempo⁵¹. La prensa madrileña nos informa de la importancia que las bailarinas tienen como reclamo de ciertas reposiciones o

48 Véase Luis Costa: “Del folklorismo a la vanguardia: Jesús Bal y Gay o ‘Simón del desierto’”, *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios, 1905-1993*, Carlos Villanueva (ed.), Madrid, Residencia de Estudiantes, 2005, pp. 223-255.

49 L. Costa: “Del folklorismo a la vanguardia: Jesús Bal y Gay...”, pp. 225-226.

50 Balañas ha defendido que el modelo modernizador de Bal coincide sustancialmente con el que Börlin proponía en sus danzas suecas. M. Balañas: “Los Ballets Suecos...”, p. 43.

51 En su magistral estudio sobre la escena teatral madrileña, Dougherty y Vilches analizan una veintena de géneros y subgéneros teatrales, entre los que hay algunos tan pintorescos como “‘película teatral’, ‘pasatiempo veraniego’, ‘diablura cómico-lírica’, ‘égloga lírica’, ‘viaje con ilustraciones musicales’, ‘casi sainete’ y ‘casi parodia bufa’, ‘extravagancia’, ‘estratagema cómica’, ‘sueño’, ‘historieta inverosímil de magia’, ‘fantasía cómico-lírico-coreográfica’, ‘escenas subterráneas’, ‘ocurrencia’, ‘capricho literario’, ‘quisicosa’, ‘transmisión radiotelefónico-lírico-bailable’”. Dru Dougherty y M^a Francisco Vilches: *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 26.

como causa de la permanencia en cartel de algunas obras. Tal es el caso de *El asombro de Damasco*, que marcó un hito en la historia del teatro Apolo y que, como bien señaló *Chispero*, tenía poco de zarzuela y “mucho de otros géneros, empezando por el ballet y acabando por la opereta”⁵².

Existía también la costumbre de presentar bailes en los fines de fiesta (ese lugar ocupó la *Gitanería* de Falla en el teatro Lara en su primera versión de 1915) y desde luego, donde más danzas podía ver el público de la Edad de Plata era en las salas de variedades, intercaladas entre otras variopintas actuaciones⁵³. Asimismo solía haber bailes en las funciones benéficas y en este caso no era infrecuente que fueran las señoritas de las clases medias y altas quienes protagonizasen las exhibiciones, como sucedió en los cuadros goyescos que se exhibieron en el Teatro Real en 1920⁵⁴ o en las fiestas organizadas en Murcia que se han estudiado⁵⁵.

El lugar por excelencia para la danza escénica en el primer tercio del siglo XX es, como ya se ha dicho, el salón de variedades. Salaün ha señalado el período 1910-1926 como el de máximo apogeo para este tipo de espectáculos que se muestran centenares de locales, salones y pabellones consagrados al género⁵⁶. Por ellos circula una oferta siempre variable de números musicales y coreográficos, en sesiones a menudo compartidas con actividades diversas y exhibiciones cinematográficas, que empezaron siendo, como se sabe, una variedad más.

52 Victor Ruiz Albéniz (*Chispero*): *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana, s.a. [1954], p. 74. Citado en B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925)...”, p. 156. Véase en la misma página de nuestro artículo algunas referencias de las artistas coreográficas que en el año de su estreno contribuyeron a la permanencia en cartel de esta zarzuela con libro de Antonio Paso y Joaquín Abati, música de Pablo Luna.

53 Véase al respecto el interesante libro de Juan Carlos de la Madrid: *Cinematógrafo y “varietés” en Asturias, 1896-1915*, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1996.

54 Cf. B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925)...”, p. 173.

55 Margarita Muñoz Zielinski: *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, p. 40 y ss.

56 Salaün reproduce unas estadísticas elaboradas por la Sociedad de Autores en 1907-1908, según las cuales en la España de ese momento estaban censados 1.362 locales que contaban con orquesta, sumando teatros, salones, cafés cantantes, *music-halls*, cabarets, círculos o cafés con música. Serge Salaün: *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 51-54.

Una primera aproximación a la vida de los teatros y las salas gallegas durante los años 1909-1911 nos permitirá conocer provisionalmente el tipo de danzas que por entonces presentaban las variedades en las principales ciudades de Galicia. Los datos recopilados, sin ninguna pretensión de exhaustividad, han sido extraídos de la información de provincias que aparece en la revista *Eco artístico* publicada en Madrid, una especie de boletín de la Unión Artística de Varietés, que se inicia con periodicidad decenal, luego quincenal y finalmente mensual.

De los primeros setenta y cinco números de esta revista, que comprende un período extendido en el tiempo entre el 25 de octubre de 1909 y el 15 de diciembre de 1911, hemos extraído un total de noventa y cuatro referencias sobre actuaciones de danza en las ciudades gallegas⁵⁷. A partir de los datos de esta fuente hemerográfica, podemos enumerar cuarenta y ocho artistas o grupos diferentes que bailaron entre las fechas señaladas (véase el Apéndice). Veintitrés son solistas femeninas —entre las que es inevitable destacar a Pastora Imperio y Antonia Mercé “La Argentina”— y solo aparecen dos solistas masculinos⁵⁸. Completan la relación veinte parejas, quince duetos femeninos⁵⁹ y cinco parejas mixtas⁶⁰. Si treinta y cuatro de estos artistas se limitan a bailar, hay otros doce además cantan⁶¹ y tres conjuntos más añaden alguna otra habilidad al canto y la danza⁶².

En estos dos años largos, la danza de variedades tiene su lugar en diecinueve locales diseminados entre siete ciudades de Galicia: La Coruña (Teatro Circo Pardo Bazán, Salón París, Pabellón Lino), Ferrol (Teatro Romea,

57 No todas se refieren a actuaciones distintas ya que algunas de las noticias simplemente anotan la permanencia en cartel de los mismos artistas.

58 Por su orden de actuación, las mujeres son Argentina, Eloísa Carbonell, Bella Dora, Pastora Imperio, Lulú, Galathea Valerie, Bella Mariucha, Africanita, Adela de Vicente, Miss Angelita, La Currita, Amarantina, Carmelita Ferrer, Livia de Cervantes, Bella Ninon, Macarenita, Josefina Cola, Miss Nelly Nell, Matilde Aragón, Amparito Medina, La Napolitana, Petit Servia [*sic*] y Lola Delgado. Los dos hombres, Mathé y Churri el Bonito, son clasificados como *excéntricos*.

59 Parejas femeninas: La Rivas y la Ribereña, Las Giralditas, Las Orientales, Hermanas Castilla, Las Espinosas, Les Etoiles, Hermanas Pilar-Cillas, Las Margaritas, Las Jerezanitas, Hermanas Cortés, Hermanas Gómez, Hermanas Leal, Hermanas Oller, Las Heliet, Las Mascotas.

60 Yer-Ar, Miss Blanche y su cómico, Los Milantas, Les Gallars, Lola Bravo y Trujillo.

61 Ofrecen tanto bailes como canto el cuadro aragonés, las Hermanas Castilla, La Currita, Amarantina, Livia de Cervantes, Bella Ninon, Los Milantas, Matilde Aragón, Les Gallars, Petit Servia, Lola Delgado y Las Mascotas.

62 Miss Blanche y su cómico hacen saltos mortales, las Hermanas Gómez son alambristas y acróbatas.

Grand Palais), Lugo (Gran Cine, Cine Lugo-Salón), Pontevedra (Teatro-Circo, Teatro Principal, Palacio luminoso, Petit Palais), Orense (Salón Pinacho), Santiago de Compostela (Teatro Principal, Cine Fraga, Pabellón Artístico) y Vigo (Salón Pinacho, Cine Vigués, Salón Vigués, Cervecería Montañesa).

Si, como en el resto de España, encontramos las combinaciones más diversas de números a cargo de artistas que cubren una extensa gama de destrezas —desde la magia al amaestramiento de animales, pasando por la acrobacia, el contorsionismo, las parodias o caricaturas, la escultura rápida, la ventriloquía o la adivinación—, es cierto que junto a ellos hay siempre números musicales y danzados. Entre los números coreográficos que se relacionan en el Apéndice, el reparto geográfico de contrataciones para bailar es muy favorable a los locales vigueses (29 contratos), seguido de cerca por los de La Coruña (28), y muy de lejos por Pontevedra y Santiago (5), Ferrol y Orense (3). Es posible que esa proporción refleje los distintos niveles de mercado en lo que a la danza de variedades se refiere, pero no podemos olvidar que la información publicada depende de unos corresponsales que quizá no informaran con la misma puntualidad o interés sobre todas las plazas. En todo caso, hay locales cuya actividad se destaca de los demás por su elevada intensidad, como el Salón Pinacho de Vigo, “catedral de las variedades gallegas”, o el Salón París, ubicado en La Coruña. En consonancia con el volumen de artistas, se anuncian en estas mismas ciudades algunos representantes que ofrecen sus servicios en el boletín: a la altura de 1910 hay dos agentes vigueses entre los “representantes de provincias”, Antonio Eijó y Artigas. En 1911 se afirma que la programación de Salón Pinacho es gestionada de manera exclusiva por el agente Pradera, de Madrid⁶³. Más tarde, en 1913, se anuncian para esa tarea Enrique Freijido en La Coruña (Damas, 4, 2.º) y Francisco González en Vigo (Arenal, 86).

¿Cuál era el repertorio de los y las artistas que actuaban en los salones gallegos alrededor del año 1910? No siempre podemos saberlo porque la información suele ser parca en este punto. Se comenta la llegada, el éxito o la despedida de una artista en concreto —incluso se nos avisa de cuando alguna de ellas es un “camelo” o de su informalidad—, se refleja el volumen de público que asiste, pero se informa poco sobre su repertorio. No obstante, es posible

63 *Eco artístico*, n.º 59, 25/VI/1911, p. 8.

identificar algunas líneas generales y observar que los números presentados en Galicia son similares a los del resto de España.

Después de estudiar la cartelera madrileña del período 1915-1925 propusimos hace años una clasificación de las danzas de variedades en seis tipos: 1) bailes *nacionales* (*regionales*, flamencos, de escuela bolera); 2) bailes extranjeros (hispanoamericanos, europeos); 3) bailes *internacionales* (de salón, modernos, fantásticos de salón); 4) bailes artísticos y de fantasía (danzas *modernistas*, bailes *de rango francés*, bailes luminosos); 5) danzas antiguas y exóticas (danzas clásicas, bailes antiguos, danzas exóticas orientales); y 6) otros (bailes *excéntricos*, *serio-cómicos*, *acrobáticos*, *a transformación*, *sobre hielo*)⁶⁴.

Tal y como se puede observar con detalle en el cuadro del Apéndice, en las actuaciones gallegas aparecen algunas categorías comunes en aquellos tiempos: danzas orientales, cantos y bailes regionales, bailes a transformación (varios estilos distintos en un solo número, cambiando de trajes), bailes fantásticos o excéntricos (grotescos), bailes internacionales. La revista menciona expresamente algunos bailes *internacionales* como la “matchicha” y el “baile inglés” (interpretados por las Hermanas Cortés) y el cancán (a cargo de Miss Nelly Nell, que también cultiva el repertorio británico). Otros son bailes *nacionales*, como la “farruca” y el “garrotín” (ofrecidos por Dora y La Napolitana). Por otras fuentes sabemos que Antonia Mercé “La Argentina”, pronto identificada como “reina de las castañuelas”, ya presentaba por estas fechas algunas fusiones de la danza clásica española y la popular, antes de sus famosas “estilizaciones”⁶⁵, y que Pastora Imperio o Carmelita Ferrer cultivaban exclusivamente un repertorio de raíz flamenca.

No encontramos entre estos ejemplos gallegos referencias a los bailes luminosos —al estilo de Loïe Fuller— ni tampoco a las exhibiciones *de rango francés* —lo que hoy llamamos ballet clásico o ballet “blanco”— aunque quizá los haya habido en esas ciudades en otros momentos. Se afirma en las páginas de la revista que Las Papillons hacen danzas “sugestivas”, mientras que los

64 B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925)...”, p. 163.

65 Manso reconstruye, siempre a través de entrevistas y recortes periodísticos, algunas actuaciones de Antonia Fernández, enseguida llamada “Argentina”, que entre 1906 y 1910 se presenta en las siguientes ciudades: Porto, Figueira da Foz, Barcelona, Madrid, Málaga, Vigo, Almería, Palencia, La Coruña, Vigo, Madrid, Bilbao, Barcelona y Almería. Carlos Manso: *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Devenir, 1993, pp. 63-66.

movimientos de la supuesta *danseuse* rusa Galathea Valerie se describen como “danzas plásticas”.

De la música que acompañaba estos bailes nada sabemos a través de la publicación consultada, aunque hemos de suponer que, salvo los casos en que las bailarinas viajaban con sus instrumentistas —lo hacía, por ejemplo, Pastora Imperio con su hermano, el guitarrista Víctor Rojas—, los salones deberían contar con músicos locales de oficio, capaces de interpretar nuevos números, en principio no muy complejos, cada semana o cada pocos días, como sucedía en Madrid⁶⁶.

Si la realidad teatral y varietinesca fuera en Galicia similar a la de Asturias, nos podrían servir de orientación las conclusiones ofrecidas por Juan Carlos de la Madrid, tras su estudio exhaustivo de las carteleras a lo largo de veinte años (1896-1915). Observa este autor que, entre todos los espectáculos, los números de baile suponen una parte bastante importante, cerca de un 17%, el mismo porcentaje asignado al cuplé. En comparación con éste, el baile parece presentar una mayor dependencia de la moda, y por lo tanto más cambios, celeridad en la asimilación, que enseguida *nacionaliza* los géneros y los irradia desde el escenario del barracón o del teatrillo por horas hacia la práctica popular. El género “clásico” que aparecía de forma estable en la oferta es el “baile español”, frecuentemente al ritmo de la guitarra. Existían en Asturias flamenquistas y antiflamenquistas, como probablemente los habría en Galicia. Actuaron también en la tierra asturiana tres de las grandes, que por entonces bailaban y cantaban: Pastora Imperio (varias veces entre 1906 y 1913, siempre con gran éxito) y Argentinita (con visitas igualmente numerosas a Asturias entre 1909 y 1915); más discretamente bailó Argentina (solo actuó dos veces en Oviedo en 1908 y 1909)⁶⁷.

Por extraño que nos pueda parecer, actuaban en las variedades estas tres mujeres que después pasarían a la historia por su importancia en el ballet español de la Edad de Plata. Pastora Imperio es recordada particularmente como protagonista de la primera versión del *Amor Brujo* estrenada en 1915. Antonia Mercé, como coreógrafa y solista de la versión balletística de la misma

66 En Madrid sabemos que había un conjunto de músicos dirigidos, por ejemplo, por Guillermo Cases (Maravillas), Jesús Aroca (Romea), Vicente Romero (Centro), Luis Barta (Parisiana) y Ricardo Yust (Ideal Room), que a su vez solían componer números de variedades.

67 J. C. de la Madrid: *Cinematógrafo y “varietés” en Asturias, 1896-1915*, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1996, pp. 252-263.

obra presentada en París en 1925 y como directora de la primera compañía de Ballets Espagnols (1927-1929), que se tituló en francés y nunca actuó en España, aunque motivó a los jóvenes del 27 a componer los primeros ejemplos del género. Encarnación López Júlvez “Argentinita” dirigió la Compañía de Bailes Españoles, bien conocida en España, donde actuó desde 1933 con el apoyo de Ignacio Sánchez Mejías, de Rafael Alberti o de Federico García Lorca.

Encontrar a Antonia Mercé bailando en el Salón Artístico de Vigo en 1909, y a Pastora Imperio en el Salón París de Coruña y en el Salón Pinacho vigués en el año siguiente nos da idea de lo poco que sabemos todavía sobre la danza en este período. El viento se ha llevado los bailes que escribieron en el aire, pero nada nos impide analizar sus fuentes o las trazas que de ellos hayan quedado, dispersas y apasionantes.





Fuentes documentales para la historia de la música popular: más allá de los cancioneros (o el misterio de los materiales desaparecidos de Torner)

SUSANA ASENSIO LLAMAS

CSIC, Madrid-Yeshiva University, New York

asensio@orgc.csic.es

RESUMEN: La historia de la investigación en música popular en España en siglo XX ha girado en gran parte en torno a la recogida de piezas de tradición oral y su presentación en forma de cancioneros. Al contrastar estas “elaboraciones finales” con la documentación que las precedió y acompañó, aparecen, sin embargo, nuevas y sorprendentes historias. El ejemplo aquí tratado versa sobre las curiosas conexiones del hallazgo del *Cancionero Gallego* de Torner y Bal con uno de los misterios de la etnomusicología española que aún permanecía sin resolver: la desaparición tras la Guerra Civil de algunos de los materiales de investigación del musicólogo asturiano E. Martínez Torner. Estos materiales, documentados a través de las cartas conservadas en archivos internacionales, son, muchas décadas después, la prueba de la estrecha ligazón que existió hasta la Guerra Civil española entre los estudios musicales históricos y aquellos sobre literatura y cultura populares.

PALABRAS CLAVE: Torner, Bal y Gay, Inglés, Querol, Instituto Español de Musicología (IEM), musicología histórica, folklore, cancioneros, cultura popular.

DOCUMENTARY SOURCES FOR THE HISTORY OF POPULAR MUSIC IN SPAIN: BEYOND THE SONG BOOKS (OR THE MYSTERY OF TORNER'S MISSING MATERIALS)

ABSTRACT: The history of research in Spanish popular music during the 20th century has been based on the compilation of songs from oral traditions and their presentation as song books. When these *compiled* books are compared with the documentation preceding or accompanying the original collection, new and amazing stories appear. The following example deals with the surprising connections between Torner and Bal's *Cancionero Gallego* and one of the mysteries of Spanish ethnomusicology waiting to be solved: the missing documents and research materials from the Asturian musicologist E. Martínez Torner. These materials, documented through letters kept in international archives, are —decades later— proof of the close relationship that existed between historical, musicological studies and those in popular literatures and cultures, up until the Spanish Civil War.

KEY WORDS: Torner, Bal y Gay, Anglès, Querol, Spanish Musicological Institute (IEM), Historical musicology, Folklore, Song books, Popular culture.

Introducción

La historia de la música popular en España y su investigación a lo largo del siglo XX han girado en gran parte en torno a la recogida de piezas de tradición oral y su presentación en forma de colecciones de piezas o cancioneros —musicales y/o literarios. Durante décadas, la organización y contenidos de estas compilaciones fueron la base para la historia de la música popular en los diferentes territorios del Estado. Al contrastar estos trabajos como “elaboraciones finales” con la documentación que las precedió y acompañó, salen a la luz, sin embargo, nuevas historias paralelas sobre la etnomusicología en España: desde la “repartición” de los territorios para el estudio en función del lugar de origen del investigador¹,

¹ Esta cuestión se ve claramente en los estudios llevados a cabo por y desde las diferentes comunidades autónomas, entonces regiones, en los que no se toleraba fácilmente la “injerencia” de investigadores nacidos en otras geografías, especialmente de otros países. Cuando estos llegaban a España —caso

hasta las presiones institucionales de carácter local para su conformación a la norma y discurso imperantes²; desde las intrigas y luchas de poder detrás de cada proyecto, hasta los desarrollos ulteriores de estas intrigas, que en buena medida podrían cambiar la percepción que tenemos actualmente de la investigación en música popular. De estas intrigas se tratará en este trabajo.

La utilización de fuentes documentales “no musicales” —especialmente la correspondencia epistolar, los apuntes personales, las reseñas o participaciones en prensa, y la documentación institucional de la época— nos abre la posibilidad de re-escribir otra historia de los primeros estudios sobre música popular en España en el siglo XX. Esta historia aparecería basada, sin embargo, no tanto en los materiales “elaborados” que nos han llegado —como son los cancioneros—, como en la interpretación de esos materiales a la luz de las relaciones personales e institucionales que posibilitaron su existencia.

El ejemplo aquí tratado versará sobre las curiosas conexiones del hallazgo del *Cancionero Gallego* de Torner y Bal con uno de los misterios de la etnomusicología española que aún permanecía sin resolver: la desaparición tras la Guerra Civil de algunos de los materiales de investigación del musicólogo asturiano Eduardo Martínez Torner. Como tema de reflexión de fondo aparece, además, la necesidad de extender los conceptos clasificatorios que se han aplicado históricamente a los materiales de música popular. El estudio de ésta durante sus primeras décadas de vida estuvo ligado en España de una manera muy estrecha tanto a los estudios musicales de tipo histórico, como a los estudios filológicos sobre literatura y cultura populares en general. Los materiales desaparecidos de Torner, documentados a través de lo que sobre ellos se cuenta en sus cartas y documentos conservados en archivos internacionales son, muchas décadas después, la prueba de esta estrecha ligazón. Esta desaparición no deja de contribuir a la idea de que la musicología oficial española,

de A. M. Espinosa— sólo se les facilitaba acceso a los territorios “españoles de España”, que excluían Galicia, Cataluña y País Vasco fundamentalmente. El resultado fue que la colaboración internacional tuvo sus mejores frutos en los estudios de investigadores de diversas procedencias en lugares menos conflictivos políticamente, como era el caso de Castilla y León. En esta comunidad se han estudiado a lo largo del siglo XX diferentes aspectos de su cultura y se han documentado exhaustivamente costumbres, tradiciones, literaturas y músicas orales, etc.

² El mejor ejemplo para la adaptación de los estudios a las prioridades institucionales puede ser la conformación de la Sección de Filología del Centro de Estudios Históricos de la JAE en torno a la figura y estudios de R. Menéndez Pidal, incluyendo también las recolecciones musicológico-literarias, como las de Torner o Manrique de Lara.

desarrollada en el IEM del CSIC de Barcelona a partir de los años 40, creó una ficción científica de purismo musical histórico basada en el hurto, la reappropriación y la descontextualización de investigaciones ajenas, que hubieran sido de radical importancia en el desarrollo de los estudios sobre la cultura popular en el seno de investigaciones interdisciplinares en España.

Esta línea interdisciplinar, que ya se había iniciado en las primeras décadas del siglo XX mediante colaboraciones internacionales, especialmente venidas del ámbito anglosajón, fue radicalmente cercenada en el estudio de las culturas populares, con su consiguiente manipulación ulterior durante la dictadura franquista.

1. El misterio

El caso del hallazgo del *Cancionero Gallego* de Torner y Bal es sobradamente conocido: las fichas del trabajo de campo llevado a cabo en Galicia entre 1928 y 1932 por Torner y Bal, fueron encontradas poco después de la Guerra Civil española por el sacerdote catalán Higiní Anglès en los sótanos del antiguo Centro De Estudios Históricos (CEH), entonces ya situado en la calle Duque de Medinaceli de Madrid, y que a partir de entonces se convertiría en una de las sedes del CSIC, el hijo putativo de la antigua JAE³. Según sabemos por la correspondencia de Bal, la primera noticia que éste tuvo oficialmente de los materiales de su cancionero fue a través de Adolfo Salazar:

Ya te hablaré despacio de mis entrevistas con Anglés [...] Me dijo que tenía en Barcelona tu Cancionero gallego. Que te lo dijese, a fin de saber si lo querías que lo publicasen en Barcelona o si pensabas publicarlo en México⁴.

La historia que nos ha llegado, a través de una carta de Anglès, sin embargo, es ligeramente diferente. En una carta escrita como respuesta a la viuda de Torner, más de quince años después de la muerte de éste, y poco antes

³ CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; JAE, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.

⁴ Carta de Salazar a Bal, 20 de agosto de 1949. Datos proporcionados por Carlos Villanueva.

del fallecimiento del propio Anglès, le responde a ciertas preguntas sobre los materiales dejados en Madrid por su marido. Estas preguntas tenían mucha lógica, ya que Jovita Cué sabía por el mismo Torner qué materiales se habían quedado en Madrid, y en qué estado de elaboración estaban en aquel momento. Anglès le responde, treinta años después de haberlos visto, lo siguiente:

He recibido su amable carta de 5 de junio. Por lo que se refiere a cuanto Vd. me expone, puedo solamente decirle que me acuerdo muy bien que en los sótanos del Centro de Estudios Históricos en Madrid, encontré por casualidad el Cancionero Gallego. Este Cancionero fue entregado o mandado a Jesús Bal; ni sabía yo que este Cancionero hubiera sido entregado al señor Filgueira Valverde. Han pasado tantos años que no me acuerdo de si todos los papeles de música que había en aquellos sótanos, pasaron más tarde al Instituto Español de Musicología. Hoy mismo escribo a los amigos de Barcelona pidiendo se digan ver si en el Instituto E[spañol] de M[usicología] hay algo más, y que ellos mismos lo notifiquen a Vd⁵.

Huelga decir que, entre los materiales conservados de la correspondencia mantenida por Anglès a lo largo de su dilatada carrera con personalidades de todo el mundo, no se conserva la carta en la que la viuda de Torner le pregunta de manera específica sobre los materiales concretos que habían quedado depositados en el CEH en la apresurada huida de muchos republicanos de la capital, ni tampoco copia de esta carta arriba citada⁶. Tampoco se conserva entre los materiales que quedaron en la Institución Milà i Fontanals, actual sede del CSIC en Barcelona y que alberga los estudios de musicología desde los tiempos de Anglès.

Tras leer detenidamente la carta del musicólogo a Jovita Cué, surgen algunas dudas. Por un lado, si realmente le envió el manuscrito a Bal, ¿por qué los materiales estaban en el Instituto Español de Musicología (IEM) del CSIC de Barcelona cuando se acometió su edición? Por otro lado, si no fue

5 Carta de Higiní Anglès a Jovita Cué, viuda de Torner, 13 de junio de 1969, desde Roma. Esta carta se conservó en el archivo personal de la viuda de Torner en Londres.

6 Los materiales epistolares de Anglès pueden consultarse en la Biblioteca de Cataluña, en el *Fons Higiní Anglès*.

así y los materiales fueron directamente a Barcelona, como sabemos que pasó efectivamente, ¿por qué Bal nunca respondió oficialmente al ofrecimiento de Anglès hecho en 1949 a través de Salazar para publicar el cancionero, y tampoco le comunicó nada a la viuda de Torner?

Pero hay más dudas: ¿cómo es posible que no se acordara Anglès de qué había hecho con “todos los papeles de música que había en aquellos sótanos”? O dicho de otra manera: ¿Por qué, de todos los materiales existentes de Torner, desarrollados a lo largo de sus veinte años de vinculación con el CEH, sólo apareció oficialmente el *Cancionero Gallego*? Y aquí la duda se hace mucho menos razonable, aún, porque **esta carta demuestra la existencia de esos materiales**, y demuestra que había mucha más música que la del *Cancionero* rescatado. Todos serían posiblemente de Torner, ya que las transcripciones que Manrique de Lara había hecho también para Menéndez Pidal fueron mantenidas por éste en su casona de Chamartín, junto con todos los materiales de Torner relativos al romancero, tanto de recogidas de músicas como de textos. En Medinaceli sólo quedaron los materiales que no tenían relación con el romancero de tradición oral, es decir: todos los materiales estudiados y transcritos por Torner en relación con los cancioneros históricos (de la Colombina, de Turín...), en relación a sus estudios de música y literatura (sobre Lope de Vega, Góngora, Cervantes, o la literatura popular española), y en relación con las músicas españolas conservadas en los siglos XIII al XVII fundamentalmente.

Como breve digresión histórica, comentar que el CSIC había trasladado la musicología existente en el CEH de Madrid antes de la Guerra Civil, a Barcelona, con la refundación de la investigación tras el golpe de estado y el inicio de la dictadura de Franco. El Instituto Español de Musicología (IEM) fue fundado en diciembre de 1943 en Barcelona, con Higinio Anglès como director hasta su muerte en 1969, y siendo su sucesor Miquel Querol a partir de 1970 (González Valle 1993; Plaza Navas 1994; Martín Moreno 2005). Su fundación trasladó la musicología del CSIC de Madrid —donde había estado la Sub-sección de Folklore dirigida por Torner y dependiente de la Sección de Filología del CEH— a Barcelona y, con este traslado, la musicología española institucional fue elevada de categoría, con un Instituto propio, pero también separada de su connivencia y contaminación disciplinar con otras disciplinas, y también de su aproximación secular.

A partir de entonces el énfasis se situará en la música histórica de carácter religioso y, en menor medida, en la de carácter profano. El estudio de la

música popular en relación con la música antigua, así como los problemas comunes de transcripción e interpretación, temas que habían sido desarrollados institucionalmente por Torner en la Sub-sección de Folklore del CEH, y en el Archivo de la Palabra de la Residencia de Estudiantes, desde 1916 hasta 1936, desaparecen con la guerra y ya nunca serán retomados institucionalmente por el CSIC. La música popular, desde la fundación del IEM será recogida a través del establecimiento de “misiones”, campañas de colección realizadas por diversos colectores para el Institut bajo la supervisión de su director. Así, la nueva musicología separará radicalmente los estudios musicales de carácter histórico de aquellos sobre música popular, como si fuesen ámbitos diferenciados no sólo por la metodología, sino también por la importancia y la trascendencia que se daría a unos en detrimento de los otros.

Sabemos que el trabajo del *Cancionero Gallego* fue elaborado por Torner con la colaboración de Bal, quien tuvo una estrecha y cercana relación con Anglès, según lo demuestra su correspondencia con él⁷. Sin embargo, no conocemos cartas relacionadas con el *Cancionero Gallego* entre ambos, y tampoco se conservan cartas de Bal en el Fondo Anglés posteriores a la Guerra Civil, cuestión que resulta difícil de creer sabiendo no sólo su relación de amistad, sino que Anglès había hablado del tema ya con Adolfo Salazar, y que posteriormente lo haría con la viuda de Torner.

También se conoce que, aunque Torner se carteó brevemente con Anglès con motivo del Congreso Internacional de Musicología de Barcelona⁸, no mantuvieron ninguna relación personal. Torner era un fiel seguidor de las teorías de transcripción musical desarrolladas por Julián Ribera para su edición de las *Cantigas de Santa María* (1922), y esto le costó fuertes críticas y animadversión por parte de Bal⁹. La versión elaborada por Ribera fue fuertemente criticada por Anglès, quien posteriormente elaboraría su propia versión de las *Cantigas* (cf. 1943, 1958, 1964). Así que, al menos, sabemos que Bal, Torner y Anglès no

7 Datos proporcionados por Carlos Villanueva. Esta correspondencia se conserva en su mayor parte en el Fons Higiní Anglès de la Biblioteca de Catalunya, en Barcelona, y en el Fondo Bal y Gay, de la Residencia de Estudiantes, en Madrid.

8 Carta de Torner a Anglès, fechada el 13 de marzo de 1936, Biblioteca de Catalunya.

9 Las diferencias entre Bal y Torner no fueron sólo de criterios musicológicos, sino también personales. La versión de Bal está recogida en sus memorias (Rosita García Ascot y Jesús Bal y Gay: *Nuestros trabajos y nuestros días*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 96-97), pero Torner nunca dejó testimonio escrito de estas diferencias, ni se conocen declaraciones personales o profesionales al respecto.

eran desconocidos en absoluto entre sí, que entre Bal y Anglès existe prueba de amistad hasta la muerte de este último, y que entre Bal y Torner había profundos desencuentros personales y de criterio musical, especialmente en cuanto a los criterios de transcripción empleados en músicas antiguas.

Las dudas mencionadas anteriormente convergen, sin embargo, junto con otras muchas que siguen apareciendo sobre los trabajos inéditos de Torner, en un mismo punto: ese momento en el que Anglès localizó “todos los papeles de música” en el sótano del CEH, en Madrid. Nunca hasta la localización de esta carta se había encontrado prueba escrita de que los materiales que encontró Anglès eran mucho más numerosos y variados que el *Cancionero Gallego*.

2. Las pistas

El seguimiento de esta historia comienza en Nueva York, con el hallazgo de una parte importante de la correspondencia de Torner en algunos archivos de la ciudad. En esta correspondencia, se hace referencia a varios trabajos del maestro de los que no se tenía noticia hasta el momento. Entre ellos, sus extensos estudios sobre cancioneros históricos y sus estudios bibliográficos, tan comunes en la Sección de Filología del CEH durante sus escasos treinta años de funcionamiento.

Uno de los datos más desconocidos sobre la vida en el exilio de Torner fue su amistad con una variedad de investigadores e intelectuales, fundamentalmente exiliados, con los que seguía debatiendo sobre música y sobre España. Homero Serís (profesor en la Universidad de Siracusa, Nueva York), por ejemplo, sería póstumamente el encargado de compilar en un único libro la obra *Lírica Hispánica* de Torner, publicada en partes en la revista *Symposium* de la Universidad de Siracusa (1946-1950). Torner anotaría infinidad de correcciones y añadidos que, en su mayor parte, serían incorporados por Serís al volumen póstumo. El prólogo de este libro también fue escrito por Serís, en este caso con la ayuda de Florentino, el hermano del fallecido. Finalmente el libro aparece, tras muchas gestiones por parte de Florentino y Homero, en 1966 en la Editorial Castalia, en Madrid.

Mucho antes, en una carta dirigida por Torner a Homero Serís en 1948 desde Londres, menciona su extensa bibliografía sobre la música española, no sólo popular sino también antigua, fruto de muchos años de documentación sobre el tema. Esta bibliografía, que se había llevado consigo al salir de

Madrid, junto con los materiales de música asturiana, y que fue trasladando de un lugar a otro a su paso por Valencia, fue finalmente abandonada en Barcelona por imposibilidad de seguir transportándola en su exilio a pie hacia Francia: “Mi Bibliografía Musical Española, ya casi terminada, se quedó en Barcelona y no sé a estas horas qué ha sido de ella” (12 de abril de 1948)¹⁰.

Más adelante, en carta posterior, vuelve a comentar a Serís:

En mi poder no tengo dato alguno que pueda serle útil, ya que los que pudiera tener se hallaban en mi bibliografía musical española que, como sabe, me quedó en España. Me parece recordar que eran unas 4000 fichas, ¿A qué manos habrá ido a parar? Con él me quedó en Medinaceli 4 una cantidad de obra cuya reconstrucción es imposible desde aquí¹¹.

Aunque no existen datos escritos sobre el lugar particular en que fue almacenada la bibliografía, no es difícil imaginarse las posibilidades que en aquel momento podía haber tenido Torner en Barcelona. La Biblioteca de Cataluña era entonces, y hasta la creación del IEM del CSIC, la única institución catalana con una sección oficial dedicada al estudio de la música, y era dirigida en aquel tiempo por Anglès que, como se ha visto, era conocido aunque no cercano a Torner¹². Por otra parte, también era fácil imaginar el miedo con el que Torner seguía hablando de sus trabajos ya que, si en algún momento los había depositado en lugar conocido, dependía del silencio cómplice de otros para evitar su segura destrucción.

Este trabajo bibliográfico que Torner tanto añorará en Londres nunca será encontrado, como la mayoría de sus trabajos inéditos, con la conocida excepción, claro está, del *Cancionero Gallego*. De la bibliografía se conserva, sin embargo, la parte que publicó Torner en su libro *Temas folklóricos* en 1935, antes de su exilio, dedicada a las músicas y danzas tradicionales de España;

¹⁰ Nueva York, Hispanic Society of America, Carta fechada el 12 de abril de 1948.

¹¹ Nueva York, Hispanic Society of America, Carta fechada el 23 de agosto de 1950.

¹² “El IEM se crea el 27 de septiembre de 1943, empezando a funcionar en Enero de 1944, adscrito a la Sección de Música de la Biblioteca Central de Barcelona, actual Biblioteca de Catalunya, sección que Higiní Anglès dirigía desde 1917”. Miguel Ángel Plaza Navas: “La Biblioteca del Departamento de Musicología del CSIC (antiguo Instituto Español de Musicología)”, *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 1(1), 1994, p. 87.

este trabajo bibliográfico será estudiado más tarde por el musicólogo y experto en bibliografía musical española I. J. Katz (2004).

La historia de los descubrimientos sobre el misterio de Torner continúa en Londres. Aunque las pistas habían comenzado unos años antes, vuelven a aparecer en conversaciones más recientes con Jovita, la hija del maestro Torner, residente en la ciudad. Se trata ahora del tema de la sentida pérdida que había sufrido su padre cuando había dejado en Madrid el “manuscrito original” de Fernando Colón, hijo del marino descubridor, en el que había compiladas melodías y textos de la época. El manuscrito, conocido coloquialmente como el “cancionero de Colón”¹³, había sido adquirido personalmente por Torner en Sevilla, según la versión que su hija recordaba, y había sido dejado en el CEH, con el resto de sus materiales en su huida de Madrid a causa de la Guerra Civil¹⁴.

Jovita también comenta entonces que lo único que se llevó cuando dejó Madrid fue una maleta con parte de sus materiales (posiblemente su bibliografía y sus materiales asturianos perdidos), y que esa maleta se quedó en Barcelona, en el camino hacia el campo de refugiados primero y luego hacia el exilio, con el inminente fin de la Guerra Civil —como corrobora la correspondencia mencionada—. También comenta cómo aunque parte de los materiales llegaron con él a Francia, finalmente también tuvieron que ser abandonados en el camino a pie que realizaron desde la frontera española Torner y su hijo. Posiblemente esos materiales abandonados correspondieran a sus piezas inéditas asturianas. A su llegada a Francia, ambos serían separados y ya nunca volverían a verse. Aunque Eduardo hijo podría retornar más tarde a España y reunirse por un breve espacio de tiempo con su madre y hermana, ya nunca le sería permitido viajar a Londres a ver a su padre, al menos no hasta que se confirmó su fallecimiento.

La consulta con otra correspondencia, también inédita de Torner, pero localizada esta vez no sólo en Londres, sino también en Madrid, nos confirma que, efectivamente, tan pronto como en 1916 Torner hizo un viaje a Sevilla

¹³ Este cancionero se convertiría más tarde en uno de los referentes históricos en los estudios de música y literatura en España, bajo el nombre de *Cancionero de la Colombina*, por conservarse su original en la biblioteca sevillana.

¹⁴ Entrevista llevada a cabo en Londres, 13/08/2011.

en el que pronunció una conferencia, recogió melodías populares, y consultó algunos manuscritos de la Biblioteca Colombina:

Invitado por el Sr. Presidente de la Sección de Música del Ateneo y organista de la catedral (persona que tiene grandes aficiones folklóricas) he dado esta mañana en dicho Centro una conferencia sobre la música popular asturiana. He tenido buen éxito. [...] He ido a Mairena a recoger algunas de las melodías que cantan los campanilleros¹⁵. Esto, unido a otras cosas interesantes que se ha servido en comunicarme mi amigo el organista, tendré el gusto de dárselo a conocer a V. a mi próximo regreso¹⁶.

Del Cancionero Colombino sólo conozco un ejemplar en Sevilla, que es el que yo manejé allí, y del cual habíamos hecho fotocopia para el Centro. Las págs. copiadas de la B. N. recuerdo que eran pocas e incorrectas. La fecha del códice es la misma, aproximadamente, que la del Cancionero de Palacio. En el Índice de éste figuran canciones que no constan en la colección y que son algunas de las que forman el colombino, por lo cual éste viene a completar el de Palacio¹⁷.

En averiguaciones posteriores, se disipa la duda sobre la “originalidad” del manuscrito traído por Torner a Madrid. El original, que sería conocido más tarde como *Cancionero de la Colombina* nunca llegó a abandonar la biblioteca sevillana, y allí se conserva aún, todavía en estado delicado. Por esta razón apenas ha sido utilizado para consulta en su publicación posterior. Torner estudió y transcribió esos materiales, y los utilizó en numerosas ocasiones en sus conferencias-concierto, desde 1916 hasta 1936. De la edición del cancionero, sin embargo, no se sabrá nada hasta 1971, año en que Miquel Querol, recién estrenado en sus funciones de director del IEM, tras la muerte de su maestro Anglès en 1969, publica su *Cancionero de la Colombina*. Para esta publicación, Querol admitió haber utilizado una fotocopia, ya que el original se veía peor que la copia por su precario estado de conservación, pero nunca mencionó cómo consiguió esa fotocopia. Aparentemente, también se encontraba entre

¹⁵ Subrayado original del texto.

¹⁶ Madrid, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Carta a Julián Ribera desde Sevilla, 26 de abril de 1916

¹⁷ Nueva York, Hispanic Society of America, Carta a Homero Serís desde Londres, 12 de abril de 1948.

los “papeles de música” del CEH que Anglès había encargado enviar a Barcelona tras la Guerra Civil y, muy posiblemente, el manuscrito fotocopiado fuese acompañado de las transcripciones realizadas por el propio Torner. De nada de ello se habla en el volumen publicado por Querol, ni en su primera edición de 1971 ni en la segunda de 1989.

En otra carta a Serís, el maestro Torner le comenta sobre el *Cancionero de Turín*, en cuyas transcripciones musicales estaba trabajando, en colaboración con Giovanni María Bertini, que se ocupaba de los textos:

El Cancionero de Turín iba a ser publicado en el Centro por ese Sr. Bertini y por mí. Bertini tenía ya transcrita y creo que estudiada la parte literaria, y la musical, hecha por mí, quedó sin terminar. Bertini se fue a Italia pocos días después de iniciada nuestra guerra y no he vuelto a saber nada de él. Creo recordar que una copia de su trabajo literario quedó en el Centro guardado en la misma caja en que se hallaba la fotocopia del códice¹⁸.

Una búsqueda ulterior revela una intensísima correspondencia entre 1912 y 1965, a lo largo de más de cincuenta años, entre Bertini y Menéndez Pidal, quien fuera jefe de Torner durante su época de vinculación al CEH de la JAE, y posiblemente responsable del contacto entre ambos. En la correspondencia Bertini-Pidal no se menciona en ningún momento a Torner, ni Pidal le comentó nunca a éste a lo largo de sus más de quince años de exilio su muy frecuente correspondencia con Bertini. El italiano, sin embargo, se revela conocedor en sus publicaciones no sólo de las transcripciones musicales del manuscrito de Turín de Torner (mencionadas ya en las primeras conclusiones de su trabajo), sino también de otros trabajos del musicólogo. Ya en 1938, en el primer artículo que Bertini publica mencionando la transcripción del Cancionero se comenta sobre la parte musical que realizaba Torner:

Nuestro estudio literario (el estudio de la parte musical corre a cargo de D. Eduardo Martínez Torner), abarcará la descripción del manuscrito, su

¹⁸ Se trata del mismo documento de la nota anterior.

procedencia (por desgracia conocemos muy poco al respecto), y la bibliografía de las composiciones del romancero¹⁹.

También en 1946 publica sobre el tema *Poesie spagnole del seicento*, en la que se reitera el estudio hecho. Más adelante, en 1961, lo cita como autor de una interesante teoría ligando los ritmos tradicionales de las músicas populares de determinadas geografías con los ritmos de la prosa de algunos escritores originarios de esos mismos lugares:

Pochi anni fa it compianto musicologo spagnolo Eduardo Martinez Torner pubblicava sull'argomento un importante studio the tendeva a provare, con precisi schemi, frutto di lunghi esperimenti, l'esistenza di tin particolare ritmo nella prosa di alcuni scrittori spagnoli, quali Valle-Inclan, Miró e Azorin. Torner intendeva dimostrare come it ritmo intrinseco dei periodi, con clausole a base di arsi e tesi, era suggerito e sostenuto da quello dei canti popolari delle regioni, cui ognuno dei tre prosatori apparteneva²⁰.

Los materiales ya casi terminados de Torner en relación con este cancionero histórico tampoco fueron recuperados. Muchos años más tarde, en 1989, Miquel Querol publica la obra *Cancionero Musical de Turín*, aunque para ello no investiga en el manuscrito original, sino que confiesa haber utilizado una fotocopia existente en el IEM. Aunque tampoco aquí se comenta su procedencia, quién sabe si de nuevo podría haber sido la conseguida por Torner para el CEH y que fue depositada en él junto con los demás papeles de música, la misma que había desaparecido junto con el resto de los materiales musicales de la antigua sede de Medinaceli.

Continúa la historia, de nuevo en Londres, donde consultando otros archivos con correspondencia relativa a Torner, aparece una carta de Rafael Martínez Nadal dirigida a Torner, en la que menciona como algo sobradamente conocido la erudición de Torner sobre el tema de “la música en la época de Colón”:

19 Giovanni Maria Bertini: “Un romancero musical español en la Biblioteca Nacional de Turín (Italia)”, *AEVUM*, 12/1, 56 (enero-marzo), 1938, p. 58.

20 Giovanni Maria Bertini: “Ludovico Ariosto e il mondo ispanico”, *Estudis Romanics*, IX, 1961, p. 277.

Perdone que no le haya escrito antes, pero ya sabe Vd. mi pereza como corresponsal. Antes de ayer comí en Londres con el poeta inglés MacNeice que está preparando un feature para el Home Service sobre la vida de Cristóbal Colón. Me preguntó que quién podría encargarse de la parte musical, basándose en textos de la época. Naturalmente le he dado su nombre y espero que ya se habrá puesto en contacto con Vd.²¹

Más adelante, en ese mismo archivo londinense, aparecen algunas transcripciones y adaptaciones de piezas de la época, elaboradas por Torner sobre el tema. Concretamente “Cuatro canciones españolas de la época de Cristóbal Colón transcritas para soprano y piano”:

Rosa y viña (“Malo es de guardar”). Villancico
Pásame por Dios, barquero. Canción / Villancico
De Antequera sale el moro. Romance
¿Si me llaman? A mí llaman (“La niña garrida”)

También aparece la reseña de un trabajo en curso sobre *La música española en la época de Luis Vives*, que luego será elaborado para una transmisión radiofónica londinense en la BBC. No olvidemos que Juan Luis Vives fue contemporáneo del hijo de Colón, y que su nombre era utilizado por la fundación española, radicada en Londres, que ayudó temporalmente a Torner a continuar sus trabajos musicológicos desde el exilio²². El programa radiofónico contaba con un texto elaborado por Torner, que sería leído como prefacio, y con varias composiciones musicales, arregladas de diferente manera²³:

Fantasia de Narváez (*El Delphin de Musica*, 1538), para piano.
Gallarda de Mudarra (*Tres libros de música en cifra para vihuela*, 1546), para flauta, violín, viola y cello (también existe una versión para piano).
Villancico anónimo recogido por Juan Vásquez (siglo XVI), “De los álamos vengo”, para voz y piano.

21 Londres, Archivo particular de Rafael Martínez Nadal, Carta sin fecha, años 1940s.

22 El *Juan Vives Scholarship Trust* fue fundado en Londres en 1942 para ayudar a los jóvenes refugiados a formarse y a no perder su propia cultura (Luis Monferrer Catalán: *Odisea en Albión: los republicanos españoles exiliados en Gran Bretaña (1936-1977)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2008, pp. 131-132).

23 El programa fue transmitido por la BBC, *Overseas European Service* el 6 de enero de 1941.

Villancico anónimo recogido por Juan Vásquez (siglo XVI), “La niña garrida”, para voz y piano.

Y otro trabajo, bajo el título de *La música del Quijote* también será elaborado por Torner para la radio, esta vez en colaboración con Martínez Nadal. El programa constaba de una introducción, elaborada por Nadal, y las transcripciones elaboradas por Torner para voz y piano de villancicos históricos y contemporáneos:

Villancico de Andalucía (contemporáneo). “Madre a la puerta hay un niño”

Villancico de Castilla (contemporáneo). “Suenen las zambombas”

Villancico de Hinojosa (siglo XVII). “Alegres mudanzas previenen festivos”

Villancico de vieja tradición castellana (contemporáneo). “En Belén toca a fuego”

Villancico de vieja tradición andaluza (contemporáneo). “Esta noche es nochebuena”

Efectivamente, ninguno de estos trabajos fue publicado por Torner en vida, pero en 1964 apareció, también editado por Miquel Querol, el libro *Villancicos y romances (siglos XV-XVII)*, y en 1992, la obra titulada *La música española en torno a 1492*.

Las conclusiones

Aun no se pueden extraer las últimas conclusiones sobre los misterios que envuelven la desaparición de muchos de los materiales de Torner del CEH tras la Guerra Civil, pero seguramente las nuevas pistas que el descubrimiento de su correspondencia nos va proporcionando nos hará el camino menos complejo. Estas nuevas informaciones deberían, en teoría, iluminar, clarificar la investigación sobre música popular española a lo largo del siglo XX. Sin embargo, las historias que nos cuentan no dejan de generar nuevas dudas y, sobre todo, de arrojar nuevas sombras sobre la musicología oficial y sus próceres, particularmente en relación con los procedimientos de tratamiento de materiales —sobre la *documentación musical*— y de división de los campos disciplinares —entre la *musicología*, y el *folklore* o *etnomusicología*.

En este campo, como también sucede en otros muchos, la historia nos demuestra que la acumulación de poder en una sola persona o una única institución, resulta siempre contraproducente a la larga. El caso del IEM de Barcelona es paradigmático porque, desde su fundación, se le concedió el poder absoluto para conformar no sólo el discurso oficial de la musicología española, sino la reinterpretación de su pasado sin ningún tipo de discusión o contraste. Si por un lado se abolió la herencia pluridisciplinar recibida del CEH con el simple hecho de no reconocerla, por otro lado, se utilizaron sus materiales de manera sistemática para fundamentar precisamente aquello contra lo que habían luchado muchos investigadores como Torner: la falta de pluralidad a la hora de aproximarse a materiales procedentes de la cultura popular española, y la falta de conocimiento para ver la estrecha relación que estos guardaban con otros materiales considerados como “cultos” o “históricos” en España. En definitiva, lo que este “desvío histórico” propició en los estudios de música fue la eliminación de la cultura popular —y sus supervivencias orales— como fuente fundamental para la interpretación de la gran cultura hispánica que entonces comenzaba ya a ser universal.

La concentración de toda la musicología oficial en Barcelona durante buena parte del franquismo, y la reducción de la colaboración interdepartamental existente en el CSIC con respecto al antiguo CEH, tuvo como resultado una despreocupación formal y ética respecto al tratamiento, conservación y difusión de los materiales musicales que heredados/rescatados/robados del CEH. Además, esta concentración se sublimó en la manera en la que Anglès llevó personalmente todos los asuntos del IEM, con la ayuda y apoyo de Querol, pero con control absoluto sobre cada detalle. Y ello a pesar de que durante las décadas en que fue director del instituto residió habitualmente en Roma, no en Barcelona. En él se concentraron además, los poderes conferidos no sólo por su cargo en el CSIC, sino por su historia y vinculación a la Biblioteca de Catalunya, de cuya sección de música siguió siendo responsable.

En consultas recientes realizadas a algunas de las personas que trabajaron con los protagonistas involuntarios de esta historia, Anglès y Querol, la historia se queda en el aire. Por un lado no hay constancia oficial de la existencia de estos materiales de Torner en las bibliotecas personales de ninguno de ellos, y por otro lado, tampoco en el que fue su lugar de trabajo, el CSIC. Sin embargo, más de una persona consultada reveló cierta alegría porque se supiera la verdad de un secreto, nada discreto a pesar del cuidado empleado, guardado en la sede del IEM de Barcelona durante más de cincuenta años.

Algunas de las puertas que siguen allí cerradas con llave, dicen los que conocen la institución, siguen guardando secretos que esperan ser descubiertos, y sus custodios siguen fiel al espíritu de los tiempos de Anglès y Querol.

El silencio cómplice de aquellos que han sabido del tema y nunca lo llevaron a la luz pública, sin embargo, nos cuenta mucho más de lo que nos gustaría admitir sobre todo lo que aún no ha cambiado en nuestras instituciones. Y también sobre todo aquello que nos vincula directamente con lo peor de nuestro pasado.

Quizá la historia de nuestras disciplinas musicológicas hubiera sido diferente si Torner hubiera viajado al exilio en coche, tranquilamente sentado y con todas sus maletas bien guardadas.





MANUEL QUIROGA Y PONTEVEDRA: FUENTES PARA SU ESTUDIO

CARLOS M. CAMBEIRO

Conservatorio Superior de Música de Vigo
ccambeiro@edu.xunta.es

RESUMEN: Manuel Quiroga Losada ha sido uno de los más importantes violinistas en el primer tercio del siglo XX. La presente comunicación muestra la relación que se establece entre este gran virtuoso y su ciudad natal, amparándose en el estudio pormenorizado de las fuentes que se encuentran Pontevedra. Se analiza esta concordancia, a través de los conciertos, las obras que le dedican otros artistas, las relaciones con políticos y personalidades de la cultura, las ayudas y premios concedidos por Instituciones y Sociedades culturales, los homenajes, exposiciones y actividades dedicadas a la figura de este eximio artista; así como la contribución y generosidad manifiesta de Quiroga hacia su ciudad.

PALABRAS CLAVE: relaciones, fuentes, conciertos, homenajes, exposiciones, dedicatorias, violines, obras.

MANUEL QUIROGA AND PONTEVEDRA: SOURCES FOR RESEARCH

ABSTRACT: Manuel Quiroga Losada was one of the most important violinists in the first third of the 20th century. The present paper expounds upon the relationship existent between this great virtuoso and his native city, based on a detailed study of the documentation archived in Pontevedra. In order to establish and fill out this relationship, an analysis is carried out of the following: his concerts, works that other artists dedicated to him, his relations with politicians and intellectuals of that period, grants and awards granted by both public and cultural institutions, tributes he was paid, exhibitions and activities dedicated to the figure of this distinguished artist, which all seem to demonstrate Quiroga's generous contributions to his city.

KEYWORDS: Relationship, sources, concerts, tributes, exhibitions, dedications, violins, works.

Entre Manuel Quiroga Losada y la ciudad de Pontevedra se establece, desde un principio, una estrecha relación. Quiroga, que inicia su andadura musical el 12 de julio de 1903 en el recién inaugurado Café Moderno, tendrá la oportunidad de estudiar en Madrid, con José del Hierro, gracias a la ayuda de la Diputación Provincial. En las horas difíciles de enfermedad, tras su regreso definitivo de París, esta Institución le concederá una pensión vitalicia que ayudará a paliar las dificultades económicas por las que atraviesa. El apoyo de políticos y personalidades será muy importante a lo largo de su vida: en la actividad concertística y en las relaciones sociales, así como cuando, al comenzar su carrera profesional dirigida por el empresario Jos J. Schürmann, la influencia del marqués de Riestra y de Augusto González Besada le librarán de un servicio militar que podría haber truncado sus expectativas profesionales. Numerosos serán los signos de reconocimiento al artista, bien en manifestaciones públicas, escritas, a través de las obras de artistas como Asorey, Fernando Campo, Sobrino, o por medio de nombramientos y títulos de Sociedades y Comités. Las iniciativas del Ayuntamiento para regalarle un violín *Stradivarius*, la petición de la Diputación Provincial al Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes para que se le conceda en usufructo el violín donado por Sarasate al Conservatorio Nacional de Madrid, la recepción del pueblo, su presencia continua en la prensa y los numerosos homenajes confirman el apoyo de Pontevedra a este personaje. Por su parte, Manuel Quiroga será embajador de su ciudad por el mundo y mostrará una gran generosidad al donar la recaudación de algunos conciertos a Instituciones públicas y Sociedades de Pontevedra.

Para nuestro trabajo de campo en Pontevedra hemos consultado las fuentes siguientes:

1. Fondo Manuel Quiroga del Museo de Pontevedra¹.
2. Fondo de la familia Viñas Quiroga.
3. Fondo José Filgueira Valverde.
4. Hemeroteca: biblioteca Museo y Pública “Nodal” de Pontevedra, Centro Superior Bibliográfico de Galicia (CSBG), Biblioteca Nacional, *La Voz de Galicia*, *Faro de Vigo*, *ABC*, *El Imparcial*, etc.

1 Donado por D. Emilio Quiroga, hermano de Manuel, en el año 1972.

5. Otras publicaciones: libros publicados en la ciudad o escritos por personas relacionadas con ella.
6. Conferencias, exposiciones y homenajes.
7. Reuniones y entrevistas a personas vinculadas con Manuel Quiroga.

Para una mejor comprensión de la organización de las fuentes establecemos la siguiente clasificación:

1. Partituras

En el fondo del Museo de Pontevedra encontraremos 39 de las 41 obras compuestas por el artista², en fuentes: manuscritas, manuscritas autógrafas y publicadas. Para su consulta es preciso acceder a la carpeta “Manuel Quiroga” —*Biblioteca Musical*—, que registra y clasifica los fondos musicales en dos apartados: “Partituras manuscritas” y “Partituras impresas de Manuel Quiroga. Otros Autores”. En el primero, se hallan las partituras correspondientes a la biblioteca personal del compositor, y su producción propia, a excepción de uno de los dos ejemplares editados de la obra *Cinq cadences pour les Concertos de Violon n.ºs 3, 4, 5, 6 et 7* de Mozart, única obra de Quiroga incluida en el apartado segundo. La obra *Scherzando*, aunque presente en las fuentes, no aparece registrada. Hemos observado numerosas concordancias entre las obras que pueden inducir, en algunos casos, a error.

De consulta obligada es el inventario realizado por A. García Alén (1972), la Catalogación de Fernando Otero Urtaza (1987), la Catalogación de Estrella Omil (2000-2002); así como aquellos trabajos que bebieron en los fondos del Museo: “The works of Manuel Quiroga: a catalogue”, de Ana Luque, y “Manuel Quiroga 1891-1961: Su obra para violín” (*Cuaderno VIº de Música en Compostela*), escrito por D. Antonio Iglesias.

² No se encuentra, en este fondo, ninguna fuente del *Alalá* ni de la transcripción para violín del *Allegro* de Scarlatti.

2. Grabaciones

a) *Grabaciones musicales*. Los documentos sonoros principales los encontraremos en el Museo de Pontevedra por medio de las grabaciones de 1912 para la *Gramophone and the Typewriter Company* —grabación no venal—, de 1928 para la discográfica “Victor” en New Jersey, de 1929 para *His Master Voice* en París, y las realizadas entre 1930-31 para la casa francesa *Pathé*. Sin embargo, no se conserva ningún testimonio de los registros que hizo para el gramófono en 1907/08³.

b) *Grabaciones de imagen y de video*. Hemos localizado tres documentos:

En el primero, ca. 1920, Prudencio Landín realiza una grabación en película en la que podremos ver a Marthe Lemann, Manuel Quiroga y sus padres —José Quiroga y Pilar Losada—, acompañados de la familia Landín⁴.

El segundo, se trata del video titulado: *Manolo Quiroga, un violín e a melancolía* (1989), tercer número de la serie de 53 videos *Historias con data (1989-1994)*, cuya autoría se debe a José Antonio Durán, y producido por Vídeo Voz TV para la Radio Televisión de Galicia (RTVG). Presenta una combinación de foto fija e imagen en movimiento en la que un actor representa a Manuel Quiroga.

El tercero, es un montaje en video realizado por el CEIP Campolongo, de Pontevedra, con motivo de la exposición-homenaje que el centro educativo inauguraría el 22 de febrero de 2011.

3. Correspondencia

La correspondencia es una fuente indispensable que nos ha aportado datos acerca de la actividad artística de Quiroga, de sus relaciones personales y profesionales, sobre su personalidad, y de la larga enfermedad soportada.

³ “En el Círculo Católico de Obreros. Posesión de la Junta”, *El Progreso*, 14, 5/I/1908, p. 2.

⁴ Grabación propiedad de la familia Landín.

En los fondos del Museo de Pontevedra encontraremos una documentación muy plural —constituida por cartas, tarjetas, notas, postales y telegramas—, que abarca desde el año 1918 hasta 1971, entre la que hallaremos cartas de personajes importantes del panorama musical como: Casals, Kreisler, Capet, o Fernández Arbós; de Alejandro Padilla y Quiñones de León, embajadores de España en Washington y París, respectivamente; una dedicada y firmada por Casto Sampedro; otras dirigidas a los Drs. Devesa y Somoza, a la condesa de Creixell; o bien las cartas personales de D. Emilio Quiroga. La correspondencia está repartida entre la documentación referida a: “correspondencia/ documentación relativa a su enfermedad y convalecencia / carpetas dedicadas a los programas de conciertos y carteles, y recortes de prensa y de revistas”.

El archivo personal de la familia Viñas Quiroga, custodiado por D^a Milagros Bará Viñas (sobrina-nieta de Quiroga), está constituido, mayoritariamente, por la correspondencia entre Manuel Quiroga y su padre. También encontraremos algunas cartas dirigidas a sus hermanos: Carlos, José, Emilio y Pilar; así como otras de José Iturbi, José Cubiles, o de la Sociedad de Conciertos Sevillana. La primera carta está fechada el 22 de noviembre de 1903, en Pontevedra, y la última datada el 10 de febrero de 1935, en París. La mitad de la correspondencia está remitida desde la ciudad del Sena y el resto desde hoteles de ciudades americanas y europeas, resultado de sus giras. Es necesario señalar que hemos localizado algunas cartas que no hemos podido determinar su fecha, y otras que, pese a no estar datadas, se ha podido establecer el año y/o el mes en que fueron escritas. El 98% de esta documentación carece de sobres que permitan aclarar la fecha a través del matasellos correspondiente.

4. Archivo fotográfico, caricaturas y dibujos

Esta documentación nos ha permitido acercarnos al entorno del violinista: familia, amigos, compositores, intérpretes, pintores, escultores y personalidades de la cultura y de la política. La información que aporta permite relacionar los nombres que aparecen en las diferentes fuentes con los personajes y, en algunos casos, su datación.

El archivo fotográfico está organizado en tres cajas: la primera, contiene, mayoritariamente, recuerdos familiares; las dos restantes: fotos de los personajes más célebres de la interpretación musical como Enesco, Kreisler,

Thibaud, Ysaye, José del Hierro, Nadaud, Rubinstein, Iturbi; escultores como Asorey y Aronson, o pintores como Sobrino. Por último, destacar la inclusión de algunas de las caricaturas realizadas por Quiroga a lo largo de su vida: Falla, Thibaud, Kreisler, Andrés Segovia o Alfonso XIII; así como fotografías de sus pinturas.

5. Prensa y revistas

Las fuentes hemerográficas nos han servido para comprobar, contrastar y, en algún caso, demostrar la incorrección de algún dato referente a fechas o lugares y han permitido abrir nuevas líneas de investigación. Dentro de las fuentes consultadas:

- *Hemeroteca del Museo de Pontevedra*: Prensa: *El Progreso* (1907-1937), *Faro de Pontevedra* (1911, 1913-14), *La Libertad* (1906-1917, 1919-20), *La Correspondencia Gallega* (1915), *El Litoral* (1957-58), *La Provincia* (1921-22); y revistas varias, como *Ciudad* (1945-48), *Finisterre* (1943-45, 1948), *Sonata gallega* (1944-49), o *Vida gallega* (1909-37, 1954-62).
- *Hemeroteca digital del Centro Superior Bibliográfico de Galicia*: por un lado, completa la información recogida en el Museo de prensa como *El Progreso* (1908-37), *La Libertad* (1911, 1918, 1929), *La Correspondencia Gallega* (1903-04, 1915), *Faro de Pontevedra* (1911- 1913-15, 1922) o la revista *Ciudad* (1946); y por otro, permite obtener nueva información en periódicos como, *El País* (1907, 1939), *El Pueblo Gallego* (1931) *El Diario de Pontevedra* (1903-04, 1906-07, 1912, 1915, 1918, 1920, 1937, 1961, 2011), *El Diario de Galicia* (1916, 1919), la *Gaceta de Galicia* (1919), *El Liberal* (1911-12), *El Semanario de Marín* (1913-15).
- *Hemeroteca de la Biblioteca Nacional*: nos ha ayudado a completar ciertas carencias, referentes a algunas etapas del violinista, con aquellas publicaciones que como *El Imparcial*, *Época*, o *La Correspondencia de España*, cuentan con colaboradores de Pontevedra.
- Otras fuentes: Biblioteca Pública Nodal, *La Voz de Galicia*, *ABC*, *Faro de Vigo*, etc.

6. Obra plástica:

Obra plástica: Óleos, acuarelas, dibujos o caricaturas, las encontraremos, salvo el caso de algunas colecciones particulares, en el Museo de Pontevedra. Debemos destacar la serie de caricaturas y dibujos realizados en 1940 en París.

7. Programas de conciertos y carteles.

A través de ellos hemos comprobado si las obras, fechas, lugares, salas e intérpretes coinciden con los datos aportados por otras fuentes. Hemos localizado programas desde 1903 hasta 1938⁵, constatando que en algunas obras las fechas referenciadas no concuerdan. Las fuentes proceden del Museo de Pontevedra y de la familia Viñas Quiroga. En el primer caso, algunos documentos se encuentran en los álbumes de recuerdos.

8. Libros y catálogos

Estas fuentes se han consultado en las siguientes bibliotecas: Museo, Conservatorio Profesional de Música y fondo Viñas Quiroga en Pontevedra; Biblioteca Xeral y Facultad de Historia de la Universidad de Santiago; y Conservatorio Superior de Música de Vigo.

9. Reuniones y entrevistas

Han resultado muy enriquecedoras las reuniones celebradas:

- D. Fernando Otero Urtaza, nos ha aportado datos importantes, principalmente, del aspecto más humano de Quiroga y de la etapa final de su vida.

⁵ Entre los que se incluyen el primer y último concierto.

- El Dr. Enrique Jiménez Gómez, nos hablará del violín, indudable protagonista en las obras de Quiroga, y de la perfecta adecuación del piano.
- Da^a Milagros Bará Viñas, contribuye con información familiar del eximio violinista, facilitándonos el epistolario de su bisabuelo, D. José Quiroga, y, además, concierta las siguientes entrevistas, en las que estará presente:

Con D. José Ramón García-Cervera “Mercadillo”, que nos ofrece numerosos datos, aunque en algunos casos las fechas no concuerden con la documentación consultada. El Sr. Mercadillo conoció a Quiroga en los años cuarenta del pasado siglo y disfrutaría de su amistad en los últimos años de vida del artista.

Con el matrimonio Salazar-Viñas, que fue el encargado de localizar en Madrid a su tío, Manuel Quiroga, a finales de 1958, después de que abandonase el Sanatorio “Villa Josefina” —en el que se encontraba ingresado desde 1953—; y los que asumirían el cometido de conducirlo a la estación del Norte para su regreso a Pontevedra el día veintitrés de febrero de 1959.

10. Conferencias

Gracias al Dr. Carlos Villanueva hemos podido conocer el contenido de su conferencia: “Dos maneras de entender el uso del material folklórico: Manolo Quiroga/Andrés Gaos”, celebrada en Pontevedra en el año 2004 con motivo de la apertura de curso en el Conservatorio Profesional de Música “Manuel Quiroga”⁶. El veinte de abril de 2010, tuvimos la oportunidad de asistir, en el mismo centro educativo, a un Concierto-Conferencia, sobre la figura del ilustre violinista; el ponente fue Fernando Otero Urtaza, y los intérpretes: David Veiga Martínez, violín; y Miguel Fontenla Fortes, piano.

En, el Museo de Pontevedra, dentro de la programación de actos relacionados con la exposición: *Manuel Quiroga. Da gloria ó esquecemento* (del 15

⁶ Esta conferencia aparece referenciada en Carlos Villanueva: “A música como fundamento de identidade na obra de Xosé Filgueira Valverde”, *Xosé Filgueira Valverde: 1906-1996, un século de Galicia*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2007; pp. 284-321.

de noviembre de 2011 al 15 de enero de 2012), asistimos a dos conferencias: En la primera: “O violín, a voz de Manuel Quiroga”, celebrada el día 22, el Dr. Enrique Jiménez hizo un recorrido por la historia de violín y profundizó en la luthería, estableciendo una relación con los instrumentos que formaron parte de la vida de Quiroga⁷. La segunda: “Manuel Quiroga: de puño e letra”, el día 23, a cargo de D^a Milagros Bará Viñas⁸. La disertación versó sobre la correspondencia inédita de Quiroga perteneciente a los fondos de su familia, Viñas Quiroga.

11. Otros documentos

- a) *Becas, pensiones y otras ayudas*. Las fuentes nos informan de la beca concedida por la Diputación Provincial en el año 1904 que permitió a Quiroga realizar estudios en Madrid. Asimismo, informan de la no concesión, en el año 1909, a la petición formulada por D. José Quiroga para que su hijo pudiera continuar los estudios en París. Sin embargo, esta Institución le concedería, el 19 de enero de 1946, una pensión vitalicia por un importe de 1.007,90 pesetas⁹. Las restantes ayudas son externas a la ciudad de Pontevedra,

7 Los días 8 y 9 de noviembre de 2011, bajo el título: “Manuel Quiroga no seu cabodano”, el Consello da Cultura Galega organizaría dos conciertos-conferencia en Santiago de Compostela: el primero, “A pegada de París”, con Pedro Rodríguez (violín), Miguel Angel Gómez González-Vallés (piano). Presentado por el Dr. Enrique Jiménez. El segundo, “Composicións propias e dedicadas á súa figura”, con José Manuel Álvarez Losada (violín), Andreu Riera Gomila (piano). Presentado por el Dr. Luis Costa. El programa de mano: “Lembranza de Manuel Quiroga” fue escrito por Fernando Otero Urtaza.

8 Dentro del ciclo “Música en el Claustro”, organizado por la Catedral de Tui, Milagros Bará impartiría, el 24 de agosto de 2011, la conferencia: “Manuel Quiroga, 50 años después” en la que expondría las claves, según su punto de vista, del éxito de su tío-abuelo, recorriendo la vida del artista a través de cartas, fotos y otros recuerdos que guarda en espera de una futura publicación. A continuación, se celebraría un concierto de violín y piano a cargo de Sergio Heredia (violín) y Pablo Diago (piano), en el que interpretarían obra de Quiroga.

9 El Sr. Rafael Picó, presidente de la Diputación, presentará ante la Comisión Provincial una moción, en la fecha citada más arriba, que tiene como finalidad ayudar a aliviar los gastos ocasionados por la enfermedad de Quiroga. Ante la interrupción de este auxilio económico en el año 1948, el Gobernador Civil de Pontevedra, D. José Solís Ruíz, realizará las gestiones necesarias para que se restablezca esta ayuda (Pontevedra, Archivo Museo de Pontevedra, Carta de D. José Solís Ruíz, 25/III/1949).

entre ellas citaremos las de la Diputación de Lugo y de la Fundación Juan March.

- b) *Conciertos. Conciertos benéficos.* Las fuentes que aportan una información puntual de cualquier evento o manifestación del artista —giras por España, Europa y América; importantes pianistas que lo acompañan, críticas en medios nacionales y extranjeros, o violines que utiliza—, las encontraremos en la prensa, en los propios álbumes de Quiroga, depositados en el Museo de Pontevedra, y a través de las cartas del fondo Viñas Quiroga. La documentación más numerosa comprende los años 1911, 1918-1925, observándose un considerable descenso progresivo a partir del año 1926.

Por limitaciones de espacio, nos centraremos, únicamente, en aquellos conciertos en los que Quiroga, muestra inequívocos signos de gratitud a su ciudad natal, al ceder la recaudación a Instituciones y Sociedades. Ya en sus primeros contactos con el público, realizará donaciones, como la del concierto celebrado en el Teatro Principal, en honor de la Virgen Inmaculada, el año 1904¹⁰. Pero sus aportaciones más importantes serían las siguientes:

- Día 26 de agosto de 1911: concierto celebrado en el Teatro Principal, a beneficio del Gran Hospital de Pontevedra, acompañado al piano por Enrique Granados.
- Días 14 y 15 de agosto de 1912: concierto en el Teatro Principal, organizado por la Excm. Corporación Municipal, de nuevo a beneficio del Gran Hospital, con la participación de Marthe Lemann¹¹.
- Día 25 de mayo de 1918: el Gran Hospital recibiría, por tercera vez, la recaudación del concierto de Manuel y Marthe en el Teatro Principal¹².

¹⁰ “La velada de anoche”, *El Diario de Pontevedra*, 3396, 31/V/1904, p. 3.

¹¹ A este evento asistirían el Sr. González Besada y el marqués de Riestra; “Las fiestas en Pontevedra. Manolo y Marta. La sesión de anteayer”, *El Diario de Pontevedra*, 8479, 16/VIII/1912, p. 2.

¹² La prensa local se hará eco, asimismo, del agradecimiento al artista en los conciertos que se celebrarían en el Teatro Rosalía de Castro de La Coruña, los días 3 y 4 de agosto de 1918, a beneficio de la Asociación de la Prensa de la citada ciudad. Asisten representantes de la Corporación de Pontevedra, entre ellos el Alcalde, Sr. Boullosa, que será criticado en la prensa local por no ir al Consistorio

- El día 6 de noviembre de 1919, el Teatro Principal será escenario, por cuarta vez, de un concierto benéfico cuya recaudación se repartiría, finalmente, de la siguiente manera: “Dos mil pesetas Hospital; 300, cárcel o ropas para los presos; 350, escuela graduada; y 74,30 para caridad reservada¹³”.
 - 27 de octubre de 1921: Gran Concierto a beneficio de la recién creada Sociedad Filarmónica de Pontevedra¹⁴, en una gala exclusiva para los socios. La finalidad del concierto consistiría en adquirir fondos para la compra de un piano marca Blüthner que estrenaría ese día Marthe Lemann¹⁵.
 - 27 de noviembre de 1929: concierto de Manuel Quiroga y Marthe Lemann a beneficio del Montepío de la Prensa de Pontevedra y Vigo. Este concierto se celebraría en Vigo al no disponerse, en ese momento, de un teatro en Pontevedra. Debido al interés de los admiradores del artista, se gestiona un medio rápido de transporte para las personas que deseen asistir al concierto¹⁶.
- c) *Violines. Cesión y suscripciones.* De suma importancia será la documentación referente a contratos, compra, alquiler, seguros, plantillas, fotos, dibujos, y otros documentos relacionados. Quiroga dispondrá a lo largo de su carrera de buenos instrumentos, como los famosos *Stradivarius*, *Ruggieri*, *Guadagnini*, y otros menos valorados, pero importantes, como los *Lambert*, *Klotz*, *Tonnoni*, etc. En el año 1906 le es cedido, a perpetuidad, un violín *Amati* de

por enfermedad, y en cambio, sí hacerlo al concierto de Quiroga en La Coruña; “La enfermedad del alcalde”, *El Progreso*, 2664, 4/VIII/1918, p. 2.

¹³ En este concierto estaría presente una comisión de Ayuntamiento formada por: el alcalde, Sr. Vieira, y los concejales señores Paz Cochón, Guance y Canitrol; así como la Junta de la Sociedad Artística. El Ayuntamiento, ese mismo mes de noviembre, acuerda solicitar al Gobierno de España para Quiroga la Gran Cruz de Alfonso XII. La condecoración, finalmente, no sería concedida.

¹⁴ Esta Sociedad inicia su andadura el día 23 de febrero de 1921.

¹⁵ La Junta Directiva encarga a José Cubiles que informe cual de los pianos existentes en el mercado es el mejor para las necesidades de la Sociedad.

¹⁶ “A beneficio del Montepío de la Prensa. El ilustre violinista dará un concierto en Vigo”, *La Libertad*, 1242, 14/XI/1929, p. 2.

1682¹⁷, propiedad de D. Francisco Javier Mugártegui; instrumento que había sido regalado por la Reina D^a Isabel II a D. Francisco Javier, con motivo de su visita a Pontevedra¹⁸. Sin embargo, después de conseguir el Premio de París, Quiroga no cuenta con un instrumento digno de su calidad interpretativa. Por ello, durante los años 1912 y 1918, el Ayuntamiento de Pontevedra adoptará los acuerdos de abrir sendas suscripciones para regalar al artista un violín *Stradivarius*; iniciativas que finalmente, no alcanzarían el objetivo previsto¹⁹.

Una tercera alternativa se origina, en el año 1919, con la petición usufructuaria del violín *Stradivarius* de Sarasate —donado por el virtuoso navarro al Real Conservatorio Nacional de Madrid—, por parte del Vicepresidente de la Comisión Provincial de Pontevedra, D. Miguel E. Nine, al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes²⁰.

Con fecha 22 de marzo de 1919, el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes envía carta de contestación al Vicepresidente de la Comisión provincial de Pontevedra en la que justifica que:

...aunque pudo acceder a prestar, para dos conciertos (a petición del “Círculo de Bellas Artes de esta Corte”... Mostré la mejor disposición de ánimo para acceder a ello; pero el mismo Sr. Quiroga se convenció de que era preciso renunciar al propósito. Para poner el violín en condiciones adecuadas de ejecución había que realizar una labor de restauración muy importante y, además, la

17 Se trata del violín que se conserva en la actualidad en el Museo de Pontevedra. En la parte interna del mismo se puede leer, a través de la “ese” de la derecha: “Nicolaus Amatius Cremones Hieronimi filii Antoni Nepos fecit Ao 16..”; Fernando Otero Urtaza: *Un violín olvidado*, Pontevedra, Concellería de Educación e Cultura, 1993, nota 4.

18 “Nuestros artistas. Manolito Quiroga”, *Diario de Pontevedra*, 6582, 28/III/1906, p. 2.

19 Coincidiendo con la segunda iniciativa, la Sociedad Filarmónica de Santiago y la Asociación de la Prensa de La Coruña tienen también una propuesta: “Es nuestro proyecto el regalarle, por suscripción regional, un violín Stradivarius, cuya entrega ha de hacerse en Santiago el 1º de Enero de 1919... El Stradivarius de Quiroga será el monumento perenne de la idealidad Gallega, la concreción grandiosa de nuestro anhelo hacia caminos más altos...” (Pontevedra, Archivo Museo de Pontevedra).

20 Los Sres. Diputados a Cortes y Senadores gallegos apoyarán, asimismo, esta iniciativa, al elevar sus peticiones ante el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

calidad de esta joya instrumental obligaba al artista a una serie de cuidados que suponían para él, tal vez, una preocupación y una responsabilidad excesivas...”), el violín de Sarasate a Quiroga, el hacerlo en usufructo (depositado en el Conservatorio Nacional) “ya no lo considero en modo alguno viable. El carácter de legado que tiene el *Stardivarius*, por un lado, y por otro los inconvenientes inevitables que ofrecería la posesión y empleo del mismo de modo permanente, son obstáculo que no pueden vencerse solamente con buena voluntad...”²¹.

Finalmente, en el año 1931, Quiroga no desaprovecharía la oportunidad de comprar un violín *Ruggieri*, al que consideraba como el Rolls Royce de los violines²².

d) *Agradecimientos, nombramientos, condecoraciones, y títulos*. A lo largo de su existencia, Manuel Quiroga recibirá numerosas felicitaciones, nombramientos, títulos y condecoraciones que no se circunscriben, exclusivamente, a la ciudad de Pontevedra. A modo de ejemplo citaremos:

- Caballero de la Legión de Honor Francesa²³, por decreto del 24 de septiembre de 1931²⁴. Se trata de la condecoración más alta otorgada a un extranjero en Francia,
- La “Encomienda de Alfonso X el Sabio”, concedida el 4 de enero de 1948²⁵.
- Nombramiento de Socio d’honore da Irmandade da Fala²⁶, dado en La Coruña el día 4 de enero de 1918.

²¹ Pontevedra, Archivo Museo de Pontevedra.

²² Entrevista de Francisco Melgar a Quiroga para la revista *Ahora*, realizada en 1933 en París.

²³ Numerosas personalidades españolas participarán en la petición: diputados gallegos, el presidente de la comisión provincial, E. Nine, o el obispo de Madrid, L. Eijo Garay.

²⁴ Diploma acreditativo: París, 8/X/1931.

²⁵ Título acreditativo: Madrid, 14/I/1948.

²⁶ “[pa]ra Manolo Quiroga/noso irman quirido/noso maior artista/Título de socio d’honore da Irmandade da fala”. Pergamino, faltoso del tercio superior izquierdo (Pontevedra, Archivo Museo de Pontevedra).

- Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario de La Coruña²⁷, del 24 de enero de 1960.
- Título, póstumo, de Socio de Honor de la “Asociación Pro Música de Cámara en Galicia” a Manolo Quiroga, otorgado en Pontevedra el día 14 de julio de 1971.

Ciñéndonos, únicamente, a la ciudad de Pontevedra señalaremos:

- Título de Socio de Mérito de la Sociedad Liceo-Gimnasio, dado en Pontevedra el 9 de julio de 1911.
- Título de Socio Honorario de la Sociedad Artística de Pontevedra, del 7 de julio de 1911.
- Título de Socio Honorario de la Sociedad Liceo-Casino de Pontevedra, del 10 de agosto de 1911.
- Socio Honorario del Comité Directivo Colón español de Pontevedra, del 7 de noviembre de 1919.
- Socio Protector de la Asociación de la Prensa de Vigo, del 18 de febrero de 1932²⁸.

Las fuentes nos informan, también, del reconocimiento de las principales Sociedades culturales e Instituciones de Pontevedra por la aportación de Manuel Quiroga a la cultura local, así

²⁷ El nombramiento se debe a la iniciativa de tres miembros de la Academia: el escultor D. José Juan González, el pintor D. José Seijo Rubio y el violinista D. Horacio Rodríguez Nache, quienes suscriben y elevan a su Presidente, el Sr. D. Ángel del Castillo, el siete de diciembre de 1959, una propuesta respaldada por los grandes méritos de Quiroga, instando a que se le honre ahora que todavía vive: “Y pues que todavía, felizmente, vive, honrémoslo, siquiera no pueda ser tanto como él honró a Galicia”. La propuesta fue leída en la sesión de la Academia del 24 de enero de 1960 y refrendada por unanimidad, proclamando, su Presidente, Académico de Honor al Illmo. Sr. D. Manuel Quiroga Losada.

En los fondos del Museo de Pontevedra se encuentran cuatro borradores de cartas de agradecimiento —sin datar— por la concesión del nombramiento. En tres cartas expresa su agradecimiento al Presidente de la Real Academia, D. Ángel Castilla; en dos a su Secretario, D. José Luis Bugallal y demás componentes. Asimismo, en dos cartas se disculpa por no poder asistir a la entrega del diploma y de la medalla por problemas de salud.

El acuerdo de nombrar Académico de Honor al gran violinista se consignó en acta el día 25 de enero de 1960 (“La Academia de Bellas Artes de La Coruña rindió un brillante homenaje a la memoria de Manolo Quiroga”, *El Pueblo Gallego: Diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia*, s/n, 11/VII/1961, p. 12).

²⁸ Otorgado por la donación de la recaudación del concierto del 27 de noviembre de 1929, a beneficio del Montepío de las Asociaciones de la Prensa de Pontevedra y Vigo.

como de las ayudas económicas con fines sociales. Citaremos al Liceo Casino de Pontevedra (1903), Círculo Mercantil de Santiago (1904), Círculo Católico de Obreros de Pontevedra (1904), Gobierno Civil de la Provincia de Pontevedra (1911), Liceo Gimnasio (1911), al Alcalde, Sr. Luis Boullosa —en nombre de la Corporación (1912)—, el acuerdo de la Corporación Local (1918) de cambiar el nombre de la calle del Comercio por el de calle Manuel Quiroga²⁹, o los agradecimientos de la Junta Económica de Prisiones (1919), de la Escuela Normal de Maestros (1920) y de la Sociedad Filarmónica (1921).

e) *Los artistas y Quiroga*. En el transcurso de su vida, numerosos artistas le dedicarán obras: a las composiciones de Roger Penau, Eduardo Fabini, César Espejo, Ysaÿe, Nin o Nadaud; a los poemas de Valle Inclán, Fernández Mato, Dr. Devesa o Eladio Rodríguez, debemos añadir las obras plásticas de creadores vinculados con Pontevedra que adoptan a Quiroga como modelo: el dibujo a lápiz de Manuel Quiroga realizado por Enrique Campo Sobrino (1908), el busto de Fernando Campo Sobrino (1911), las caricaturas de Castelao (1918), el busto de Asorey —en piedra³⁰— (1919), el óleo de Antonio Medal (1927), el conjunto escultórico de César Lombeira³¹ (2006) y el busto que preside su tumba en el cementerio de San Mauro (1961).

f) *Homenajes y exposiciones*. La correspondencia, los programas y anuncios de concierto, los catálogos conmemorativos, los programas de actos y la prensa aportarán la información necesaria para

29 Este acuerdo no se llevaría a cabo hasta el año siguiente.

30 En los fondos de la Colección de la Fundación Nova Caixa Galicia, se encuentra un Busto de Manuel Quiroga realizado por Asorey. Este busto es un fundido en bronce procedente de una escayola de época (propiedad también de la Fundación), que pertenece al estudio realizado para el monumento en granito.

31 Obra donada por la Fundación Caixa Galicia a la ciudad, se inaugura en la plaza de San José, enfrente al “Café Moderno”, bajo el título de “La Tertulia” o “No café Moderno”. En el conjunto comparten tertulia Carlos Casares, Paz Andrade, Alexandre Bóveda, Castelao y Cabanillas. Manuel Quiroga ameniza la reunión con su violín. Todas las figuras están realizadas en bronce, situadas sobre una tarima de piedra.

conocer el contenido de los homenajes y de las exposiciones realizadas en torno a la figura de Manuel Quiroga.

De gran importancia para el artista serán: el homenaje del Excmo. Ayuntamiento de Pontevedra, del 19 de junio de 1949 —en el que se inaugura el busto de Asorey, esculpido en 1919 por iniciativa del alcalde Remigio Hevia, en los jardines de San Fernando (más tarde llamados del Dr. Marescot)³²—, los conciertos-homenaje de Iturbi celebrados en el teatro Malvar los días 2 de marzo de 1953 y 22 de agosto de 1958³³, y la concesión del título de Académico de Honor de Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, el 24 de enero de 1960.

A partir de su fallecimiento se pueden apreciar períodos de luces y sombras en torno a la figura de Quiroga. Citaremos, en primer lugar, el homenaje que la Real Academia de Bellas Artes de La Coruña organiza en Pontevedra, con el fin de entregar al hermano del artista, D. Emilio Quiroga, a título póstumo, la medalla y el diploma acreditativo del nombramiento de Académico de Honor —que debido a los retrasos no pudo entregársele en vida—, en un acto-homenaje a su memoria, en presencia de autoridades, académicos y de un multitudinario público³⁴. El 13 de septiembre de 1962, concierto-homenaje de “Música en Compostela” a Manolo Quiroga en el Teatro Principal³⁵, patrocinado por la Diputación

32 Quiroga, presente en el acto, se desplaza hasta el lugar elegido del brazo de Hevia y de su amigo el pianista José Iturbi, en medio de numerosos aplausos de los pontevedreses que acompañaban a la comitiva oficial en su recorrido. A continuación, ofrecimiento del alcalde al artista para eterna memoria de su arte, y palabras emocionadas de Iturbi, encargado de descubrir el busto dedicado a Quiroga. De vuelta al Ayuntamiento, en presencia de Quiroga, el pianista prometió un concierto en Pontevedra para finales de agosto, con el fin de honrar la cuna del violinista. Compromiso que naturalmente cumplió aunque años más tarde.

33 En 1949, Iturbi ya había homenajeado al violinista con sendos conciertos celebrados en La Coruña y en Vigo. Manuel Quiroga asistiría a los mismos e Iturbi, buen amigo, le dedicaría unas emotivas palabras.

34 “El Académico de honor Don Manuel Quiroga Losada y el homenaje a su memoria”, *Abrente: Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 3, 1971, pp. 59-74.

35 Programa: Palabras preliminares “Evocación de Manolo Quiroga”, por Gaspar Cassadó; *Sonata para violín y piano*, de Debussy (violín: Michèle Margand; piano: Jean Vallet); *Carros de Galicia*, de Federico Mompou (piano: Mompou), *Damunt de tu momes les flor...*, *Jo et pressentia com la mar...*, de Mompou (voz: Pura Gómez Ribó; piano: Mompou); *Tonadillas*, de Granados (cantadas y acompañadas por Conchita Badía) y *Emigrantes Celtas*, de Manolo Quiroga (violín: maestro Antonio Brosa). En

Provincial y el Ayuntamiento de Pontevedra. En 1971, la reunión provincial de la recién creada Asociación Pro Música de Cámara “Manolo Quiroga³⁶”, que se celebra en Pontevedra, tiene por objeto entregar a D. Emilio Quiroga, a título póstumo, el nombramiento como Socio de Honor de su hermano.

Ocupan un lugar destacado las exposiciones y actos organizados por la Diputación Provincial de Pontevedra: en 1972 se exponen los bienes de Manuel Quiroga, donados por Emilio Quiroga al Museo de Pontevedra ese mismo año. En 1992, nueva exposición cuyo contenido será publicado en un Catálogo en el que se incluyen artículos de José Filgueira Valverde, Fernando Otero Urtaza y Leonor Alonso, especialistas en Manuel Quiroga, en los aspectos regionalistas, biográficos o pictóricos. En 2011, una tercera exposición, titulada “Manuel Quiroga. Da gloria ó esquecemento”, presentará todas las facetas del artista: el personaje, el artista plástico, el compositor, el intérprete. El Catálogo de esta exposición recogerá la mitad de la documentación expuesta e incluye tres artículos escritos por Fernando Otero Urtaza, Carlos Cambeiro y Beatriz de San Ildefonso que versarán sobre aspectos biográficos de Quiroga, su obra musical y su faceta como pintor, dibujante y caricaturista.

Por su parte, el Ayuntamiento organizará a lo largo del año 1992 numerosos actos que incluyen: ofrenda floral ante el monumento a Quiroga, descubrimiento de una placa conmemorativa de esta efemérides en el Teatro Principal, numerosos conciertos, convocatoria de dos Premios: certamen periodístico Manuel Quiroga y el premio escolar de redacción; así como la publicación, en 1993, de la única biografía escrita sobre Quiroga hasta el momento³⁷.

El violinista será objeto de una atención especial durante 2004 en la programación del “Ano da Música” en la que el Ayuntamiento, en colaboración con el Conservatorio, inicia el 16 de noviembre

septiembre de 1962 el II Concurso Internacional del Conservatorio de Música de Orense, en colaboración con “Música en Compostela”, se dedicará al violín, como homenaje póstumo *in memoriam* del violinista gallego Manolo Quiroga.

³⁶ Con sede en La Coruña.

³⁷ Fernando Otero Urtaza: “Un violín olvidado...”

un ciclo dedicado al autor gallego. Este ciclo comienza con un concierto en el Teatro Principal que bajo el título “O noso violín: Manuel Quiroga e Gaos”, repasa distintas obras para violín y piano de la mano de Gregori Nedobora y Alexander Gold. El día 20, se celebrará otro concierto sobre “O mundo da orquestra”, en el que la Camerata Quiodi interpreta obras de Manuel Quiroga, Andrés Gaos y Xan Viaño³⁸.

Asimismo, —al conmemorarse el centenario del primer disco gallego—, el Ayuntamiento y la discográfica Ouvirmos presentan la edición de su música grabada en el Teatro Principal, los días 17 de diciembre de 2004, y el 16 de marzo de 2006, respectivamente. Las grabaciones reunidas bajo los títulos: “Manuel Quiroga y Marta Leman. Pontevedra-París 1912”³⁹ y “Manuel Quiroga y Marta Leman. De violino e piano”⁴⁰, recogen grabaciones de autores como Drdla, Sarasate, Wieniawski o Bazzini, así como cuatro composiciones de Manuel Quiroga: *Segunda Guajira*, *Danza Española*, *Rondalla* y *Canto Amoroso*⁴¹.

El año 2011 será el más fecundo en cuanto a Homenajes: el Conservatorio, que ya en los años 2004 y 2010 había celebrado diversos actos como conciertos y conferencias, intensificará su actividad en 2011 con la organización de conciertos, exposiciones, el estreno de un musical sobre la vida de Quiroga y la publicación

38 Los actos se enmarcan en el ciclo Galicia: “Cen anos de creación musical”, cuyo objetivo es acercar la música clásica al gran público, además de rendir homenaje a los compositores gallegos.

39 Martín Blanes será el encargado de la investigación documental; Ramón Pinheiro Almuinha, responsable de la dirección artística de Ouvirmos y Pablo Barreiro, responsable de la restauración sonora, Vid.: Conde, María: “Dos discos reunirán grabaciones de la Polifónica y Manuel Quiroga”, *La Voz de Galicia*, 26/XI/2004, en línea www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2004/11/26/3243573.shtml

40 Las grabaciones de este nuevo disco —del que se han editado 2.500 ejemplares—, pertenecen al período de madurez del artista. La mayor parte son piezas de temática hispana. Vid.: “Un nuevo libro-disco recopila la música de Manuel Quiroga”, *La voz de Galicia*, 7/III/2006, en línea www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2006/03/17/4609317.shtml. Algunas obras de este segundo CD se interpretaron en un concierto ofrecido por la Real Filharmonía de Galicia, bajo la batuta de Maximino Zumalave, en el Teatro Principal, el día 9 de junio de 2006. La orquesta también interpretaría obras de Andrés Gaos y de Rogelio Groba. Vid. “Un futuro mejor para Quiroga”, *La Voz de Galicia*, 10/VI/2006, en línea www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2006/06/10/4849432.shtml.

41 Las grabaciones de sus composiciones fueron efectuadas en 1928 por la Compañía Victor, en Camden-New Jersey.

del primer número de la revista *Quiroguiana*. La ciudad se vuelca en su artista más internacional hasta el punto de que incluso una asociación vecinal pasa a denominarse “Manuel Quiroga”.

g) *Documentación general*

Las fuentes restantes reúnen:

- *Estudios*: Inscripciones, admisiones, matrículas y calificaciones.
- *Actividad profesional*: Documentos y recibos relacionados con conciertos. Facturas de anuncios en prensa. Recibos varios: fotógrafos, alquiler de pianos. Documentos de ingreso en la Sociedad General de Autores de Francia. Invitaciones para participar en jurados de premios de violín.
- *Documentación relativa a su enfermedad y convalecencia*: Facturas y recibos relacionados con la enfermedad y convalecencia de Manuel Quiroga: sanatorio, médicos, enfermeros, farmacia, medicación.
- *Bienes*: Testamento ológrafo, certificados de derechos e impuestos reales. Libretas de enseres y depositarios.
- *Varios*: Partidas de nacimiento, certificados de: matrimonio, defunción, penales, esquila, etc.

Conclusiones

La preparación de la comunicación “Manuel Quiroga e Pontevedra” ha consistido en un trabajo documental cuya importancia principal se halla en el análisis pormenorizado de los fondos del artista que se encuentran en la ciudad de Pontevedra. A tenor de los datos examinados podemos establecer las siguientes conclusiones:

1. Los fondos documentales de Pontevedra, aunque muy importantes, son insuficientes para realizar un trabajo exhaustivo sobre Manuel Quiroga, resultando imprescindible la consulta de otras fuentes que se encuentran en ciudades como Madrid, París y Nueva York.
2. El fondo epistolar familiar más importante es el de la familia Viñas Quiroga. Por su parte, la significativa correspondencia que

- se encuentra en el fondo del Museo de Pontevedra permite conocer las relaciones personales y profesionales que mantuvo Quiroga; así como el origen y evolución de su larga enfermedad.
3. El Centro Superior Bibliográfico de Galicia es el fondo hemerográfico que aporta mayor información sobre Manuel Quiroga y Pontevedra.
 4. Las fuentes hemerográficas, en particular, y la mayoría de publicaciones, en general, no valoran su obra musical.
 5. Las publicaciones: libros, revistas, y prensa, tratan mayoritariamente el aspecto biográfico.
 6. Ninguno de los fondos consultados aporta datos significativos sobre Marthe Lemann.
 7. A partir de la última década del siglo XX ha habido una preocupación por el Quiroga intérprete y compositor, demostrada en la recuperación de los testimonios sonoros, en la grabación de sus obras por otros artistas y en la interpretación en vivo de aquellas composiciones del pontevedrés, que reciben sobre todo influencias del folklore: español y de los países de ultramar; así como el *Concierto en Estilo Antico*⁴².
 8. Debido a las penurias por las que tuvo que pasar el artista, algunos fondos se han perdido, vendido, o empeñado antes del retorno definitivo a Pontevedra en 1959, pues han desaparecido, entre otros, la mayoría de sus violines.
 9. Pese a las constantes críticas de abandono a Manuel Quiroga, por parte de la sociedad pontevedresa, podemos afirmar que la ciudad no se olvida de su músico más emblemático. El Excmo. Ayuntamiento y, especialmente, la Diputación Provincial de Pontevedra han sido y son los organismos que más se preocupan de difundir su legado.

⁴² En noviembre de 2011, la editorial Dos Acordes ha publicado —en colaboración con el AGA-DIC—, este concierto en su versión de violín y orquesta de cuerda.

Fuentes para el Estudio de Sofía Novoa (1902-1987), una pianista viguesa de la Edad de Plata

CARMEN LOSADA

IES República Oriental do Uruguai (Vigo)

carmenlosada.v@gmail.com

RESUMEN: Este trabajo analiza las fuentes utilizadas y la metodología aplicada en la investigación realizada sobre Sofía Novoa, que forma parte de la elaboración de la Tesis Doctoral de la autora, en proceso de redacción, sobre las mujeres y la música en la ciudad de Vigo durante la Edad de Plata (1875-1936), bajo la dirección del Dr. Carlos Villanueva. Profundiza sobre la importancia que el hallazgo de determinadas fuentes ha tenido sobre la dirección tomada en una investigación que, si en sus inicios estaba pensada como un estudio local sobre mujeres pianistas gallegas, su objetivo se ha ido modificando a medida que se descubría la proyección exterior de algunas de ellas y, sobre todo, la de Sofía Novoa.

PALABRAS CLAVE: Sofía Novoa, M^a Luisa Sanjurjo, pianistas gallegas, Residencia de Señoritas, Instituto-Escuela .

SOURCES FOR THE STUDY OF SOFÍA NOVOA (1902-1987), A PIANIST FROM VIGO DURING THE SILVER AGE

ABSTRACT: The following paper examines the sources used and the methodology applied within the research concerning Sofía Novoa, included in this author's Doctoral Dissertation—currently in progress, under the guidance of Dr Carlos Villanueva—on women and music in the city of Vigo during the Silver Age (1875-1936). The study probes into the importance that the discovery of some sources has had in the changing direction of the research (initially intended as a local study about Galician female pianists) toward a broader objective, due to the international renown of some of them, especially Sofía Novoa.

KEY WORDS: Sofía Novoa, Maria Luisa Sanjurjo, Galician female pianists, *Residencia de Señoritas*, Secondary-Primary Schools

Sofía Novoa Ortiz nace en Vigo en el año 1902. Tras iniciar su educación musical en esta ciudad¹ se traslada a Madrid, donde residirá en la Residencia de Señoritas, institución adjunta a la Residencia de Estudiantes. Allí completa sus estudios de piano con Pilar Fernández de la Mora y de composición con Benito García de la Parra, obteniendo premio extraordinario en el concurso fin de carrera. Posteriormente, en Lisboa, asiste a clases de piano con Viana da Motta y de composición con Rey Colaço. Entre 1928 y 1930 se instala en París, perfeccionando su técnica pianística con Alfred Cortot a la vez que recibe clases de composición de Nadia Boulanger. De octubre de 1930 a junio de 1936 ejerce como profesora de música en el Instituto Escuela en Madrid, volviendo a alojarse en la Residencia de Señoritas. En julio de 1937, tras el golpe militar y el inicio de la guerra civil que la sorprende en Vigo, embarca desde Lisboa hacia los EEUU donde permanecerá dando clases de español en Vassar College hasta 1967, fecha en la que regresa a España tras su jubilación. Se instala de nuevo en Madrid hasta su muerte en 1987.

Mujer intelectualmente inquieta, no se limita a estudiar técnica pianística sino que busca completar su formación con estudios de composición, Historia de la Música y Rítmica Dalcroze. Durante seis cursos imparte clases de música en el Instituto Escuela, en la Residencia de Señoritas y en el Instituto Internacional, al tiempo que proyecta realizar crítica musical periódica o traducir el método para piano de Alfred Cortot.

Sin embargo, a partir de su viaje a EEUU en 1937, su vida da un cambio radical, y su carrera profesional se centrará, necesariamente, en la enseñanza del español y de la cultura española².

Sofía y su padre, Joaquín Novoa Barros, se mantienen siempre dentro de un ambiente cultural y musical de extraordinaria altura intelectual, como veremos a continuación.

¹ Su primera formación musical la recibe de José Capell y Maati, profesor en la ciudad de Vigo desde 1868, y de Mónico García de la Parra, Director de la Banda Municipal de la ciudad.

² Este pequeño resumen de su vida ha sido elaborado a partir de la biografía que de su hermana escribe Francisco Novoa Ortiz, fechado el 22 de mayo de 1991. En ella, con un estilo que irradia admiración, nos informa de los hechos más importantes de la vida de Sofía. Este documento manuscrito se encuentra en el archivo personal de Juan Novoa Docet.

1. El origen de nuestra investigación

Aunque en un principio pretendíamos abarcar un marco más amplio para nuestra tesis (mujeres pianistas en Galicia en este período), pronto el material que comenzó a aparecer nos hizo comprender que resultaba imprescindible acotar el objeto de estudio. Fue, precisamente, la facilidad de acceso a la documentación lo que finalmente nos hizo decidir centrarla en la ciudad de Vigo³.

2. Creación de un repertorio de fuentes: trabajos en hemeroteca

Ante la total ausencia de estudios publicados sobre Sofía Novoa, nos dirigimos en primer lugar a las hemerotecas.

Así, el vaciado de la primera etapa de *Vida Gallega*⁴ (1909-1938), publicación gráfica mensual, aporta una visión de lo que la sociedad gallega percibía en su momento como lo más remarcable dentro de los acontecimientos musicales de la época estudiada, no solo en Galicia sino también los referidos a las comunidades de emigrantes gallegos (Madrid, Barcelona, Nueva York, La Habana, o Buenos Aires, entre otros). Encontramos aquí fotos de pianistas gallegas y referencias a conciertos además de información sobre los premios obtenidos en el Real Conservatorio de Madrid por las alumnas más aventajadas.

El *Faro de Vigo*, decano de la prensa nacional, es una fuente indispensable y valiosísima para cualquier investigación sobre historia local. Su hemeroteca⁵, con algunas pérdidas parciales de material, abarca desde su creación en 1853 hasta la actualidad. En la exhaustiva búsqueda realizada nos hemos encontrado con un problema: durante la digitalización que se llevó a cabo de forma automatizada se cortó en ocasiones parte de los laterales, con la consiguiente pérdida de información en esas columnas, en donde, no siempre, pero sí con alguna frecuencia, se halla precisamente el objeto de nuestra investigación.

³ A pesar de haber iniciado nuestro estudio en Ourense, provincia en torno a la cual realizamos en el año 2003 el DEA “Mujeres pianistas y mujeres enseñantes en Ourense durante la primera mitad del siglo XX”, dirigida por el Dr. Luis Costa en la Universidad de Vigo.

⁴ Colección consultada en la Biblioteca de la Fundación Penzol de Vigo.

⁵ Hemeroteca de “Faro de Vigo”, en Chapela, municipio de Redondela, donde se encuentra la sede central del periódico.

Continuamos realizando diversas búsquedas en colecciones que se encuentran en la Fundación Penzol de Vigo: *Ecós de Vigo*, *La Ráfaga*, *La Temporada de Mondaríz*, *Ilustración Gallega*, *La Oliva*; y en el archivo del Ayuntamiento⁶, donde consultamos *El Pueblo Gallego*.

3. Rastreo de las fuentes orales: las pianistas M^a Luisa Sanjurjo y Sofía Novoa.

Comprendiendo la prioridad de encontrar las potenciales fuentes orales, dada la previsible elevada edad de los posibles informantes, comunicamos a nuestros conocidos el tema de la investigación y pedimos colaboración en la búsqueda. Surge así una prometedora pista: el profesor del Conservatorio Superior de Vigo, Carlos Castro, nos entrega una carpeta que tiene en su poder desde sus años de estudiante en Madrid. Su profesor en el Real Conservatorio se la había dado por dos razones: era de Vigo y músico. La carpeta contiene material fotocopiado sobre la pianista viguesa M^a Luisa Sanjurjo de Oza (1896?-1949). En el pequeño dossier hay recortes de prensa de la década de 1920, fotografías dedicadas y partituras de dos obras de su autoría: el pasodoble *Faro de Vigo* y la gallegada *A Miña Terra*⁷. M^a Luisa Sanjurjo es una gran pianista con una prometedora carrera que se vio truncada primero por la negativa de su padre a dar su permiso para que pudiera dedicarse a una vida de concertista remunerada y poco después por la temprana aparición de una terrible enfermedad⁸.

La búsqueda de información sobre M^a Luisa supuso el descubrimiento casual de la que se convertiría en personaje central de la investigación: Sofía Novoa Ortiz, única alumna de M^a Luisa, a la que ésta dio clase por amistad con la familia. El primer Sanjurjo al que entrevistamos, Joaquín Novoa Sanjurjo, resultó no tener parentesco con M^a Luisa, a pesar de la coincidencia en los apellidos, pero sí con Sofía del que es sobrino. Es Joaquín Novoa quien nos abre el camino y nos pone en contacto con un hermano suyo, Francisco, y con una sobrina de M^a Luisa, y amiga de Sofía a pesar de la diferencia de

6 En este archivo también hemos revisado el Padrón Municipal, que desgraciadamente se encuentra muy incompleto en registros anteriores a 1900.

7 Los arreglos para Banda de estas obras se encuentran en el Archivo de la Banda Municipal de Vigo, en el Ayuntamiento de la ciudad.

8 Miastenia muscular

edad que las separaba. Se trata de Carmen Kruckemberg, poeta viguesa con una apasionante experiencia vital⁹.

Francisco Novoa Sanjurjo nos hizo entrega de las grabaciones de canciones tradicionales portuguesas y de diversos lugares de España que Sofía había realizado entre los años 1939 y 1940 en EEUU en discos de pizarra; y por él descubrimos que el heredero universal de nuestra pianista es otro sobrino: Juan Novoa Docet.

4. Sofía Novoa y el archivo familiar de Juan Novoa Docet

El heredero de Sofía Novoa, su sobrino Juan Novoa Docet, conserva todo lo que hasta él ha llegado: cartas, apuntes de sus clases en París de Rítmica Dalcroze, el album-homenaje que sus alumnas del Vassar College le hacen en su jubilación y hasta su piano. Citando a su amiga Carmen Kruckemberg: “todo aquello que no se ha conservado es porque Sofía no quiso que se conservara”.

En este archivo privado encontramos no solo la documentación generada por Sofía, sino también por su padre, Joaquin Novoa Barros, personaje determinante en la vida de nuestra pianista y que se carteaba con Perez-Galdós, Casto Sampedro, Arbós, Viana da Motta, Rey Colaço, María de Maeztu, Andrés Gaos o Wanda Landowska, por nombrar únicamente algunos de los correspondientes plenamente documentados. La correspondencia de Joaquin Novoa con Perez Galdós la hemos podido documentar a través del archivo del propio Galdós, en la Casa Museo en Las Palmas de Gran Canaria; todos en la familia Novoa habían oído hablar de este epistolario, pero sospechaban que había ardiendo junto con numerosa documentación en las calderas de la calefacción de su casa en Luis Taboada de Vigo los días siguientes al 18 de julio de 1936.

Aunque conocemos pocos datos de la juventud de Joaquin Novoa Barros, su amistad con Enrique Curbera¹⁰, del que conservó las dos únicas cartas que creemos existen, le une con el inicio del despegue económico y cultural vigués,

⁹ Su biografía ha sido plasmada recientemente en libro de Mercedes Queixas: *Vivir, unha aventura irrepitíbel. Biografía de M^a do Carmen Kruckemberg*, Vigo, Editorial Galaxia, 2011.

¹⁰ En relación a Enrique Curbera, decir que su bisnieto Juan José Buhigas Tapias, guarda con mimo una partitura de la *Fantasia op.116 pour Piano-forte* de Brahms, dedicada por el autor *au grand pianiste espagnol Enrique Curbera*.

en la segunda mitad del siglo XIX, cuando Enrique Curbera era el alma de toda actividad musical que en la ciudad hubiera¹¹.

Así mismo encontramos las cartas que el padre de Sofía envía a otro de sus hijos Francisco Novoa Ortiz, durante los primeros años cuarenta, cuando este se encontraba trabajando en Lugo como ayudante de Obras Públicas. En ellas hallamos referencias a la amistad con la familia de Bal y Gay¹² y de Rosita Ascot, de la que ya teníamos noticia por nuestro trabajo en el entorno familiar. Mercedes Bal, sobrina nieta de Jesús Bal y Gay, con quien nos hemos puesto en contacto, nos ha confirmado esa amistad de la que ella fue testigo en esos años. Sin embargo no hemos podido constatar un detalle informado por la familia de Sofía: cuándo Jesús Bal y Gay viene a recoger cantos tradicionales lo hace junto con Sofía, buena conocedora de la zona, puesto que su familia veranea en El Con¹³ todos los años; Rosita Ascot les acompañaba.

El interés de la biografiada por la música tradicional es una constante en la época e impregna también las inclinaciones musicales de Sofía a lo largo de su vida: además de la información familiar sobre la supuesta recogida de canciones junto a Bal y Gay, y la búsqueda durante los veranos en los pueblos vecinos de Portugal, encontramos los discos de pizarra grabados a los que hemos hecho mención anteriormente y un cuaderno de partituras titulado

¹¹ Entre su continua actividad musical, lo encontramos acompañando al piano a la violinista Mlle. Gabrielle Neusser en su actuación en Vigo (*Faro de Vigo*, 9/X/1887), colaborando, también como pianista, en la representación de zarzuelas (*Faro de Vigo*, 13/III/1877), interviniendo en las reuniones celebradas en las Sociedades Recreativas (*Faro de Vigo*, 5/IV/1877), o formando parte del jurado designado por la corporación municipal para decidir si el “niño Pereira”, pianista ciego, es merecedor de una ayuda económica por parte del ayuntamiento.

¹² Jesús Bal y Gay, compositor y musicólogo gallego, impulsor de actividades musicales en la Residencia de Estudiantes y colaborador de Eduardo Martínez Torner en la recogida de música tradicional gallega. (Villanueva, Carlos (editor): *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios. 1905-1993*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Residencia de Estudiantes y Universidad de Santiago, 2005). Se casa con Rosita García Ascot, alumna de Manuel de Falla y miembro del llamado Grupo de los Ocho.

¹³ El Con es un pueblecito de pescadores situado en la costa sur de la península del Morrazo, enfrente de la ciudad de Vigo. En la época a la que nos referimos, 1920-1930, había comunicación directa con Vigo por medio de barco. El Con está presente innumerables veces en sus cartas, no solo en las dirigidas a su familia sino también en las destinadas a María de Maeztu, a Nadia Boulanger o a Eulalia Lapesa. En El Con coincide todos los veranos con la familia de M^a Luisa Sanjurjo y la de los hijos de Fernando García-Arenal, descendientes de Concepción Arenal; y hasta allí manda transportar su padre todos los veranos un piano para que Sofía no deje de practicar ni un solo día.

“Cantares españoles”¹⁴ con canciones tradicionales españolas armonizadas y editadas por ella en 1942, utilizadas posiblemente en sus clases en el Vassar College y en los cursos de verano en Middlebury a los que Isabel García Lorca alude en su libro *Recuerdos Míos*¹⁵:

En Middlebury, por las mañanas, yo asistía a las clases que daban los demás profesores. Todas las tardes en el campus, después de comer, se cantaban canciones populares. Sofía Novoa, recomendada por Laura¹⁶, dirigía este pequeño coro y enseñaba también algunos bailecitos en un ambiente que parecía llevar, en seis semanas, lo mejor de España a las montañas de Vermont.

5. Otras fuentes orales y documentales

Ollala Novoa, sobrina nieta de Sofía, periodista en nueva York durante un tiempo, nos facilitó grabaciones que ella, curiosa de la historia familiar, había realizado a profesores del Vassar College. También nos puso en contacto con una de las pocas personas que, fuera de la familia Novoa, conoce la existencia de Sofía: Ricardo Gurriarán, autor de una Tesis Doctoral en el año 2004, sobre la relación de La Institución Libre de Enseñanza y Galicia¹⁷.

La conversación con Laura García Lorca de los Ríos, hija de Francisco García-Lorca y de Laura de los Ríos, supone un paso más en la investigación.

¹⁴ Sofía Novoa (arr.): *Cantares españoles*, New York, Gessles Publishing company, 1942. Existen ejemplares en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en la Libray of Congress de Washington. Se encuentra perdido otro cuaderno similar titulado “Cantares Gallegos” del que aparecen numerosas referencias en sus cartas desde París.

¹⁵ Isabel García Lorca: *Recuerdos míos*, (edición de Ana Gurruchaga; prólogo de Claudio Guillén) Barcelona, Tusquets Editores, 2002, p. 231.

¹⁶ Laura de los Ríos, hija de Fernando de Los Ríos y Gloria Giner; casada con Francisco García Lorca era profesora en Barnard College

¹⁷ Ricardo Gurriarán: *A investigación científica en Galicia (1900-1940): institucións, redes formativas e carreiras académicas. A ruptura da Guerra Civil*, Tesis de doctorado, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 2004, dirigida por el Doctor Lourenzo Fernández Prieto. Posteriormente publica un libro sobre el mismo tema en el que hallamos referencias a la familia Novoa: Ricardo Gurriarán: *Ciencia e conciencia na Universidade de Santiago (1900-1940)*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 2007. También es de su autoría una pequeña biografía de Sofía en *Álbum da Ciencia. Culturagalega.org. Consello da Cultura Galega* (consulta XI/2010).

Recuerda a Sofía como una visita siempre asidua en su casa, ya fuera en Nueva York o en Madrid. Y Ritama Muñoz Rojas, prima suya y nieta de Ritama Troyano de los Ríos, vive en uno de los dos apartamentos que ocupaban en Madrid Sofía y su amiga Manola Sanchez Escamilla, cuando ambas regresaron a España una vez jubiladas, y que ésta cedió en testamento a Ritama Troyano. Allí encontramos postales enviadas por Sofía y Manola desde Nerja, donde pasaban el verano.

En ocasiones las casualidades nos brindan oportunidades: durante una feria del libro en Madrid coincidimos de modo casual con Carmen Zulueta, alumna del Instituto Escuela, donde Sofía trabajó, y compañera suya posteriormente como profesora en Middlebury College (Vermont) durante los veranos. Carmen complementa la visión que teníamos de Sofía con una larga conversación a la que se presta entusiasmada de modo inmediato, al tiempo que nos pide le enviemos a Nueva York una copia de las grabaciones de los discos de pizarra de los que le hablamos, cosa que hicimos en cuanto nos fue posible.

6. Algunos tropiezos en la investigación

Sin embargo, no todas las gestiones resultaron tan fructíferas. La amistad de Sofía con la poeta Marina Romero, profesora de español en EEUU¹⁸, nos hace presuponer la existencia de cartas entre ambas; sin embargo, tras una breve pesquisa, descubrimos que la mayor parte de la correspondencia de Marina Romero había sido destruida a su muerte.

Tampoco localizamos lo que buscábamos, al menos por ahora, en el archivo de la Diputación de Pontevedra. Así, en efecto, en las cartas de Sofía a su padre desde París habla de la concesión de una beca de la Diputación de Pontevedra para estudios de armonía y composición en París, y la posterior denegación a su petición de ampliación de la misma. Con idea de conseguir el trabajo realizado por Sofía para la Diputación, como comprobante de su aprendizaje o muestra de sus progresos y titulado “Cantares Gallegos”,

¹⁸ Ahijada del Doctor Luis Simarro Lacabra, neurólogo y uno de los introductores de la psicología experimental en España, fue alumna del International Institute for Girls y del Instituto Escuela, antes de trasladarse a EEUU, en donde fue profesora de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad de Rutgers durante más de treinta años. Entre sus obras destacamos “Paisaje y literatura de España” y “Alegrías”, utilizada por Antón García Abril para componer su “Cantata Divertimento”.

buscamos en las actas de la Diputación y encontramos tanto la concesión¹⁹ como la negativa²⁰ a la prórroga, así como la posterior anotación²¹ que se hace sobre la resolución de los tribunales ante el recurso interpuesto por Sofía, que llega al Tribunal Superior; pero nada de sus *Cantares Gallegos* que referencia en sus cartas, y de los que queda constancia también en una de las actas, al realizar en ella una dura crítica al trabajo

La Sta. Novoa Ortiz ha presentado como debía para demostrar su aplicación y aprovechamiento tres sencillas armonizaciones para piano sobre tres vulgares temas del riquísimo folk-lore gallego. El Tribunal lamenta que la escasa importancia de tales obras, no le permita apreciar los progresos que la Sta. Novoa Ortiz alega en relación con los trabajos presentados el año anterior; progresos en armonía y composición que eran de esperar, teniendo por base los estudios completos que la solicitante había hecho ya en Madrid y Lisboa. Dejamos a un lado los avances obtenidos por la Sta. Novoa Ortiz como pianista especialidad en la cual es bien notorio que la espera un brillante porvenir. Es todo cuanto tenemos que manifestar a la Comisión permanente de la Excm. Diputación provincial, Pontevedra 14 de diciembre de 1928. Gaspar Massó. Fr. Luis M^a Fernández. Antonio Losada Diéguez, Antonio Iglesias, A. Blanco Porto²².

7. Archivo de la Residencia de Señoritas y archivo de la J.A.E.

Imprescindible resultaba la visita a la antigua Residencia de Señoritas de Madrid dado el objeto de la investigación; allí complementamos la documentación del archivo familiar a la vez que descubrimos que Sofía y su padre

¹⁹ Pontevedra, Diputación de Pontevedra. Comisión Permanente, Sesión Ordinaria, 11/XI/1927, libro 13.153, hojas 37-38.

²⁰ Pontevedra, Diputación de Pontevedra. Comisión Permanente, Sesión Ordinaria, 29/XII/1928, libro 13.154, hoja 104.

²¹ Pontevedra, Diputación de Pontevedra, Comisión Xestora, Sesión Ordinaria, 3/VI/1931, libro 13.157, hoja 60.

²² Pontevedra, Diputación de Pontevedra, Comisión Permanente, Sesión Ordinaria, 29/XII/1928, libro 13.154, hoja 104.

mantenían una relación con María de Maeztu más estrecha de lo que suponíamos, y que nuestra pianista tenía una vida muy activa en esta Institución.

Por otra parte el archivo de la Junta de Ampliación de Estudios (JAE)²³ confirma un dato que ya nos había adelantado R. Gurriarán: en el mes de junio de 1936 se le concede a Sofía una beca para pasar dos meses en Ginebra (en el Instituto de Ritmica Dalcroze) y en Fontenaiblau (en los cursos de verano de Nadia Boulanger), de la que no llega a hacer uso.

8. Búsqueda en la red

Por último, la búsqueda de información sobre Sofía en la red, nos ha conducido a tres referencias bibliográficas en las que aparece como protagonista, dos²⁴ de manera tangencial y otra como co-protagonista junto a María de Maeztu²⁵. Ambas nos aportan información sobre su paso por la Residencia de Señoritas, fundamentalmente en su segundo período de estancia (de octubre de 1930 a junio de 1936). Encontramos, además, en la página web del Vassar College²⁶ numerosas reseñas sobre las actividades musicales y literarias que Sofía realizaba con sus alumnas

23 JAE/106-128. Ya es posible consultar este archivo online. http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app/ (consulta, 27/XII/2011).

24 Raquel Vázquez Ramil: *La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en España: La Residencia de Señoritas (1915-1936)*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 1989. Alojada en la web de la Universidad de Vigo en la página de la profesora Purificación Mayobre. <http://webs.uvigo.es/pmayobre/colaboraciones.htm> (consulta, 27/XII/2011). Sánchez de Andrés. Leticia: "La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936)", *Trans-Revista Transcultural de Música*, 15, 2011, pp. 1-29, www.sibetrans.com/trans (consulta, 27/XII/2011).

25 Elvira M. Meilán: "María de Maeztu Withney y Sofía Novoa Ortiz (1919-1936), cultivar la salud, cultivar el espíritu, cultivar la lealtad", *Circunstancia*, Año V, 14, septiembre 2007, www.fog.es/ (consulta, 27/XII/2011).

26 www.vassar.edu/ (consulta, 27/XII/2011).

9. Documentación sobre otras pianistas

M^a Luisa Sanjurjo y Sofía Novoa no son las únicas pianistas importantes de ese período vinculadas a Vigo. Las indagaciones sobre Sofía también nos aportan documentación sobre algunas relacionadas con ella, con su padre o con ambos. Es el caso de América Otero, quien perfecciona sus estudios con Viana da Motta en Lisboa antes de que lo haga la propia Sofía. Y es el caso de Pura Lago, también de origen gallego, y becada durante varios años por la JAE continuando su formación musical en Berlín y en París. Ya sin aparente relación con los Novoa encontramos un número considerable de pianistas²⁷. Unas con proyección en el exterior, en mayor o menor grado, como Elvira Rey, Purita Martínez o Ascensión Barrios; algunas con proyección local, como profesoras de varias generaciones, como es el caso de Alicia Casanova²⁸ o de Orita Moratinos²⁹; y varias como pianistas aficionadas pero con una gran influencia en la vida musical de su entorno, como Herminia Torrado Moldes, promotora, junto con su marido, Manuel Beiras, de los Cursos de Música en Compostela³⁰.

No podemos obviar tampoco, a pesar de haber acotado voluntariamente el campo de investigación a la ciudad de Vigo, la información que sobre pianistas vinculadas con Galicia³¹ hemos ido encontrando. Sobre todas ellas y algunas más del siglo XIX desarrollaremos nuestra tesis doctoral.

²⁷ Además de las citadas en este párrafo, descubrimos un número considerable de pianistas relacionadas con Vigo, bien durante el siglo XIX (como Carolina Graña, Joaquina Prieto, Isidora Senra, Enma Molins, las hermanas Pérez de Castro o Isabel Castaños,) o bien a partir de 1900, cuando se multiplica el número de alumnas y profesoras (como Carmen Negro, Pura Costas, Lola Seoane, Elvira Diz, M^a Luisa Alcalá, Fantina Soutullo, Conchita Villanueva o Enriqueta Pascual).

²⁸ Profesora en la Escuela de Artes y Oficios de Vigo que sustituye a Gregorio Elola desde 1900.

²⁹ Profesora particular de varias generaciones de viguesas.

³⁰ Informado por el Sr. Torrado Moldes, hermano de Herminia.

³¹ Entre otras: Angeles Izquierdo, Emilia Quintero y Calé, María Pardo Trapote, Norita Pereira, Obdulia Prieto, Lía Salgado, Carmen Díez Martín, Carmen Rodríguez de las Heras, Teresa Alonso Parada, Pilar Castillo, Araceli Ancochea, Purita García del Villar, Consuelo García del Villar o Purita Ramos.

Conclusiones

Las fuentes hemerográficas nos han servido para situar la actividad musical femenina en Galicia y en Vigo en el período estudiado, pero no han resultado suficientes como para elaborar las biografías personales y profesionales de las pianistas, sobre todo en el caso de Sofía Novoa. En la metodología ha destacado más el trabajo de campo entre los informantes vivos, generalmente familiares y amigos.

Precisamente el protagonismo de Sofía Novoa en nuestra investigación fue creciendo paulatinamente, debido a los informantes hallados y a los documentos preservados, que han resultado ser los más valiosos.

El archivo que Juan Novoa Docet ha conservado hasta hoy contiene fuentes documentales inestimables para nuestro estudio, pero es sobre todo la correspondencia que con su padre mantiene desde París la que más interés tiene. En primer lugar, Sofía muestra en ellas cuáles son sus preocupaciones, sus ilusiones y sus proyectos³²; pero, además, al estar ambos relacionados con obras, compositores e intérpretes, los temas tratados giran fundamentalmente en torno a la vida musical de Sofía en París y a los encuentros con personajes que ambos conocen o con los que nuestra pianista ha trabado amistad, como Gaos, Cortot, Quiroga, el cuarteto Aguilar, J. Nin o J. Rodrigo, entre otros.

Pero también las grabaciones y las partituras que sus sobrinos Francisco Novoa Sanjurjo y Francisco Novoa Docet han guardado con mimo, nos han ayudado a completar el universo de Sofía Novoa.

Por otra parte, en el curso de la investigación en la que llevamos unos años, Internet se ha convertido en una magnífica herramienta; además de facilitar la búsqueda de personas del círculo familiar relacionadas con las protagonistas de esta investigación, nos agiliza enormemente el contacto con archivos, que en muchas ocasiones tienen, cuando menos, publicado el catálogo de sus fondos para que el investigador pueda solicitar la documentación que precise. Así hemos conseguido las cartas que Sofía envió a Nadia Boulanger a lo largo de 10 años y que ésta conservó y legó a la Biblioteca Nacional de

³² Toda la correspondencia desde París está marcada por el momento histórico, en inicio de la Depresión; su principal preocupación es encontrar un trabajo con el que pueda vivir dignamente y liberar así a su padre de la “sangría” que le supone su formación. Entre sus proyectos está la realización de críticas musicales o la traducción al español del Método de Cortot.

París, junto con la correspondencia que mantuvo con Prokoffiev o Stravinsky. De la misma manera, en la Biblioteca Valenciana, a la que nos dirigimos por consejo de Santiago Lopez-Rios Moreno³³, están depositadas las que envió a Fernando Lapesa³⁴, director de su tesis y amigo de la familia.

Para terminar he de reconocer que, como hemos visto, la recopilación de fuentes me ha llevado a modificar el objetivo inicial de la investigación, que en un primer momento preveía más local. Poco a poco se ha ido revelando la importancia de las conexiones intelectuales y culturales que la burguesía viguesa y gallega, en general, mantenía con el exterior.



33 Profesor titular de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid quien, además, nos aportó durante su estancia en Harvard dos cartas enviadas por Sofía a Pedro Salinas y a su familia.

34 Fernando Lapesa, cuñado de Pura Lago Couceiro, pianista a la que nos hemos referido anteriormente.



O imaxinario feminino na música popular galega

MIRIAM BARREIRO
mirclis@yahoo.es

RESUMO: Na música popular actual, segue a existir unha diferenciación no trato dispensado aos músicos en función do seu xénero. Como consecuencia do sistema patriarcal imperante nas sociedades occidentais, o acceso das mulleres á industria musical, foi moi limitado. Esta comunicación é unha primeira aproximación ao imaxinario feminino na música popular galega, entendendo este concepto en sentido amplo. Incídese na análise cuantitativa do peso das mulleres músicas nos traballos editados por artistas galegos, así como no coñecemento dos roles desempeñados por elas. Os resultados da investigación mostran que a muller segue a ter un peso moi secundario na industria musical galega, e cando accede a ela, o fai en estilos musicais e dende o roles de marcado carácter patriarcal.

PALABRAS CLAVE: imaxinario feminino, música popular, patriarcado, roles femininos, gaita.

FEMALE IMAGERY IN GALICIAN POPULAR MUSIC

ABSTRACT: A distinction is still made in current popular music in the treatment of musicians depending on their gender. As a result of the patriarchal system prevalent in Western societies, access to the music industry has been very limited for women. This paper constitutes an initial approximation to female imagery—in its broadest sense—within Galician popular music. Emphasis is placed on the quantitative analysis of the weight of female musicians in works published by Galician artists, as well as of the awareness of the roles undertaken by female musicians. The results of our research underline the secondary role women still have within the Galician musical industry; and, when they do appear in the industry, it is under musical styles and roles which are distinctly patriarchal.

KEY WORDS: Female imagery, popular music, patriarch, female roles, bagpipes.

Introdución

O volume número 3 da revista *Ao vivo Música*, editada pola Axencia Galega das Industrias Culturais da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, leva como título “Girl Power”, aludindo ao bo momento no que se atopan as mulleres músicas galegas. Dentro da mesma inclúese un artigo de catro páxinas no que destaca o seguinte titular: “Son cada vez máis, e están nos mellores sitios: as mulleres toman o mando en varios dos proxectos máis interesantes do pop, o rock e o hip hop do país”¹. Como se observa, o artigo amosa unha visión optimista da presenza da muller no panorama da música popular galega. Léndoo, da a sensación de que a muller música ten en Galicia unha presenza na escena musical que, si ben non é equiparable á dos músicos masculinos, é moi significativa. Pero, é isto certo? A muller música en Galicia acada unhas cotas de participación significativas?, ou polo contrario, o artigo desta revista constitúe un acto voluntario de potenciar unha visión ilusoria da situación das mulleres músicas na industria musical?

Froito do meu interese por indagar esta cuestión, xorde unha investigación que derivou na presente comunicación, a cal ten como obxectivo amosar unha primeira aproximación ao estudo da relación entre a música popular e as mulleres músicas no ámbito galego. Para isto afondaremos na cuantificación das mulleres músicas nos distintos xéneros musicais populares, así como na análise dos roles desempeñados por elas. Tomaremos como marco cronolóxico referencial o situado entre 2004 e 2008.

1. A relación música popular-xénero. Fundamentos teórico-metodolóxicos

O estudo e análise da música popular conta cunha longa traxectoria dentro do ámbito anglosaxón, e cada vez máis tamén, dentro da musicoloxía feita en España. Aínda que inicialmente existiron reticencias ante o estudo da música masiva, son cada vez máis numerosos os investigadores que apostan pola investigación deste campo, e a súa repercusión social na actualidade é moito máis significativa que a presentada pola música clásica.

¹ “Girl power”, *Ao vivo música*, 3, 2009, pp. 12-15. www.musicaovivo.info (última consulta, decembro 2011)

A música popular xa desde as súas orixes é ecléctica e presenta unha gran variabilidade en función do contexto xeográfico, histórico e político no que se desenvolve. Explorar o cambio continuo nos modos de expresión, fai necesaria a aplicación de diferentes aproximacións metodolóxicas para o seu estudo. A este respecto, Luís Costa sinala:

[...] a música non se subtrae ás proxeccións que o discurso cultural na súa acepción máis ampla proxecta sobre ela, constituíndo así un espazo privilexiado sobre o que tales discursos se despregan. Iso lévanos necesariamente, se queremos comprender o feito musical en toda a súa magnitude, a unha esexese dos paratextos musicais: discursos estéticos, poéticas, ensaios literarios ou eruditos, críticas, etc².

Así pois, a música como ben cultural retroalimentase do contexto no que se atopa. En España, a implantación e consolidación dun modelo de construción social patriarcal, particularmente mantido durante o Franquismo (1939-1975) —a través da ideoloxía do nacional-catolicismo—, perpetuouse de maneira máis ou menos explícita ata a actualidade. A música como axente social non é alleo as desigualdades na nosa sociedade. Tal é como sinala Pilar Ramos, nunha das primeiras monografías que se aproximan á relación entre música e xénero no ámbito español, “a música non nace nunha torre de marfil, senón que produce, reproduce e contesta ó mundo. E o mundo é sexista”³. Polo tanto, son necesarias as aproximacións á música popular dende a perspectiva de xénero, amosando as relacións existentes entre esta e a sociedade.

O sistema patriarcal establece unha delimitación dos espazos e actividades, así como un sistema de avaliación diferenciado en función da masculinidade e da feminidade. A nivel xeral, a masculinidade relaciónase co sistema produtivo. É o home o que aparece comprometido coa busca do saber científico-tecnolóxico, polo tanto relaciónase coa racionalidade a cal lle permite entre outras cousas a produción artístico-creativa. Por este motivo, o ámbito de actuación da masculinidade é a esfera pública da sociedade. Polo

² Luís Costa Vázquez-Mariño: “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicidad en la música popular gallega”, *TRANS, Revista Transcultural de Música*, 8, 2004, p. 3. Esta cita, como as seguintes, foron traducidas ao galego directamente dos idiomas orixinais pola autora da comunicación.

³ Pilar Ramos López: *Feminismo y música. Una introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003, p 107.

contrario, na muller recae a función reprodutiva e coidadora, que levan parella a pasividade e o rexeitamento da tecnoloxía. Isto centra o marco de actuación da feminidade na esfera privada. Esta dicotomía fixo moi difícil o acceso á vida pública por parte das mulleres músicas. Cando lograron introducirse no mundo da música pública, a súa presenza estivo limitada a xéneros musicais concretos e a roles funcionais moi restrinxidos⁴. En consecuencia, a súa valoración como música difería moito en función de se a súa presenza era como vocalista, instrumentista ou compositora.

2. Concepción patriarcal dos roles musicais femininos: estudos internacionais

A análise dos roles musicais femininos nas músicas populares actuais foi levado a cabo fundamentalmente por investigadores do ámbito anglosaxón no que estas músicas teñen unha traxectoria histórica moito máis ampla. Lucy Green, na súa monografía *Música, xénero e educación*, fai unha análise pormenorizada dos roles musicais dende a perspectiva de xénero.

Esta autora sinala que a muller cantante ou vocalista gozou sempre dunha mellor consideración, xa que cantar é unha actividade considerada como unha prolongación da feminidade da muller. No ámbito privado, o canto feminino era empregado nos cantos de berce ou no acompañamento das actividades domésticas, e polo tanto reforzaba a súa función “natural” de coidadora, de dona. No ámbito público, o canto feminino comprende varios elementos que van máis alá da feminidade. Por un lado, engádese a corporalidade, a muller expón o seu corpo, convértese en obxecto físico tanxible da esfera pública. Por outro lado, acada unha retribución económica e por tanto transgrede o seu rol tradicional relacionándose coa actividade produtiva, marcada como dominio masculino polo patriarcado. Como consecuencia, o patriarcado considerou o novo rol da muller como vocalista asalariada que se amosa en público como “prostituta”⁵, xa que historicamente eran as únicas mulleres que exercían unha actividade económica remunerada, na cal mediaba o seu corpo. A este respecto, Green sinala:

⁴ Véxase, Lucy Green: *Música, género y educación*, Madrid, Morata, 2001.

⁵ Cando menos simbolicamente, co uso de expresións como “muller pública”.

[...] a imaxe de cantante asalariada, que exhibe en público o seu corpo e a súa voz foi relacionada inevitablemente en case todas as sociedades coñecidas ca de sedutora sexual ou prostituta. Aínda que non estea involucrada nun acto plenamente intencionado de exhibición, a cantante de cara o público acércase perigosa e sedutoramente a esa situación. Por esta razón, é unha ameaza e, en canto a tal, está exposta a os abusos⁶.

Xurde así a dicotomía entre dona (ámbito privado)/ prostituta (ámbito público).

Cando a muller accede á esfera pública como instrumentista, a súa consideración social cambia respecto á da muller cantante. Green sinala que a execución instrumental implica un coñecemento técnico, esfera limitada polo patriarcado á masculinidade. Canto máis grande, sonoro e avanzado tecnoloxicamente sexa o instrumento musical escollido pola muller música, aumentará máis a capacidade disruptora do seu rol como instrumentista. No ámbito da música culta, para ser valoradas como profesionais por parte dos seus colegas masculinos, as mulleres instrumentistas debían alcanzar o nivel de excelencia. Sen embargo, acadar unha formación regrada era máis difícil para as mulleres, xa que o acceso restrinxido á formación foi habitual ata tempos recentes.

Na música popular actual, non houbo cambios significativos a este respecto. Diferentes autoras sinalan que a presenza feminina neste tipo de música é bastante limitada, centrándose case en exclusividade no papel de vocalista⁷. Cando as mulleres tocan un instrumento, este xeralmente é o piano (por derivación da formación decimonónica da muller burguesa), un instrumento de corda ou a pequena percusión.

Na actualidade, e dentro do ámbito da música popular, existen diferentes condicionantes que manteñen ás mulleres instrumentistas nun segundo plano. Mavis Bayton distingue dous tipos de limitacións impostas ás mulleres. O primeiro tipo fai alusión ás limitacións derivadas do sistema patriarcal. Dentro de estas, fala de limitacións materiais, destacando entre elas a falta de cartos e de acceso ao equipo musical necesario, ou o control do seu ocio por parte dos homes do seu entorno (pai, mozo, músicos). O segundo tipo

6 L. Green: *Música, género...* p. 38

7 Véxase Lucy O'Brien: *She bop II. The definitive history of women in rock, pop and soul*, London e New York, Continuum, 2002; Mavis Bayton: *Frock Rock. Women Performing Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1998; Sheila Whiteley: *Women and popular music, Sexuality, identity and subjectivity*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000.

de limitación contempladas por Bayton son as ideolóxicas, entre as que sitúa a concepción masculina de xéneros musicais como é o rock, pola súa relación cos instrumentos de sonoridade forte e estridente así como o emprego da tecnoloxía. Así, esta autora identifica a guitarra eléctrica como o instrumento masculino por excelencia. Outra limitación ideolóxica importante é a hexemonía dun determinado ideal da feminidade sobre todo para as rapazas adolescentes, centrado na presenza física de si mesmas e na busca de parella: muller como “obxecto de desexo”. Esta visión da muller, definida *per se* para os homes, é unha das máis empregadas polos grupos musicais masculinos ao longo da historia da música popular, pero tamén é un ideal potenciado pola industria para as mulleres músicas no ámbito pop. A este respecto Charlotte Greig describe, “as cancións pop de rapaza solteira sen equipaxe familiar real, suspendida nos vinte e poucos, aparecendo coa súa maleta dunha noite para servir a unha cadea de aventuras de amor tórrido unha e outra vez”⁸.

Debido a este conxunto de limitacións materiais e ideolóxicas, a posición das mulleres na industria musical é secundaria. Xeralmente actúan como mulleres floreira e de soporte dos seus mozos/maridos músicos, ou como receptoras, consumindo música masculina. Cando logran o acceso a un grupo musical, o fan fundamentalmente como vocalistas, e con temáticas centradas no amor e o romance idealizados. Ás limitacións sinaladas, Bayton engade outras que xorden cando unha muller logra acceder a unha carreira musical. Nese momento, o equilibrio entre a vida laboral e privada é difícil. A ausencia dun horario regrado na industria e a concepción tradicional que establece que a muller ten que poñer en primeiro lugar aos seus fillos e marido, leva a que moitas mulleres teñan que decidir entre abandonar o mundo musical profesional ou renegar de levar unha vida persoal “normal”, marcando a súa carreira profesional como eixo vital. Superado isto, dentro da industria musical, as mulleres teñen que facer fronte ás actitudes sexistas por parte desta industria, sobre todo en cuestión de imaxe. Xeralmente, as campañas de marketing e a cobertura dos medios de comunicación céntranse na presentación visual das mulleres músicas destacando a súa presenza física, e polo tanto reforzando a súa visualización como obxectos de desexo.

8 Charlotte Greig: “Female identity and the woman songwriter”, *Sexing the groove. Popular music and Gender*, Sheila Whiteley (ed.), Londres e Nova York, Routledge, 1997, p. 169.

Se, pese a todo, a muller adopta o rol de instrumentista, fará emprego de instrumentos asociados á feminidade. O teclado (por derivación da educación regrada en piano), ou instrumentos de sonoridade suave, sobre todo da familia da corda, limitan á muller á versión acústica da música popular. O uso da pequena percusión, como acompañamento ou adorno ao canto feminino, tamén é habitual nestes xéneros musicais. A estandarización de tipoloxías instrumentais femininas e masculinas, limitou a presenza da muller a determinados xéneros coma o folk ou a canción melódica, afastándoa da música rock, pois este xénero posúe fortes connotacións masculinas que dificultan o acceso ás mulleres músicas. Como sinala Mavis Bayton:

Non é simplemente polos factores materiais que se leve a ausencia de mulleres no rock, xa que moitas mulleres mozas non teñen ningún desexo de tocar nun grupo porque, en termos de ideoloxía de xéneros, os grupos rock e os instrumentos de rock son masculinos. (...) Pero, por que o rock é definido como masculino? Primeiro, sempre estivo dominado por homes, e como hai poucos modelos femininos dispoñibles, isto estableceu unha autocumprida profecía. Segundo, isto está en relación a que tocar música/ instrumentos rock implica certas características físicas e mentais, como agresividade, poder e forza física. Hai que recoñecer que non hai unha única masculinidade [...]⁹

A delimitación da presenza da muller música a determinados xéneros da música popular permanece polo tanto, coma unha constante, situándoa en xéneros e roles específicos. Así o prototipo internacional de muller música é o de vocalista dun grupo mixto de música tradicional/folk ou melódica.

3. Do ámbito internacional ao local: investigación dos roles musicais femininos na música popular galega actual

Partindo do marco exposto, procederemos a unha análise da discografía editada en Galicia entre os anos 2004 e 2008, a efectos de verificar si a presenza feminina presenta no noso ámbito as mesmas características reflectidas polos

⁹ M. Bayton: *Frock Rock...*, p. 40.

estudios internacionais consultados. Para elo, procedemos a análise cuantitativa das mulleres músicas que editaron algún traballo discográfico, xa fosen como solistas, como intérpretes nun grupo feminino ou como membros dun grupo mixto. Estes datos poranse en relación co volume de discos editados por solistas/grupos masculinos. Ao mesmo tempo, analizaranse os roles funcionais desenvolvidos polas mulleres dentro dos grupos.

Para coñecer os discos editados por músicos galegos no período cronolóxico obxecto de estudo, empregamos como ferramenta a data de Depósito Legal dos traballos discográficos da colección que posúe o Arquivo Sonoro de Galicia. Dita institución sitúase ao amparo do Consello da Cultura Galega dende o ano 1995, e ten coma unha das súas actividades fundamentais a busca e arquivo de gravacións sonoras, entre as que se atopan as específicas de músicas galegas.

Da discografía situada no Arquivo Sonoro de Galicia foron atopados 348 traballos discográficos editados por músicos Galegos entre 2004 e 2008, dos cales foron significativos para esta investigación 218. O resto foron desestimados por estar centrados en xéneros musicais alleos ao obxecto de estudo (música clásica, corais, jazz, etc.), os cales presentan unha problemática diferenciada. Ditos fondos foron consultados no primeiro trimestre do ano 2009.

Dos discos, as fontes primarias neste estudo, extraemos a información necesaria para a elaboración dunha base de datos no software *Access*, na que se incluíu a seguinte información:

- Nome do artista ou grupo.
- Nome do traballo publicado.
- Tipoloxía do soporte e número de cortes.
- Depósito legal.
- Nº de rexistro do Arquivo Sonoro de Galicia.
- Tipoloxía do grupo: identificando o número de integrantes, así como si dita agrupación é masculina, feminina ou mixta.
- Estilo musical do traballo discográfico: indicando os estilos Tradicional/ folk, Pop/ rock, Autor/melódica, Heavy Metal e Hip Hop.
- Datos do artista/grupo: anotación dos nomes e apelidos dos integrantes dos grupos, indicando se son vocalistas e/ou instrumentistas e tipo de instrumento.

- Datos técnicos da gravación: produtor, discográfica, deseño gráfico.
- Portada: escaneado da portada de cada traballo discográfico.

Desta base de datos, para a presente comunicación é significativa a información reflectida nos seguintes apartados: tipoloxía do grupo, xénero musical, datos dos membros do grupo (incluíndo rol desempeñado). Con estes datos elaboramos unha táboa resumo na que, ademais das cifras cuantificadas, aparecen sobre fondo laranxa os roles desempeñados polas mulleres en cada xénero musical.

4. Resultados e discusión

Como se pode observar na seguinte táboa, o estilo musical que conta cun volume de edición de discos máis importante é a música Tradicional/ folk que acada o 43,6% da discografía. O segundo estilo máis editado en Galicia é o Pop/rock cunha porcentaxe do 27,9%. A canción de Autor/melódica (17%), o Heavy Metal (8,2%) e o Hip Hop (3,2%), amósanse como xéneros minoritarios.

| | | Estilos musicais | | | | |
|-----------------------------|---------------------------------------|---|--|---|-------------|-------------|
| | | Tradic./ folk | Pop/ rock | Autor/ melódica | Heavy Metal | Hip Hop |
| Tipoloxía dos grupos | Solista masculino e grupos masculinos | 52 | 53 | 25 | 17 | 6 |
| | | 5 | 0 | 11 | 0 | 0 |
| | Solista feminina e grupos femininos | Voz e pequena percusión (2) Gaiteira (2) Arpa celta + voz (1) | | Voz (6) Cantautoras (4) Cantaut. + compos. + multiinstru. (1) | | |
| | | 38 | 8 | 1 | 1 | 1 |
| | Grupos mixtos | Voz + pequena percusión (18) Voz (11) Gaita (8) Teclado (4) Violín (3) Zanfona (2) Acordeón (1) Clarinete (1) Requinta (1) Arpa celta (1) Whistle (1) | Voz e coros (7) Guitarra eléct. (1) | Voz | Voz | Voz e comp. |
| Total | 95 | 61 | 37 | 18 | 7 | |

Tal e como se constatou para o ámbito internacional a muller música ten unha presenza moi secundaria nos estilos musicais populares actuais en Galicia. As mulleres músicas solistas, ou integrantes dun grupo feminino, só acadan o 7,3% do total dos discos editados en Galicia entre 2004 e 2008. Como integrantes de grupos mixtos, as mulleres teñen presenza no 22,4% dos discos editados, pero en moitos dos casos a súa presenza queda limitada ao rol tradicional de vocalista.

A música tradicional/ folk é a que acada as porcentaxes máis amplas, tanto a nivel global de música editada en Galicia, como en relación a presenza feminina na mesma, froito da súa traxectoria histórica. O éxodo rural producido en Galicia na década de 1980 supuxo unha translación ao ámbito urbano das manifestacións musicais populares. A estandarización dos arquetipos de xénero en relación a ditas manifestacións musicais supuxo unha repartición musical patriarcal no medio urbano, pola cal a muller non era considerada música. As prácticas musicais femininas estaban centradas na execución de canto acompañado de pequena percusión (xeralmente focalizada na pandeireta) ou ligada ao baile. A muller constituía un adorno ás prácticas musicais populares, carecendo de remuneración. Fronte a isto, o home posuía a hexemonía na execución da gaita e dos instrumentos de percusión de sonoridade máis forte. Era o músico, o “profesional”, e polo tanto a súa actividades supoñía unha retribución económica.

A gaita foi un instrumento fortemente masculinizado na música popular galega, e representou no ámbito da música tradicional/folk galega o que a guitarra eléctrica ao ámbito da música pop/rock. Por un lado, posúe os factores materiais determinantes para a súa masculinización: estrutura fálica, sonoridade forte, e necesidade de coñecementos técnicos. Por outro lado, ao igual que a guitarra eléctrica, a súa execución estivo dominada por homes. Fronte a esta traxectoria, é significativo que no período obxecto de estudo desta investigación, a gaita representa o instrumento máis tocado polas mulleres músicas, por riba de instrumentos como o teclado ou o violín, que gozan dunha traxectoria moito máis ampla nas institucións de ensino musical en Galicia. A integración da muller aos estudos de gaita queda reflectida na música editada dos últimos anos, non só como integrante dun grupo mixto, senón tamén como gaiteira solista. Débese recordar que a publicación do primeiro disco por parte dunha gaiteira solista galega produciuse en 1999, ano no que Cristina Pato publicou o seu primeiro traballo discográfico baixo o nome *Tolemia*.

A música pop/rock representa o 28% da produción discográfica galega entre o período 2004-2008. Dende o xurdimento da *Movida* na década de 1980, con grupos como *Siniestro Total* ou *Golpes Bajos*, pasando pola importancia de *Los Piratas* e o movemento *Bravú* na década de 1990, o pop/ rock gozou de gran popularidade. Salvo casos excepcionais como *Aerolíneas Federales* (grupo mixto), o pop/rock foi en Galicia un feudo masculino. No período estudado, as mulleres músicas teñen nestes xéneros unha presenza moi pouco significativa, xa que en termos globais de música editada representan o 3,6%. A participación da muller música nos grupos pop/ rock límitase ao 13% dos grupos, sempre mixtos, e cun rol claro: o de vocalista. Só existe unha excepción, no que unha muller música acada o rol de guitarrista na súa versión electrificada.

A música de cantautor/ melódica representa o 17% da produción discográfica galega entre 2004 e 2008. É nesta música onde a muller como solista ou como integrante dun grupo feminino acada unha maior relevancia, xa que dentro do total de discos de cantautor/melódicos, a muller música representa o 32,4%. Como se sinalou con anterioridade, este xénero musical é o que goza a nivel histórico de maior participación feminina. Aínda que o rol de vocalista é o principal, tamén é destacable que unha porcentaxe importante de mulleres músicas neste estilo son cantautoras.

O Heavy Metal e o Hip Hop son dous xéneros musicais de recente incorporación no panorama musical galego, de feito representan tan so 8,2% e o 3,2% respectivamente, dos discos editados en Galicia. A presenza feminina, aínda que pequena, é destacable na medida en que estes son dous xéneros considerados fortemente masculinos. Neste sentido, a xeración de modelos femininos a través de visibilización das mulleres músicas, constitúe nestes casos, un exemplo de transgresión do sistema de estruturación patriarcal.

Consideracións finais e conclusións

Tendo en conta o marco cronolóxico desta investigación, limitado a un período pequeno (2004-2008), e a espera de ampliar a investigación, podemos destacar as seguintes conclusións provisionais:

1. A música popular galega actual mantense fortemente masculinizada, xa que a presenza de mulleres músicas queda reducida ao

- 7,3% dos solistas e agrupacións compostas por un só xénero, e a un 22,4% dos grupos mixtos. A limitación histórica da presenza feminina na actividade musical pública segue a marcar a realidade musical galega actual.
2. Os xéneros musicais nos que ditas profesionais se fincan son os considerados pola literatura crítica coma os de maior tradición feminina: música tradicional/ folk e a música melódica/cantauto-ra. A presenza da muller noutros xéneros con certa tradición no ámbito galego, como o pop/rock, é escasa e comparable a nivel cuantitativo coa súa presenza en xéneros de chegada moito máis recente coma o Heavy Metal ou o Hip Hop.
 3. O rol fundamental desempeñado polas mulleres músicas dentro dos grupos galegos, segue a ser o de vocalista. Son poucos os casos nos que as mulleres adoptan o rol de instrumentista, manténdose así a estruturación patriarcal da industria musical. É significativo que cando a muller música adopta o rol de instrumentista, sexa a gaita o instrumento máis empregado, xa que a gaita posúe forte tradición masculina na tradición galega. É posible que o aumento de mulleres nos estudos e interpretación da gaita eríxanse como mecanismos de transgresión ao rol tradicional do “gaiteiro”.

A complexidade do fenómeno das músicas populares actuais implica a necesidade de estudos dos diferentes parámetros implicados. A análise desta música dende a perspectiva dos roles desenvolvidos por homes e mulleres, amósa-se coma una ferramenta axeitada para afondar na análise das identidades de xénero en relación coas prácticas musicais, e o seu papel dentro das sociedades nas que se producen e distribúen.



Said Armesto y Casto Sampedro: el cancionero premiado de la Academia (1910) y sus repercusiones¹

CARLOS VILLANUEVA

Universidade de Santiago de Compostela
carlos.villanueva@usc.es

RESUMEN: La prematura muerte de Víctor Said Armesto (1872-1914), recién conquistada la cátedra de Literatura gallego portuguesa de la Universidad central, con varios libros editados, la ópera *La flor del agua* recién estrenada, y el reconocimiento universal en temas de romances y de literatura comparada, ha volcado sobre la investigación del intelectual pontevedrés un inusitado interés sobre todos sus materiales inéditos: los que no fueron analizados debidamente (como es el caso que estudiamos), u otros que, teniendo noticias de ellos, nunca llegaron a ver la luz. Tratamos “in extenso” el tema del Cancionero premiado por la Academia de San Fernando en 1910, de Casto Sampedro y Said Armesto, estudiando en detalle lo que pertenece a cada uno de ellos, dentro de esa línea de reivindicar la memoria de Said y sus méritos debidos.

PALABRAS CLAVE: romances, Said Armesto, Casto Sampedro, Ramón Arana, cancionero

SAID ARMESTO Y CASTO SAMPEDRO: THE AWARD WINNING SONGBOOK (BY THE *ACADEMIA* IN 1910) AND ITS REPERCUSSIONS

ABSTRACT: The premature death of Víctor Said Armesto (1872-1914), having just been appointed Chair of Galician-Portuguese Literature at the Central University of Madrid,

¹ Trabajo realizado dentro del proyecto de I+D+i *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875.1936)*. HAR2009-09161.

with several books published, the opera “*La flor del agua*” recently released, and universal recognition on such academic subject matter as romances and comparative literature, have all brought on —within research concerning the *Pontevedrés* intellectual— an unusual interest concerning all his unpublished materials: those which were not properly analyzed (such as the case under study here), or others which —having news of them— never managed to come to light. We deal in depth with the subject of the “cancionero” by Casto Sampedro and Said Armesto, singled out by the San Fernando Academy for an award in 1910, studying in detail what actually belongs to each of them, within the framework of reclaiming Said’s memory.

KEY WORDS: romances, song-book, Casto Sampedro, Ramón Arana, Said Armesto

En 1942, el Director de Museo de Pontevedra, José Filgueira Valverde, sacaba a la luz una de las joyas que atesoraba la Sociedad Arqueológica de Pontevedra: el *Cancionero Musical de Galicia* (desde ahora CMG)², obra de síntesis y primera antología editada del gran fondo musical (desde ahora CS) reunido a lo largo de toda su vida por el abogado pontevedrés Casto Sampedro y Folgar. Digo primera porque entre las intenciones del editor estaba proseguir con la publicación del resto de los materiales del fondo, lo que conllevaba el estudio y ordenación de miles de papeles y fichas, tarea que no logró concretar a pesar de los varios intentos³. Así, con mucho retraso, en 1982, se reeditó el facsímil del CMG de 1942, la misma obra y contenidos que prologamos y analizamos en la última edición de 2007.

2 Casto Sampedro y Folgar, *Cancionero Musical de Galicia*, reunido por ____; reconstitución, introducción y notas biográficas por José Filgueira Valverde, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 1942; Reedición facsimilar de la Fundación Barrié, A Coruña, 1982; nueva edición crítica del *Cancionero Musical de Galicia de Casto Sampedro y Folgar*, A Coruña, Fundación Barrié, 2007, con artículos complementarios de L. Costa, X. Groba, C. Valle y C. Villanueva (coordinador). Como complemento y análisis crítico del fondo, Vid. la enjundiosa tesis de Xavier Groba: *O legado musical de Casto Sampedro y Folgar (1848-1937): O Canto galego de tradición oral*, Tesis doctoral, Santiago, Universidade de Santiago, 2011.

3 En mi estudio sobre el cancionero de Torner y Bal y Gay hablo, precisamente, de estos intentos frustrados de Filgueira: tanto a partir de Bal y Gay como de L. M. Fernández Espinosa.

La escasez de trabajos publicados en vida por Sampedro⁴ (un investigador de largo recorrido cuyos borradores, cartas, fichas, estudios, y apuntes ocupan una decena de cajas del archivo del Museo⁵) nos habla a las claras de su rechazo a mandar su obra a la imprenta. Y menos aún dispuesto a estampar su firma en lo que consideraba un cuerpo documental vivo y en constante crecimiento, alimentado por decenas de colaboradores que iban transmitiendo la información de unos a otros y aportando nuevos datos que corregían a los anteriores. Así, desde esta perspectiva, es fácil entender que, pudiendo haberse editado en vida de Sampedro una buena antología del fondo de CS, hayamos tenido que esperar a su muerte para recibir una obra cuya autoría (nos referimos a la del CMG al cuidado de Filgueira) no fue directa ni supervisada por él, aunque los materiales salieran del fondo CS. Y es que, como decíamos, Sampedro detestaba la publicidad, el salir en los medios, el sentirse reconocido más allá de los límites de su prestigiosa y selectiva tertulia. Sus discípulos, contertulios y amigos destacan ese rasgo de carácter⁶.

1. Los pasos antes de llegar al Cancionero de la Academia

Se apunta como posible punto de partida y detonante del interés musical recopilatorio de Don Casto una fecha señera⁷: 1883, año de la constitución en A Coruña, bajo la presidencia de doña Emilia Pardo Bazán, de la “Sociedad del Folk-lore Gallego”⁸, motivación que se vio abonada por el envío, un año

4 Vid. su bibliografía en J. Filgueira Valverde: *Sampedro Folgar*, Guías didácticas, Concello de Redondela, 1987, ahora ampliada y mejorada por X. Groba.

5 M^a Jesús Fortes Alén: *Inventario de la colección documental de D. Casto Sampedro*, Museo de Pontevedra, 1994, Cajas 59 a 68. En la actualidad se ha variado la numeración de alguna caja, detalle que indicamos en el “estudio de fuentes”.

6 Vid. Francisco Javier Sánchez Cantón: “En el Centenario de Don Casto Sampedro”, *El Museo de Pontevedra*, V, 1948, p. 9; José Filgueira Valverde: Prólogo del CMG, p. 38; Prudencio Landín Tobío: *De mi viejo carnet. Crónicas retrospectivas de Pontevedra y su provincia* (2^a edición), Pontevedra, Gráficas Torres, 1952.

7 José Filgueira Valverde: “Sampedro Folgar”, *Adral*, VIII, A Coruña, Edición do Castro, 1994, p. 225.

8 Resulta copiosa la bibliografía “musical” de Doña Emilia; seleccionamos lecturas específicamente relacionadas con el objeto de nuestro estudio: Pilar Faus: “El regionalismo de Emilia Pardo Bazán”, Cap. VII, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida y su obra*, T. I. A Coruña, Fundación Barrié, 2003, p. 259; Xosé Ramón Barreiro: “Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico”, *Estudios sobre la obra de*

más tarde, de un primer modelo de encuesta de la Sociedad⁹, encuesta que Sampedro adaptó, personalizó y comenzó a enviar a amigos y conocidos de Galicia y provincias limítrofes con la intención de crear su propio fondo para la Sociedad Arqueológica.

Teniendo presente los afectos de Doña Emilia por la corriente más folklorista y divulgativa de las manifestaciones populares de la música gallega, orientación que podrían representar los coros de Perfecto Feijoo¹⁰, y dada su propia sustancia ideológica y social a la hora de plasmar su interés por lo gallego, quiero pensar, más bien, que Casto Sampedro hunde sus raíces en la escuela de investigadores compostelanos dirigidos por López Ferreiro: ideología abonada con un cierto tradicionalismo brañiano; con la vista puesta en las raíces patrias y en el pasado medieval que dio sus frutos señeros y esa impronta “compostelana y conservadora” en eruditos tan destacados como Salvador Cabeza de León, Eladio Oviedo y Arce, y Santiago Tafall. A todo ello sumaríamos las derivaciones y referencias en el tratamiento de la música popular de Galicia y Norte de Portugal que nos conducen directamente a Carolina Michäelis de Vasconcelos, a Th. Braga, o, ya más tarde, al propio librepensador que fue Víctor Said Armesto, tan determinante en la obra de Sampedro, como veremos. Descubrimos, no obstante, un motivo reactivador directo de sus ansias archivísticas en la ofensiva recopilatoria lanzada en Galicia por Felipe Pedrell: a través de Ramón de Arana, desde 1895, o bien directamente al propio Sampedro, solicitándole materiales para el gran Cancionero español que el tortosino preparaba¹¹:

Emilia Pardo Bazán (ed. Ana María Freire), A Coruña, Fundación Barrié, 2003, p. 13; José Filgueira Valverde: “Do “Folk-lóre Gallego” á “Real Academia”, *Adral*, III, A Coruña, Edición do Castro, 1984, p. 92; Cristina Patiño: “Emilia Pardo Bazán y la Música”, *Revista del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses*, 27-28, 1993, p. 221; José Manuel González Herrán: “Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de EPB”, *Galicia e América, música cultura e sociedade a través do 98*, Santiago, Facultade de Xeografía e Historia, 1998, p. 39.

⁹ Antonio Cándido Salinas y Francisco de la Iglesia: *Cuestionario del Folk-lore Gallego: establecido en La Coruña el día 29 de diciembre de 1883*, Madrid, Est. Tip. de Ricardo Fé, 1885; trad. al Gallego, “Cuestionario do Folclore Galego”, *Alicerces*, VII, Santiago, Museo do Pobo Galego, 1995.

¹⁰ Luis Costa: “Del folklorismo a la vanguardia: Jesús Bal o “Simón del Desierto”, en C. Villanueva (ed.): *Jesús Bal y Gay (1905-1993). Tientos y Silencios*, Madrid, Residencia de Estudiantes y Universidad de Santiago, 2005, p. 223; Nelly Clémessy: “E. Pardo Bazán y Perfecto Feijoo. Elogio y defensa del folklore musical gallego”, *La Tribuna. Cadernos de Estudos da casa museo EPB*, 2, 2004, p. 65.

¹¹ Fondo CS: 66/34. Sobre la posición del regeneracionismo español de la vía pedrelliana en Galicia, Vid. Luis Costa: “La propuesta estética de Pedrell”, *La formación del pensamiento musical nacionalista*,

“[Madrid] Julio, 1900./ D. Casto Sampedro./ Sr. mío de toda mi consideración y afecto: (...) Sé por el común amigo Arana, que ha hecho mi presentación cerca de V. y que le había comunicado la misma petición que en esta hago a V. Le expondré lisa y llanamente que mi pretensión de publicar un Cancionero de Música Popular ó popularizada tiende, siguiendo mis predicaciones, no solo á salvar joyas de la música popular sino que, armonizados debida y científicamente, sean objeto de vulgarización, de admiración de extraños y aún de propios que la desconocen, en fin, algo así como la primera materia intacta y el protoplasma del drama lírico nacional./ Lo que con Arana han recogido Vds., y que este me ha comunicado desinteresadamente, y lo que V. ha recogido apunta (esos dos romances dan fe de ello y lo que V. ha depositado en ese museo provincial [sic]) formarí, no cabe duda, el espléndido monumento folk-lórico de esa región musicalmente tan bien dotada, tanto que lo que llevo armonizado me asombra por lo grande, lo típico, lo genial, lo reintegrador de la conciencia de una raza, conciencia conservada en la canción, esa reintegradora sin igual./ ¿Hallaríase V. dispuesto á comunicarme la parte que V. ha recogido de la admirable voz de ese pueblo? ¿Me concedería el alto honor de citarme como uno de los más encumbrados colaboradores de mi Cancionero, encumbrado V. particularmente por la riqueza de lo recogido y sus luces de folk-lorista de primera fuerza?/ De V. su devotísimo s.s.q.l.b.s.m./ Felipe Pedrell [Firmado] [Papel con membrete] San Quintín, 4. Madrid.

Podríamos aportar otras referencias que sirvieron de acicate a Sampedro: la Institución Libre de Enseñanza y su orientación sobre el folklore, seguida, entre otros, por Inzenga, Martínez Torner o el propio Pedrell¹², si bien, dejando claro que los aires de toda aquella generación próxima a la del 98 era proclive a ver en la sencillez del rural, en la transparencia e ingenuismo de su música y en las huidas al medioevo, un faro de salvación ante la invasión del industrialismo, los excesos de la ciudad y los inconvenientes de un patrimonio musical y de una memoria que se perdía inexorablemente.

Tesis doctoral, Santiago, Servicio de Publicacións da USC, 1999, p. 213. Vid. en este mismo libro el artículo de Javier Garbayo sobre la relación epistolar entre Arana y Pedrell.

¹² Celsa Alonso: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 407.

Don Casto, sin embargo, se sitúa en esa primera fase regeneracionista del investigador puro, desinteresándose de cualquier proceso elaborativo (esencialización, armonización, orquestación...) o divulgativo; su objetivo se centraría en la búsqueda de materiales, el cotejo y la evaluación de lo que consideraba genuino en cada caso. El proyecto musical de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra¹³ pretendía, ni más ni menos, salvar ese patrimonio, pues en el pueblo se mantenían en “estado latente” —como diría luego Menéndez Pidal— una serie de “supervivencias” de tiempos históricos remotos, del pasado clásico, esenciales para una historia que perseguía, entre sus más preciados objetivos, echar a la tierra el cable que la conectase con las fuentes originales, con las señas de su “identidad”¹⁴.

José Filgueira Valverde, empapado también en lo musical de un aire neotradicionalista, tan activo en el pensamiento musical gallego de los años treinta¹⁵, no deja de recordarnos en su estado de la cuestión sobre el CMG esos sueños de regeneración de Sampedro, del apasionado estudio de lo que nos diferencia a unos pueblos de los otros, del tratamiento de la música y de la lengua propia, o de la creación de un fondo musical variado y frondoso¹⁶.

Respecto a la metodología, las pesquisas de Don Casto —según recoge Prudencio Landín— “eran concretas, personalizadas e inquisitivas. Pocos hombres como Sampedro acosaban a sus amigos (y a los que no lo eran) a

¹³ Proyecto no solo musical, fundamentalmente arqueológico y etnográfico, como analiza Carlos Valle: “El Contexto intelectual pontevedrés: la Sociedad Arqueológica de Pontevedra”, *Cancionero Musical de Galicia. Reunido por Casto Sampedro y Folgar* (C. Villanueva, coordinador), A Coruña, Fundación Barrié, 2007, p. 19.

¹⁴ La síntesis definitiva más oportuna que se nos ocurre es ésta de J. de Persia: “Todos estos trabajos sobre la música popular en el s. XIX verán su culminación en la obra de Pedrell, cuyo objetivo y métodos, descritos con precisión, eran similares a los antecesores, aunque el tratamiento musical de las fuentes obedece a otros conceptos. Pedrell es la piedra fundamental que servirá de trampolín al siglo XX, pero al ser su objetivo principal la creación, mientras que el conocimiento y la recopilación eran solo un instrumento al servicio de la misma, la investigación posterior seguirá estimulada fundamentalmente por la filología”. Jorge de Persia: “Diversas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX”, *Revista de Musicología*, XIV, 1991, p. 320.

¹⁵ Trato este tema, referido a Filgueira Valverde, en C. Villanueva: “El mito del héroe medieval en la obra de Rogelio Groba. Los precedentes de una peregrinación estética”, *Quintana. Revista do Departamento de Arte da USC*, 1, 2002, p. 127; y más recientemente en ____: “La búsqueda del folklóre como esencia de la identidad. Tradición y medievalismo en los estudios de José Filgueira”, *V Memorial Filgueira Valverde: iniciativas culturais*, Vigo, Publicación da Cátedra Filgueira Valverde, 2007, pp. 45-105.

¹⁶ José Filgueira Valverde, Prólogo del *CMG*, I.

preguntas. Los interrogatorios (al fin, abogado veterano) eran concisos, claros y contundentes. No se contentaba con respuesta negativa o afirmativa. Preguntaba además por las fuentes de información. Por eso su probidad como historiador era intachable... ¿por qué conducto sabe V. esa noticia?, solía preguntar...”¹⁷.

Con todo ello, y dado su particular elitismo y su agorafobia intelectual, podemos explicarnos sus puntuales explosiones públicas de ira, en respuestas des-templadas y de escaso tacto a la hora de iniciar o de reconducir una polémica.

2. Fuentes del *Cancionero Musical de Galicia*

Filgueira Valverde usa para definir su tarea como editor del CMG el término “reconstitución”¹⁸, confirmando que el nuevo “edificio” que se levanta en 1942 contiene materiales musicales de construcción anteriores, que son los reunidos en vida por Casto Sampedro, supuestamente desde 1883. De esta manera, Don José se refiere al fondo CS como un *magma* documental controlado y supervisado por el propio Don Casto hasta su muerte, agrupado en tres colecciones: A, B y C; como si estas fracciones del gran fondo fueran etapas temporales de un mismo proyecto editorial que estaba en la mente de Don Casto desde 1910, o antes, y que no pudo ver cumplido en vida.

Se presentó, pues, la edición de 1942 como las “últimas voluntades”, o como una responsabilidad moral contraída por quien ahora dirigía el Museo. Al tiempo, el CMG se convirtió en un homenaje póstumo a toda la intelectualidad galleguista con la que Filgueira había compartido mesa: a la generación *Nós*, al Seminario de Estudios Gallegos o a la “Comisión de Estudios de Galicia”¹⁹.

17 Prudencio Landín Tobío: *De mi viejo carnet...* p. 70.

18 José Filgueira Valverde: Prólogo *CMG I*: pp 45-46, 91.

19 Creada con el apoyo de las cuatro diputaciones gallegas, la Comisión de Estudios de Galicia estaba integrada por José Bolívar, José Casares Gil, Sotomayor, Pilar García Arenal, el Marqués de Figueroa, F. J. Sánchez Cantón, García Varela y Ramón Tenreiro. Entre los estudios realizados (arte, prehistoria y etnografía) figuró “la misión para la recogida de folklore musical [1928] a cargo de Eduardo M. Torner y Jesús Bal, que inició —nos dice Filgueira— el acopio de materiales para el Cancionero Musical de Galicia editado ahora merced a la Fundación “Barrié de la Maza”; también el Dr. López Suárez apoyó desde la “Junta de Ampliación de Estudios” éstas y otras iniciativas; Vid.

Los procesos de redacción, así como la cronología del CMG, deben, sin embargo, ser revisados; aunque solo sea por recuperar los argumentos e intuiciones que ya hemos insinuado en la presentación de Casto Sampedro.

Como indicábamos, Don Casto nunca quiso ver editada esta obra, como ninguna otra de su fondo musical; para él era un material de consulta cuya edición alteraba y contradecía alguno de los principios básicos de su trayectoria como investigador puro. De hecho, envueltos por la riqueza y complejidad del fondo CS, abundancia de grafías, variantes y añadidos, y diferencia de criterios de las transcripciones, etc., realmente, nos costará descubrir hasta dónde llega la propia autoría de cada cual, aunque admitamos que el demiurgo haya sido Sampedro y no alcancemos a explicarnos la existencia de este maravilloso tesoro sin su concurso. Filgueira hizo de la necesidad virtud, y, muerto Sampedro, sacó el CMG a toda prisa²⁰, soslayando todas las dificultades en un ambiente hostil de posguerra, o al menos poco propicio para una empresa editorial impregnada de contenido galleguista y de inequívocas reminiscencias republicanas.

Vayamos por partes. En primer lugar, existe en el fondo CS la llamada **Colección C**²¹ que es la que, finalmente, se envió a imprenta y la que constituye el CMG de 1942. Creemos, por su caligrafía, la desigualdad en los textos, los vacíos de información, y por algunos errores que registra, que el original no tuvo el seguimiento ni obtuvo el *placet* de Sampedro; al menos el seguimiento editorial que era de esperar de su proverbial cuidado y escrupulosidad. Filgueira, que a pesar de todo lo manda a imprenta, habla de “mano

José Filgueira Valverde: “El doctor López Suárez (O Saviñao, 1884-Madrid, 1970)”, *El Museo de Pontevedra*, XXXIX, 1985, p. 381.

²⁰ Quizá, también, la prisa por el peligro de que aquellos materiales aparecieran firmados —como estaba aconteciendo— por otras manos intrusas, como denuncian él o Sánchez Cantón en más de una ocasión. Desarrollo esta hipótesis, nada descabellada, en el apartado dedicado al P. Luis M^a Fernández Espinosa, en ____: Nueva edición crítica del *Cancionero Musical de Galicia de Casto Sampedro y Folgar...* pp. 122ss.

²¹ Se conserva desde 1994 en la Caja nº 62 del Fondo, según catalogación de M^a Jesús Fortes Alén: *Inventario de la Colección Documental...*, p. 115ss.; para cualquier detalle de lo que sigue, Vid. X. Groba, *O legado musical de Casto Sampedro...* El formato de la Colección C es grande: papel pautado tamaño folio, apaisado, anotado en tinta negra con cuidada caligrafía, y con algunas correcciones en lápiz rojo del propio editor. Se reparte en seis carpetas que siguen estrictamente el orden del índice del CMG. Consta la copia de 473 números que comprenden 507 melodías, estudiadas y analizadas por Xavier Groba en su tesis.

de dudosa experiencia” y se asigna para él, en los títulos de crédito, la tarea de “reconstituir” esta colección.

Continuando con la descripción del fondo CS, lo que conocemos en catálogo como **Colección B**, viene a ser la copia parcial del original presentado por Sampedro y Said Armesto, en 1910, al concurso de la Academia de Bellas Artes²², que a continuación analizamos.

Finalmente, la **Colección A** la data Filgueira en 1895: “Está constituida —nos dice— por diez hojas, desgajadas de la primera colección reunida por Don Casto a nombre de la Sociedad Arqueológica. Museo de Pontevedra, Col. Sampedro, Caja 62²³. Contienen 55 melodías, en su mayoría incluidas en las dos colecciones posteriores”.

Prosiguiendo nuestra visión panorámica, veinticinco números de la Colección B (la copia de la Academia) no pasaron la selección del proyecto editorial de Filgueira y fueron suprimidos: 4 estaban duplicados, cayendo por sí solos, y otros 21, sencillamente, fueron eliminados, por razones que solo el editor podría habernos explicado²⁴.

22 Vid. la nota 256 del prólogo del CMG, según el apunte caja nº 62 del CS. En la actualidad, tras la última revisión, pasó a ser la caja nº 63. Los números de los márgenes superior izquierdo de las partituras de la Colección B, por los que se regía el orden de esta copia, fueron tachados a lápiz, siendo sustituidos por los nuevos números de la Colección C, o sea los del actual CMG. Recoge 498 melodías, con las mismas características gráficas, y tal vez el mismo copista, de la Colección C, si bien las correcciones, indicaciones y tachaduras son de la mano de Don Casto. Al no haberse previsto su publicación —como veremos—, Sampedro evitó copiar del original la mayor parte de las letras, desapareciendo, igualmente, muchas de las acotaciones y notas explicativas que acompañaban a aquel manuscrito, y que, sin embargo, sí se conservan en los borradores.

23 En la actualidad, Fondo CS: caja 61/ carpeta 17.

24 Los números suprimidos, según investigó X. Groba, fueron: Col. B nº 108 CS: 63/3/5 “*Ujujú María Antonia*”. Ames [informante desconocido 8]; Col. B nº 109 CS: 63/3/5 “*Eu caseime c’unha vella*”. Vilalba. Santiago Mato [o Matos]; Col. B nº 137 CS: 63/13/3 “*S’a falta d’outros amores*”. Ulla. Marcial de Valladares; Col. B nº 138 CS: 63/13/3 “*Un alfiler ti me deche*”. Ulla. Marcial de Valladares; Col. B nº 150 CS: 63/13/6 “*Mariquiña hermosa*”. Lugo. Existen 2 versiones: de Montes (ésta) y la de Ramón de Arana; Col. B nº 153 CS: 63/13/7 “*Oliveira derramada*”. Tomiño. Juan Montes + letra; Col. B nº 160 CS: 63/13/8v “*Moito te precias, guapiño*”. Ulla. Marcial de Valladares; Col. B nº 162 CS: 63/13/8v “*O amor da costureira*” Lugo. Juan Montes; Col. B nº 164 CS: 63/13/9v “*Vexo Vigo, vexo Vigo*” Lugo. Arana sin número de ref. ; Col. B nº 165 CS: 63/13/10 “*Vexo Vigo, vexo Vigo*”. Lugo. Manuel Fernández; Col. B nº 180 CS: 63/13/13v “*Eiche de tocar as conchas*”. Ordes. Pedro Gaitán; Col. B nº 182 CS: 63/25/1 Antroido. “*Rapaciñas da Moureira*”. Pontevedra . C. Sampedro; Col. B nº 183 CS: 63/25/1 Antroido. Sin letra. Porriño. Barro Álvarez (inf.) C. Sampedro; Col. B nº 184 CS: 63/25/1v Antroido. Sin letra. Porriño. Leandro Díez; Col. B nº 185 CS: 63/25/1v “*Adios martes d’entruído*”. A Guarda. Anselmo Franco; Col. B nº 186 CS: 63/25/1v Antroido “*Xa morreu a burra*”. A Guarda. Anselmo Franco; Col. B nº 341 CS: 63/17/6 Muiñeira instrumental. Ulla. [¿Transcriptor?];

Hemos de aventurar alguna hipótesis respecto a la supresión de estos temas. Ciertamente, podría haber influido el nombre de los recolectores, pero están presentes en el cancionero con otros *ítems*; alguna de las piezas eliminadas, como vemos, tienen por recolector al propio Sampedro, por lo que no parece que éste sea un buen argumento. Tal vez pudiera haber influido lo “picante” del contenido de alguno de los textos: el consabido *pudoris causa* — en acertada frase de X. Groba— que siempre rebrota en alguna de las ediciones cancioneriles de Filgueira, tanto en el CMG como en el de Torner&Bal, que también estuvo a su cuidado.

Otro motivo, quizá más diáfano y directo, es la pertenencia de alguna de aquellas fichas al género de “cantigas do Antroido”, cuya presencia pudiera haberse considerado políticamente incorrecta en una edición que veía la luz en 1942²⁵. Filgueira tampoco incluyó en el nuevo CMG aquellas melodías de la Colección A que no figuran en la Colección C; como tampoco rescató para su proyecto materiales contenidos en los papeles sueltos.

Resumiendo, el CMG se elaboró siguiendo la **Colección C**, con notas y unas pocas variantes de la **Colección B** (Academia) escogidas por Filgueira, con algún añadido crítico y enmienda por parte del editor.

3. José Filgueira y la edición del **Cancionero Musical de Galicia**

Apoyado por las cuatro Diputaciones provinciales y con las credenciales de “El Museo de Pontevedra”, Filgueira saca a la luz, en 1942, el *Cancionero Musical de Galicia, reunido por Sampedro y Folgar; reconstitución, introducción y notas bibliográficas* de él mismo²⁶. Así abre el prólogo:

Col. B nº 368 CS: 63/17/19v = CS: 60/2/59 Carballesa. Carballiño. [¿Transcriptor?]; Col. B nº 445 CS: 63/22/4v. Marcha procesional. Del de Mourente, Pontevedra. C. Sampedro; Col. B nº 446 CS: 63/22/5. Marcha procesional. De varios, de Pontevedra. [Dic. 30 o CS]; Col. B nº 466 CS: 63/22/16. Marcha procesional. De Lugo [¿Transcriptor?].

²⁵ También echamos en falta los numerosos ejemplos de *Antroido* de Víctor Said, que corrieron la misma suerte.

²⁶ Sobre la vocación de Filgueira Valverde como editor de cancioneros, Vid. Carlos Villanueva: “La búsqueda del folklore como esencia de la identidad...”

He aquí, por fin, siquiera tarde, una Colección de música popular gallega. La primera entre las tierras líricas de Occidente... Procuramos ofrecer, con escrupulosa fidelidad, una selección de melodías del “Cancionero” de la “Sociedad Arqueológica” de Pontevedra y de las notas allegadas por Sampedro... (p. 5)

Podía haber escrito Filgueira un prólogo “de oficio”: una guía de lectura, un planteamiento del trabajo, con una leve historia, un somero estado de la cuestión, etc., sin embargo, deja plasmado un poderoso discurso que supone, para aquella fecha, la mejor historia musical de Galicia escrita: más panorámica y fundamentada que la “Historia de la capilla de música de la catedral compostelana”, de Santiago Tafall²⁷, o la de cualquiera de los predecesores²⁸. Y es que aquello, además de un relato, era para Filgueira un homenaje en toda regla: está hablando —supuestamente— en nombre de Sampedro y como portavoz y continuador de la institución que éste había fundado. Creía, además, que tenía que decir a Galicia y al mundo que, por fin, Don Casto había visto cumplidos sus sueños.

Esta “introducción” es, en todo caso, modélica y poderosa: un relato de la Galicia musical desde sus orígenes; con bibliografía musical ordenada y exhaustiva sobre folklore gallego y comparado; sobre la música medieval, música erudita a partir del Renacimiento; sobre organología e iconografía de instrumentos tradicionales; bailes y danzas. Contiene un segundo apartado sobre poesía popular gallega. Como apéndice a la bibliografía, añade una relación de composiciones gallegas, teatro musical, y grabaciones discográficas. Con un total de 270 apretadas y enjundiosas notas. Tras los esquemas y

²⁷ Santiago Tafall, “Historia de la capilla de música de la catedral compostelana”, *BRAG*, nos. 229 y 234; A Coruña, 1931.

²⁸ Como dice L. Costa, el pensamiento de Filgueira, y este prólogo en particular, constituye un auténtico “gran relato” para la música gallega, por varios motivos: en primer lugar, la historia de la música en Galicia se presenta como un *continuum* narrativo jalonado de episodios sobresalientes; en segundo lugar, destaca la erudición, que daba al relato solvencia y verosimilitud; finalmente, porque integra todos los diferentes niveles del discurso musical propios de una sociedad como la nuestra, con una interrelación plausible con el Medioevo: compostelanista, liturgista y al tiempo popularista, pasando muy de puntillas por las bases murguianas del celtismo o solventando con argumentos y erudición todo el tradicionalismo brañiano... asentando, en definitiva, un discurso creíble, ecléctico y universal para todas las tallas del galleguismo; Vid. Luis Costa: “La obra musicográfica de Filgueira Valverde”, *La formación del pensamiento musical nacionalista...*, p. 391.

clasificaciones, el índice de textos y las “*Anotaciones de Don Casto Sampedro*”; e índices topográfico y onomástico.

El colofón de la primera parte de textos, reza así: “Se acabó de editar el jueves ocho de abril de mil novecientos cuarenta y tres, sexto aniversario de la muerte de su colector Don Casto Sampedro y Folgar, de esclarecida memoria. *Regis perennis gloriae/sit canticum laetitiae*”. La tipografía musical era de Unión Musical Española y las planchas fotográficas de la casa Hauser y Menet de Madrid.

Habría deseado Filgueira, tras la edición de 1942 del CMG, proseguir desempolvando el inmenso fondo musical de Sampedro del Museo, que daba pie a varios proyectos editoriales más: los cancioneros de Feijoo, de Montes, de Arana, monografías sobre Said Armesto, etc. De hecho, en 1968, como analizo en otro lugar²⁹, Don José presentó un *memorandum* a la Fundación Barrié en el que proponía la realización de tres proyectos pendientes: “a) el Cancionero Popular, colegido por Torner y Bal, por encargo de “Misiones de Galicia” de la Junta para Ampliación de Estudios/ b) Materiales inéditos del Cancionero Sampedro. Sería necesario buscar persona que realice el trabajo en análogas condiciones/ c) Cancionero de Valladares. Debe adquirirse a la familia y procederse a la edición facsímil”. Fueron aprobadas por la Fundación las tres propuestas pero solo la primera llegó a buen puerto, en 1972. La revisión de materiales del fondo CS del *memorandum*, aprobado y presupuestado, no llegó a emprenderse, de tal modo que, tardíamente, en 1982, se reeditó el CMG, sin cambio o añadido alguno respecto a la edición de 1942³⁰.

4. Víctor Said Armesto

Si ya decíamos que Ramón Arana precisaba de una monografía, el caso de un estudio académico debido a Víctor Said es aún más perentorio. Por varias razones:

29 Carlos Villanueva: “El Cancionero que fue y el que pudo haber sido”, Introducción y estudio a la edición facsimilar del *Cancionero Gallego*, de Torner & Bal, A Coruña, Fundación Barrié, 2007, pp. 7ss.

30 Jesús Bal y Gay, ya instalado en España, durante los veranos de 1966 y 1967, recibió la tarea de Filgueira de ordenar estos fondos en el Museo de Pontevedra con vistas a su publicación, suspendiendo la encomienda un año más tarde para encargarse de su propio cancionero [información suministrada por su sobrina, Doña Mercedes Bal, de Lugo].

En primer lugar, porque el tema de su participación en el asunto del CMG ha quedado mal resuelto, difuminado (no falseado premeditadamente, como también hemos leído y escuchado) y distorsionado en alguno de los tramos. Quizá, sencillamente, un “malentendido intelectual” derivado de cierto equívoco: Filgueira se empeñó en presentar el CMG como la síntesis de todo el Fondo CS, no alcanzando a ser más que, como estamos comprobando, un ordenamiento *post mortem* bastante sesgado y con evidentes puntos oscuros.

En segundo lugar, Víctor Said se merece esa monografía porque el material existente en el Museo de Pontevedra y en el Fondo Said de la Fundación Barrié, permite asegurar que nos hallamos ante uno de los intelectuales más poderosos de la generación fin de siglo y que, reconocido por propios y extraños, sólo la muerte prematura impidió poder conocer sus límites³¹.

Finalmente, se conserva en el fondo Said de la Fundación Barrié un legajo, separado cuidadosamente, que reza: *Pruebas que demuestran que D. Víctor Said fue Premiado por la Academia de Bellas Artes*³², lo que certifica que alguien próximo se molestó en adjuntar pruebas que permitiesen restaurar la memoria de un padre y su derecho al reconocimiento intelectual en lo relativo al *Cancionero de la Academia*: cartas, en realidad, de cómo se gestó y culminó aquel proyecto, originales algunas y otras copias de las existentes en el Museo de Pontevedra, que refieren y demuestran que Said no solo es coautor del cancionero premiado, sino quien, moviéndose sabiamente en los círculos musicales de la Capital, sacó adelante un empeño y consiguió el premio, tarea para la que Sampedro no estaba preparado³³. De hecho, muerto Víctor, Sampedro rechazó cualquier sugerencia externa a publicar el cancionero, a pesar de los intentos de familiares y discípulos.

31 Hacemos con esta cita un doble homenaje: a Ortega y Gasset, que nos encandiló con su refinada y engañosa tesis de las generaciones, y a Domingo García Sabell que la aplica al pontevedrés en el prólogo del libro de Víctor Said, *Poesía popular gallega*, A Coruña, Fundación Barrié, 1997.

32 Fundación Barrié, Fondo SA-19.

33 La hija de Víctor Said publica un folleto informativo que abunda en el derecho de su padre a ser declarado autor del *Cancionero* pero, al torcer ciertos argumentos y mezclar pruebas con valoraciones, resta credibilidad al resultado final. [por su hija] *Víctor Said Armesto (Datos para una biografía)*. Con una carta inédita de D. Miguel de Unamuno, Madrid, Edición de autor, 1971. Tampoco la obra de Díaz Plaja, amena, ligera, y escasamente comprometida en la investigación de archivo, resuelve nada: ni al especialista ni a los familiares de Víctor; Vid. Fernando Díaz Plaja: *Vida y obra de Víctor Said Armesto*, A Coruña, Fundación Barrié, 1993.

Filgueira Valverde, lo hemos dicho, deseaba y necesitaba que el CMG viera la luz; pero consideraba que el cancionero que está preparando en 1940 (insisto, el CMG) ya no era aquel que fuera premiado en 1910: falta parte del material de Arana, retirado por Sampedro, como ya analizamos en otra ocasión³⁴; faltan todos los *antroidos*; y se introdujeron cosas nuevas que, en realidad, vinieron a desequilibrar la obra ideal, colectiva y representativa del fondo del Museo. Así que, al focalizarlo todo hacia Don Casto y el trabajo de toda una vida, también, desde la redacción de Filgueira, Said Armesto salió perjudicado: no tanto sus materiales, sus referencias o sus estudios, sino la coautoría propiamente dicha: pasando a crearse, premeditadamente, con supresiones y nuevas etiquetas, un nuevo cancionero. En el apartado que dedicamos al *Cancionero de la Academia* dejaremos aclarado documentalmente todo esto. Nos centramos ahora en el CMG y en la presencia en él de Víctor Said y su papel como fiel corresponsal de Sampedro.

El Fondo Said de la Fundación Barrié, además de un buen número de cartas, de enorme interés para el estudio de la literatura medieval, la historia de Galicia, la música popular, o la documentación de su zarzuela *La Flor del Agua*³⁵, así como los cientos y cientos de fichas, anotaciones, recortes de prensa, etc., contiene los papeles oficiales de los expedientes profesionales que le llevaron de la mano a la consecución de la cátedra de Literatura Galai-co-Portuguesa de la Universidad Central de Madrid, promoción y honra que Said Armesto ya no pudo disfrutar. Contamos también con su hoja de servicios y los apuntes de su propia bibliografía, junto con proyectos para futuras

34 Carlos Villanueva: *Cancionero Musical de Galicia de Casto Sampedro...*, pp. 105 ss.

35 Se conserva el legajo de *La flor del agua*, con la correspondencia entre letrista y compositor, plan detallado del texto, *incipits* temáticos, y libreto final con acotaciones teatrales y sugerencias musicales de Said Armesto, con cartas muy amistosas entre los dos corresponsales: Said y Conrado del Campo. El estreno de la zarzuela (que Suarez Pajares califica como *pequeña ópera*) se dilató desde 1909 a 1914 por cuestiones técnicas que se relatan en el expediente; Víctor había pensado en Amadeo Vives como compositor pero el músico catalán no encontró la agenda libre. La obra, con muy cuidada presentación, la dirigió Pablo Luna en el Teatro de la Zarzuela de Madrid; solo se hicieron tres representaciones pues, lamentablemente, se acabó la temporada. Vid. Suárez Pajares, Javier: Ítem “Conrado del Campo”, *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*. (Director E. Casares), I, Madrid, ICCMU, 2002, p. 366; estudio en detalle todos estos materiales en Carlos Villanueva: “*La flor del agua*, zarzuela de Conrado del Campo y Víctor Said Armesto: notas oportunas al hilo de un centenario”, *Revista de Musicología*, XXXIV, 1, 2011, p. 167; la transcripción de la misma y estudio crítico está en marcha, con la autoría de J. Trillo y C. Villanueva, editada por el ICCMU.

investigaciones. Entre los manuscritos, *El romancero popular gallego*, en dos primorosos tomos³⁶ preparados con esmero para entrar ya en la imprenta.

Perteneció Said a la tertulia pontevedresa de Jesús Muruáis (en realidad pertenecía a todas las tertulias posibles, en Pontevedra, Madrid o A Coruña, y a todos los ateneos, porque, frente al recogimiento de Sampedro, Víctor precisaba estar en contacto con la gente, respirar la admiración de los contertulios). Allí, en la casa de Muruáis —nos dice Prudencio Landín—, conoció a Sampedro³⁷; y allí —añade—, alternaría también con Ernesto Caballero, Julio Cuevillas, Sergio Sanjurjo, Souto Cuero, o Valle Inclán, entre otros. Y desde allí se irían [paseando] a casa de don Casto, a la tertulia de la Casa de las Galerías, o bien a la rebotica de Perfecto Feijoo, en donde ensayaba el coro *Aires da Terra*³⁸.

En todo caso, su vocación por temas de usos y costumbre, tradición oral, romances, etc., no es preciso atribuírselos al “haber” de Feijoo o al de Sampedro³⁹: la precocidad de Víctor Said como lector y la orientación y eclecticismo de la biblioteca que heredó de su tío Indalecio Armesto, repleta de temática gallega⁴⁰, junto con una sensibilidad próxima a la de Rosalía de Castro o a la de doña Emilia Pardo Bazán, son argumentos más que suficientes para

36 Publicado en un solo tomo por García Sabell con el título *Poesía popular gallega...*

37 Prudencio Landín Tobío, *De mi viejo carnet...*, p. 65; resulta complicado corroborar estas crónicas locales, pero en realidad pudo haber sido el primer encuentro en cualquier otro punto, reunión intelectual, o cenáculo de los muchos que había en la ciudad del Lérez.

38 Perfecto Feijoo es otro de los “represaliados” en el relato de Filgueira y, de rebote, en la confección del CMG; a pesar del voluminoso estudio de José Luis Calle: *Aires da Terra*, 1993, y de las abundantes monografías, hay que rehacer su interesante figura en lo que supone el tratamiento del folklore, los coros gallegos, y su buena mano para relacionarse con todo el mundo (desde la Pardo Bazán y Pedrell a Tafall, Montes o Varela Lenzano). Su conflicto con Sampedro sobre la autenticidad y el método de una composición rosaliana, en 1920 [tratada, entre otros, por Calle y por Filgueira, en “Sobre la ‘Alborada’ y la aptitud musical de Rosalía”, *El Museo de Pontevedra*, XVI, 1962, p. 55, y más recientemente por X. Groba] le supuso el ostracismo en el cenáculo de Sampedro, aunque él continuara con el banco de piedra de su farmacia, su rebotica y su loro Ravachol. Sin embargo, queda sin aclarar su participación en el CMG; y fuera de toda duda, su inquebrantable amistad con Víctor Said, que participó en la consolidación del coro *Aires da Terra*, le proporcionó muchos materiales, y fue el artífice de que el éxito del coro y de su director adquirieran dimensiones de mito en una Galicia necesitada de símbolos.

39 Filgueira abona la tesis del influjo de Sampedro sobre Said. F. Díaz Plaja, siguiendo las crónicas de la prensa de Madrid de 1901 y toda la peripecia con el coro *Aires da Terra*, prefiere decantarse hacia el influjo directo de Perfecto Feijóo.

40 Eliane Lavaud, “Esbozo de la figura de Víctor Said a través de su biblioteca”, *El Museo de Pontevedra*, XXVI, 1972, p. 40.

entender su génesis intelectual: una inteligencia superior acompañada de una gran capacidad de trabajo y espíritu de sacrificio a la hora salir al campo a buscar información. Veamos, sino, una memoria, u “hoja de ruta”, de una expedición de dos meses para recopilar *romances y canciones*⁴¹:

SOLICITUD y resumen de su recogida de romances, canciones...

En mayo de 1910 me fue otorgada una pensión para recorrer las comarcas occidentales de Lugo (Galicia) en busca de datos con que acrecentar el Romancero popular gallego. Duró la pensión dos meses. Cobré a razón de 250 pts. por mes y 100 más para el viaje desde León (ida y vuelta).

Recorrí los lugarejos pertenecientes al partido judicial de Monforte, Sarria y Becerreá; deteniéndome con preferencia en las parroquias del Ayuntamiento de Cervantes y prolongando mi itinerario hasta cerca de Donís, aldea limítrofe de Asturias. Coseché abundante copia de documentos poéticos, sobre todo en Triacastela, en las montañas de San Julián de Samos y en las alturas del Cebrero. Obtuve en total:

- a. Ciento ochenta y siete romances, con sus correspondientes melodías, entre los que figuran cinco enteramente inéditos, no registrados en las colecciones hasta hoy publicadas.
- b. Buen golpe de canciones líricas de tipo arcaico y genuinamente populares (música y letra), las más, inéditas también.
- c. Varias leyendas referentes a grutas, fuentes, peñascos y castillos
- d. Unos trescientos vocablos rústicos que no constan en los diccionarios gallegos de Cuveiro y Valladares, ni en el asturiano de Rato Argüelles

41 Documentos de la beca de estudios de la “Junta de Ampliación de Estudios” para recoger piezas en la provincia de Lugo. Informe de finalización. Apuntes a lápiz de una especie de memoria sobre sus actividades [Fundación Barrié, Fondo, SA-19]; en el mismo legajo figura la carta de presentación del Obispo de Lugo para que los sacerdotes de la Diócesis le ayuden en las pesquisas: “[Lugo, 28 de junio de 1910] Mis venerados y queridos Sres. Curas:/ Con el fin de hacer estudios etnográficos visitará a Vd. el Sr. Don Víctor Said Armesto y deseo de su amabilidad le presten su cooperación y datos necesarios para que pueda llevar a cabo con más facilidad su cometido, gracias a los buenos servicios que Vs. le prestarán indudablemente”.

Por lo que hace a las melodías de los ciento ochenta y siete romances, advertiré que se contraen, en rigor, a treinta y una por ser costumbre general en todas las comarcas de Galicia y de León aplicar a los romances diferentes una misma tonada.

Dejé sin explorar todo el territorio de Fonsagrada, en la ruta que va norte arriba hasta las playas de Vivero, por haberse terminado el plazo de dos meses que me fue concedido. Comencé a investigar el 6 de agosto del citado año y el 6 de octubre regresé a mi cátedra de León./ Fdo. Said Armesto./ Lugo, 28 de junio de 1910.

Filgueira Valverde traza el guión de la biografía “oficial” de Said en el prólogo del CMG y en diferentes artículos de la *Revista del Museo de Pontevedra*⁴². Complementos y retazos de vida que podemos ampliar y entreverar en las ya comentadas aportaciones de D. García Sabell, F. Díaz Plaja, o su propia hija y en las de S. Martínez Risco⁴³, Aliane Lavaud⁴⁴, R. Carballo Calero⁴⁵, J. L. García Velasco⁴⁶ o el más reciente de Victoria Álvarez Ruiz de Ojeda⁴⁷. En todo caso, nada mejor que sus papeles o su biblioteca, hoy perfectamente

42 El más completo, José Filgueira Valverde: “Victor Said Armesto (1871-1914)”, *El Museo de Pontevedra*, XIX, 1965, p.105.

43 Sebastián Martínez Risco: “Victor Said y la cultura gallega”, *El Museo de Pontevedra*, XXVI, 1972, p. 46.

44 La Dra. Lavaud, persiguiendo a Valle Inclán por Pontevedra se encontró con Said, del que hace un breve e interesante estudio de su biblioteca ____: “Esbozo de la figura de Víctor Said Armesto a través de su biblioteca”..., p. 40.

45 “Esta precisión científica —escribe Carballo Calero— era en Víctor Said superior á da maior parte dos seus contemporáneos. Víctor Said, con Casto Sampedro, foi designado por Murguía para representar a Pontevedra na comisión organizadora da Academia Galega. A librería Carré, a famosa “cova céltica”, como a tildou satíricamente outro inxeniero pontevedrés, era sempre visitada por Said nas suas viaxatas á Coruña... Pero Said sobresaí entre os seus amigos polo superior estilo científico, pola máis moderna formación intelectual, polo máis riguroso método de traballo, por unha máis fina distinción entre as arelas do corazón e as comprobacións da experiencia. Neste senso sentímolo moi actual, moi adiantado, por riba dos rexionalistas do seu tempo, máis friamente ouxetivo aínda do que foron en certos intres os estudiosos da xeración NÓS. Precursor do Seminario de Estudos Galegos, onde houbera sido magnífico mestre dos que naquel quente fogar traballamos”. Ricardo Carballo Calero: “No centenario de Said Armesto”, *El Museo de Pontevedra*, XXVI, 1972. p. 37.

46 José Luis García Velasco, Ítem “Said Armesto”, *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 27, Gijón, Ed. Silverio Cañada, 1974, pp. 155-6.

47 Victoria Álvarez Ruiz de Ojeda, “Victor Said Armesto, Rosalía de Castro e Manuel Murguía (con Augusto González Besada ao fondo)”, *Revista de Estudos rosalianos*, 4, 2011, pp. 15-126.

ordenados en el Museo de Pontevedra y en la Fundación Barrié, para adentrarnos en la vida de este singular personaje.

Víctor Said, con su recién ganada cátedra, su libro de *romances* a punto de entrar en imprenta, con el telón de *La Flor del Agua* alzado, y buscando editor para el *Cancionero de la Academia...*, falleció el 17 de julio de 1914 y dejó a todos sus amigos huérfanos y desconsolados, a Sampedro el primero. D. Casto escribe esta carta de pésame a la viuda al enterarse del fallecimiento⁴⁸:

Muy distinguida señora mía y amiga: Esperaba serenarme un tanto para escribir a V. unos renglones; pero la serenidad no viene, el tiempo pasa y tengo necesidad de hablar con V. sobre la desaparición del mundo de nuestro buen Víctor, tan rápida, tan insuperada, tan traidora, y tan prematuramente ocurrida./ Pero ¿qué voy a decir ni que voy a expresar?

¿Que mi duelo es superior al gran afecto que le profesaba? ¿Que no me puedo acostumbrar a la idea de [su] desaparición para siempre de entre VV. y nosotros? ¿Que cuando comenzaba realmente a dar óptimos frutos su talento y su saber y su elocuencia hizo envidiosa la muerte una de la suyas?

¿Que su mujer y sus hijos y su madre no me salen de delante de los ojos y de dentro del corazón?/ Pues [¿]tonto uno y más y más [?], tenemos que darlo por sabido y por sentido/ ¡Pobre Vitín! ¡Pobre mujer! ¡pobres hijos! ¡pobre madre!/ Suyo C. Sampedro.

Filgueira se refiere a Víctor Said como colector de la mayoría de los *romances* del CMG, lo cual es perfectamente constatable⁴⁹. En todo caso, descendiendo al detalle, su participación en el CMG es aún mayor que todo eso. Según nos refiere X. Groba, a día de hoy tenemos identificados 109 temas musicales recogidos por Víctor: 5 instrumentales y 104 cantados, que podemos complementar en los dos fondos existentes de Pontevedra y de A Coruña. De estos 109 temas Filgueira recogió 59 en el CMG.

El repertorio instrumental de Said en el CMG, de las 5 fichas enviadas, se quedó en tres temas:

48 20-7-1914. Legajo, SA/ 19.

49 Apud. X. Groba, *O legado musical de Casto Sampedro...*

- CMG nº 344 > CS: 60/2/49 > Gaita. Golpe. “Dictado por mi suegro, que lo recuerda de cuando era muchacho. Baile muy popular antiguamente en Carballino [*sic*], en Maside y otros puntos del interior. Se baila con mucha lentitud y parsimonia.”
- CMG nº 346 > CS: 64/16/12 = *Carballela*. “Baile muy popular antiguamente en el Rivero [*sic*] (dictado por mi suegro)”.
- CMG nº 461 > CS: 64/16/17 = CS: 66/36/1 “Pito, bocinas, tambor, panderos y bombos. Cabalgata de Entroido. Rivero [*sic*].”

El repertorio vocal editado, en el CMG, es de 56 temas:

- 2 cantos de desafío: la “Regueifa” y la “Enchoiada”: CMG nos. 117 y 118.
- 3 muiñeiras viejas: 2 “cantos de pandeiro”, 1 “muiñeira con letra”: CMG nos. 38, 48 y 52.
- 5 de berce. *Arrolos*: CMG nos. 75, 76, 77, 78 y 80, éste también como “*Canto de Arada*”.
- 1 tema propio de *traballa-lo liño* “Espadelada”: CMG nº 82.
- 45 temas cantados, en principio clasificados como romances de algún tipo.

De todos modos, hoy sabemos que no todos esos 45 temas clasificados como “Romances de algún tipo” forman parte verdaderamente del *Romancero*⁵⁰, así tenemos:

- 4 Pseudo-romances. CMG nos. 179, 192, 195 y 269.
- 1 Cantar de Ciego Dialogado, que no romance, el CMG nº 197.
- 1 Canto de Domingo de Pascua, que no romance. CMG nº 244.
- 1 tema propio de Romería, que no se considera en el *Romancero Xeral de Galicia*, CMG nº 272.
- 8 Romances Viejos. CMG nos. 164, 165, 166, 168, 169, 170, 177 y 194.

⁵⁰ Vid., más adelante, el apartado descriptivo del CMG en el debate de X. Groba sobre el romancero.

- 22 Romances Novelescos. CMG nos. 167, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 196 y 271.
- 3 Romances de Ciego. CMG nos. 158, 246 y 247.
- 1 romance religioso propio de Jueves Santo. CMG nº 242.
- 4 romances religioso que son *Noiteboas*. CMG nos. 245, 249, 250 y 270⁵¹.

Sobre Víctor Said conviene entender que no solo recogió esos 109 temas musicales, de los que conocemos la partitura, y de los que 59 fueron editados en el CMG: por todo lo que vemos recogido en su libro de *Poesía Popular Gallega*⁵², sabemos que el romancero recopilado por él alcanza, al menos, 316 documentos (versiones, casi todas completas) de los que solo 26 fueron facilitados por otras personas⁵³. De 107 ítems no consta quién los recogió, por lo que, con propiedad, se puede inferir que fue el propio Víctor; y explícitamente consta que fue él quien recogió 290 temas tras recorrer personalmente 36 ayuntamientos gallegos (9 de la provincia de A Coruña, 7 de Lugo, 17 de Ourense y 12 de Pontevedra), así como varios ayuntamientos de las provincias de León (28 temas) y Zamora (13 temas); en particular en el Bierzo (en Las Médulas, principalmente), todo ello entre 1902 y 1910. Entrevistó, al menos, a 105 personas distintas (91 mujeres y 14 hombres), haciendo buena la tesis del P. Sarmiento del papel preponderante de la mujer gallega en la transmisión del folklore⁵⁴. De los 326 documentos de su *Poesía Popular Gallega* solo 10 se acompañan

⁵¹ Este nº 270 es un buen ejemplo documental: en concreto, el apunte inédito de Víctor Said dice: "Aquí, en Cuñas, lo cantan por Nochebuena, con acompañamiento de gaita y tamboril como hacen con todos los romances de Navidad". Clasificación: Vocal <> Instrumental// Noiteboa <> Romances, Víctor lo reconocía como *romance* pero el CMG no. Se trata, sí, de un *romance*, en concreto de una versión del titulado *La Virgen y el ciego* [IGRH 0226 = CRXG nº 150] en el CMG lleva por título el que Víctor le dio: *La fe del ciego*.

⁵² Víctor Said Armesto: *Poesía Popular Gallega*...

⁵³ Según X. Groba, aportaron al *Romancero* de Víctor, *Poesía Popular Gallega*: Marcial de Valladares: 2 doc./ Manuel Murguía: 9 doc./ Alejandra Murguía: 4 doc./ Francisco Salado: 3 doc./ Hugo Rennert: 3 doc./ Fernandez Thomas: 1 doc./ G. Nerval: 1 doc./ N. González: 1 doc./ Saavedra-Vicetto: 1 doc./ y A. Sánchez: 1 doc.

⁵⁴ Martín Sarmiento: *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, Ibarra, 1775, p. 35. Filgueira trató el tema en diferentes ocasiones, relacionando a la mujer del rural gallego con el papel de la mujer en la cantiga medieval, tema que hemos estudiado en ____: "La búsqueda del folklore como esencia de la identidad..."

de transcripción melódica (quedan contabilizados ya en los 109 temas antes reseñados). Y aún faltan por consultar los inéditos de Víctor Said en el fondo SA de la Fundación, en la biblioteca del Museo de Pontevedra, o en el Fondo de Perfecto Feijoo; por no hablar de sus generosas aportaciones a otros investigadores de medio mundo.

5. El concurso de la Academia de San Fernando

Hemos de dar marcha atrás al tiempo varios años. El concurso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando supuso un punto de inflexión en el quehacer de Sampedro y en sus actividades archivísticas: un antes y un después. La Academia, en sesión de 7 de julio de 1909, había convocado un concurso para premiar una *Colección de cantos y bailes populares de una provincia española* de acuerdo con estas bases⁵⁵:

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, respondiendo a los altos fines de su Instituto, abre un concurso público para premiar una *Colección de cantos y bailes populares de una provincia española*./ El Concurso se abre con arreglo a las bases siguientes:

Primera. Los cantos y bailes populares que formen esta colección habrán de ser inéditos, tomados directamente en las localidades donde se canten y bailen, y deberán ser transcritos con rigurosa exactitud, sin supresiones, aumentos, ni arreglos;

Segunda. Las canciones que el pueblo cante sin acompañamiento, se consignarán en su forma original, con las letras correspondientes; las que tengan acompañamiento irán acompañadas de él. Tal como lo ejecute

55 Academia de Bellas Artes, legajo 4-52-16. Publicadas en *La Gaceta de Madrid*, 194, 13/VII/1909, p. 95. Las bases se transcribieron literalmente, salvo un punto 8 que fue cambiado: “Los autores de las Colecciones —decía en el borrador— podrán presentarlas en dos formas: bien con el nombre apellidos y domicilio del autor, bien si desea conservar rigurosamente el incógnito, roturadas con el lema que escojan. Todos los trabajos se presentarán bajo pliego cerrado, y á los que vayan rotulados con un lema acompañará otro pliego o sobre cerrado y lacrado en la cubierta del cual se consigne el lema del trabajo, escribiéndose en el pliego que contenga el nombre y apellidos y domicilio del autor”. La presentación, suprimido este punto, sería, pues, anónima y mediante plica en sobre cerrado.

el instrumento o instrumentos que el pueblo emplee, acompañando á la notación musical el nombre y la descripción del instrumento empleado;

Tercera. Cada canto irá acompañado de noticias sobre su nombre, lugar o pueblo donde se canta y ha sido recogido, y letra o texto que se le aplican. En los romances, y otras composiciones en las que con una misma melodía se cantan un mayor número de estrofas, coplas o versos, se insertará toda la composición literaria ó un número prudencial de coplas, según los casos;

Cuarta. El premio consistirá en la cantidad de 2.000 *pesetas en metálico*, pero la Academia se reserva el derecho, en vista del mérito de los trabajos que se presenten, de dividirlo en dos premios de 1.000 *pesetas cada uno*, o en dos premios de 1.500 y 500 *pesetas* respectivamente;

Quinta. Exigiéndose como condición del Concurso en la base primera que los cantos que formen la colección sean inéditos, es decir, que no hayan sido publicados antes de ahora ni en forma original ni en la de arreglos para uno o más instrumentos, la Academia, al conceder el premio ó premios, tendrán en cuenta no solo el mérito de la Colección, sino también el de su originalidad, prefiriendo en analogía de condiciones los trabajos sobre aquellas provincias cuyo *folk-lore* musical ha sido objeto de menos investigaciones y publicaciones;

Sexta. El concurso quedará abierto desde la publicación de estas bases en la GACETA DE MADRID, hasta las seis de la tarde del día 31 de marzo de 1910, habiendo de entregarse los trabajos en la Secretaría de la Academia, calle de Alcalá número 11, contra el recibo que facilitará la misma;

Séptima. Para optar a este concurso no se exige otra condición que la de ser español. Solo están exceptuados de concurrir a él los individuos numerarios de esta Academia;

Octava. Los trabajos que se presenten se entregarán bajo pliego cerrado, sin firma ni indicación alguna del nombre del autor, pero con un lema perfectamente legible en el sobre ó cubierta, que servirá para diferenciar unos de otros./ El mismo lema del trabajo deberá figurar en el sobre de otro pliego cerrado, dentro del cual constará el nombre del autor y las señas de su domicilio;

Novena. La Secretaría de la Academia entregará a la persona que presente los trabajos y pliegos cerrados un recibo en el que conste el lema y el número de su presentación;

Décima. Los trabajos serán juzgados por la Sección de Música de la Academia./ Al aprobar la Academia la propuesta del jurado, se abrirá el pliego ó pliegos en los que figuren los lemas correspondientes á los trabajos premiados, y los nombres de los autores laureados, se proclamarán en la sesión que se celebre para la entrega de los premios;

Undécima. El autor ó autores premiados conservarán la propiedad de sus obras, pero deberán dejar en la Academia un ejemplar manuscrito o impreso de su trabajo;

Duodécima. Las obras no premiadas podrán ser recogidas en el término de tres meses, después de conocido públicamente el fallo de la Academia, mediante la entrega en Secretaría de la misma del recibo que haya facilitado esta dependencia a la presentación del trabajo.

Madrid, 9 de julio de 1909= Por acuerdo de la Academia. El Secretario general, Enrique Serrano Fatigati.

Filgueira Valverde, en el prólogo del CMG, es el primero en contarnos en síntesis la peripecia del concurso haciendo constar con perspicacia varios puntos que el tiempo y la comprobación de la correspondencia acabarían dándole la razón:

Por ejemplo, en primer lugar, el peso que tuvo Cecilio Roda⁵⁶ en esta iniciativa de la Academia y en los términos de la convocatoria:

al parecer —dice Filgueira—, Cecilio Roda, en viaje por Galicia en agosto de 1907 oyó elogiar la Colección de Sampedro, y se interesó por ella al escuchar al coro “Aires da Terra” algunas melodías que en ella habían sido también recogidas. La sorpresa por la existencia de un archivo tan copioso

56 Cecilio Roda (1865-1912), abogado y crítico musical, es uno de los personajes más influyentes en la vida madrileña de su época; crítico de *La Época*, y del *Lunes del Imparcial*, entre otros diarios; o de las revistas *La España Moderna* y *La Revista Musical* de Bilbao, fue presidente del Ateneo de Madrid, secretario de la Comisión de Archivos y Bibliotecas y profesor de la Escuela de Estudios Superior de Música. Ocupó en 1905 el sillón de Académico de Bellas Artes sustituyendo a J. Ma Esperanza y Sola; fue nombrado, en 1910, Comisario del Conservatorio de Madrid en sustitución de Tomás Bretón. Impulsor infatigable de la actividad concertística en Madrid, Roda pertenece a la segunda generación de grandes críticos integrada, entre otros, por Peña y Goñi, Carmena y Millán, Joaquín Fesser y Manrique de Lara, entre otros. Vd. Luis G. Iberní: *Ítem “Cecilio Roda”, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 9, Madrid, SGAE, 1999, p. 246.

y desconocido de música popular le inspiró el tema del concurso que el 9 de junio de 1909 abrió la Academia...⁵⁷.

En segundo lugar, observa Filgueira que las bases de la convocatoria eran las más favorables para Sampedro: “Las condiciones —nos dice— parecían medidas para la colección Sampedro, quien, según su costumbre, hurtaba su nombre a las escasas melodías que, de tarde en tarde, acogía alguna publicación, gallega o general, con el rubro de la “Colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra”.

Finalmente, Filgueira, restándole el protagonismo debido a Víctor Said, enuncia y resalta, tan solo, su papel de colaborador estrecho⁵⁸:

Fue destacada la aportación de Said —nos dice—, pues, si bien no por completo, se tradujo en esta otra, posterior, que publicamos. Ante todo, en lo más trascendental del folklore oral, se debe a Said buena parte de los romances y letras para melodías de distintas secciones que ya figuraban en la colección pontevedresa. Todo el grupo de melodías de música instrumental que se localizan en el Ribero fue o dado o buscado o revisado por Said... al lado de regueifas, y cantos varios.

Sin llegar al extremo de afirmar, como hemos leído en las notas de su hija, que en realidad fue Said el verdadero autor del *Cancionero de la Academia*⁵⁹, no tenemos más que acudir a la correspondencia, de antes y después del fallo, para certificar que el impulso para presentarse al concurso y las relaciones en

57 Filgueira, Prólogo del *CMG*, I, p. 42; quizá citó de memoria porque la fecha de la convocatoria había sido el 7 de julio de 1909; los datos referentes a C. Roda y su opinión sobre el influjo del madrileño los toma Filgueira de la correspondencia entre Said Armesto y Casto Sampedro.

58 En todo caso, deja entrever Filgueira que el *CMG* es otra obra posterior, diferente al *Cancionero de la Academia* ahora premiado.

59 “La Academia de Bellas Artes de San Fernando —leemos— abre un concurso para premiar la mejor colección de cantos y bailes populares de una provincia española. Gana el premio por unanimidad el Cancionero presentado por Víctor Said y la Sociedad Arqueológica de Pontevedra (...) La honradez acrisolada de Said-Armesto no le permitió prescindir del nombre de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra. Ya que de allí seleccionó el material diverso depositado por distintos contribuyentes, a quienes nombra en las advertencias preliminares, agradeciendo su colaboración. Pero él mismo es quien, además de aportar mayor cantidad de canciones y romances —recogidos personalmente, de pueblo en pueblo, de aldea en aldea— el que organizó y clasificó el material existente en la Sociedad Arqueológica”. (por su hija) *Víctor Said Armesto (Datos para una biografía)*...

Madrid para poder optar al triunfo fueron de Víctor. Además de proporcionar al fondo CS un centenar de romances y otros géneros, ayudó a Sampedro a sistematizar y poner orden; y, no sólo para la ocasión sino que, ya desde 1900, Said suministra al fondo CS bibliografía, información y reflexiones teóricas de lo que era su especialidad: estudios comparados, romances, folklore de “países celtas”, mitos, etc... Aparato teórico, en suma. Dejamos, pues, el asunto adelantando que, al abrirse la plica, se leyó en voz alta el nombre de los autores del trabajo premiado: “Casto Sampedro y Folgar, Presidente de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra y Víctor Said, catedrático de Literatura”⁶⁰.

La decisión definitiva de presentarse al concurso requería varias renunciaciones por parte de Sampedro: en primer término, tener que romper su habitual anonimato en temas de investigación, amparado siempre en la Sociedad Arqueológica; el tener que poner firma a un trabajo cuya base archivística pertenecía a un colectivo (así lo sintió siempre D. Casto); el tener que negar autorización para usar materiales del fondo a alguno de los colaboradores (Arana en concreto, como veremos), y, en suma, su consabida repulsa a salir a la luz..., al margen ya de la complejidad que suponía poner en orden tanto papel recopilado durante años. De hecho, el 22 de febrero de 1909, cuando aún se estaba pergeñando la convocatoria en la Academia, Said Armesto tiene que animarlo porque encuentra a Don Casto con serias dudas de cara al concurso. En carta a Sampedro esgrime Víctor todos los argumentos posibles indicándole, igualmente, que Cecilio Roda no ve problema en que presenten materiales de Galicia, aunque la convocatoria sea uniprovincial⁶¹:

[Madrid] 22-II-[19]09./ Mi querido D. Casto: Vengo de charlar largamente con Cecilio Roda, y me apresuro á dirigirme á Vd. estas dos letras para recordarle que estoy en el mundo./ Roda está entusiasmadísimo con la idea del Cancionero gallego. Me encarga le salude á Vd. y le felicite, y le advierte, además, 1º que lo de provincia no hay que entenderlo en la bastarda acepción político-administrativa de ahora, sino en su genuino sentido histórico tradicional, que equivale á región, y 2º, que la advertencia

60 Se abrió la plica y se dio lectura al fallo en la sesión del 16 de enero de 1911, siendo publicado el 31 de marzo. Fue ponente y redactor de la resolución Cecilio Roda. La obra, además, por requisitos de las bases, llevaba el título de *Cancionero de la Provincia de Pontevedra*, aunque también incorporaba temas de otras partes de Galicia.

61 Fondo CS: 66/36/1

relativa á cantos publicados ya, no supone la necesidad de su exclusión, sino un concepto de preferencia para la colección más rica en temas totalmente inéditos./ Con estas dos indicaciones, creo que se está ya al cabo de la calle, así para localizar los sones y cantares con sus verdaderos puntos, dando á la colección su verdadero título (Cancº. pop. Gallego), como para completar, ó más bien, enriquecer el caudal del cartapacio, utilizando lo publicado por Montes, Arana, Tafall y demás tropa (en aquello, claro es, que sea utilizable)./ Roda volvió á decirme que la idea del concurso fue suscitada por el recuerdo de la colección de Vd. y que es seguro no habrá más concursantes que nosotros./ Tengo aquí un Romancero, y solo espero que Vd. me escriba, para poner en limpio los romances que es menester incorporar á la carpeta./ No me extiendo más por hoy, porque tengo que salir á la carrera á diligenciar varios asuntos de interés. Hasta la suya. Dígame (se lo pido por tercera vez) si entendió las tonadas que le he remitido últimamente, y si es necesario que le aclare alguna, lo que ahora me sería facilísimo valiéndome aquí del mtro. Conrado del Campo, mi amigo y colaborador./ Reciba un cariñoso abrazo de su buen amigo/ Víctor. [Firmado] [Papel timbrado]: Ateneo Científico Literario y Artístico de Madrid.

Pero a final del año 1909, el 30 de noviembre, a cinco meses de expirar el plazo, aún no se habían puesto a la tarea de preparar el manuscrito, por lo que imaginamos durante aquellas Navidades un auténtico caos de indecisiones en el despacho de Sampedro, que aún mantenía un claro rechazo a competir. En todo caso, Víctor indica a las claras que él le ayudará en todo lo que precise, si bien el plan editorial, el ordenamiento y la materialización correspondían a Sampedro⁶²:

Sr. D. Casto Sampedro./ [Madrid] 30-XI-[19]09./ Mi querido D. Casto: (...) Vamos á lo otro, á lo del Cancionero, que es cosa que está en pié y que forzosamente hay que poner en marcha./ He hablado de este asunto repetidas veces con Cecilio Roda, con Manrique de Lara y con el colector de los Cantos Bercianos, Rogelio Villar, amigo mío muy íntimo, y futuro colaborador en una obrita que estamos planeando. Resulta que el amigo Roda fue quien, en la Academia de Bellas Artes, expuso y patrocinó

62 Fondo CS: 66/36/2

la idea del concurso y que él será quien actúe de ponente para calificar los cancioneros presentados. Y es el caso, y caso felicísimo por cierto, que ni la más remota noticia tienen por aquí de que haya nadie dispuesto a presentar trabajos. Roda, Villar, y todos cuantos llevan estos belenes al detalle, dan por hecho que quedará desierto el concurso, —salvo si Vd. se determina á remitir la hermosa Colección de marras./ Nota sensacional que debe Vd. tomar en cuenta: Cuando hablé á Roda del asunto, recibió un vivo alegrón y cortándome inmediatamente la palabra me dijo á las claras que, precisamente, á la gestión de su idea no fue ajeno el recuerdo de la colección de Vd. que oyó elogiar bastante cuando estuvo en Galicia; agregó que le interesa muchísimo tal colección, porque de ella oyó cantos á los del Coro [de Perfecto Feijoo]. Temas, motivos que le han encantado, y no una, ni dos, sino infinitas veces me repitió que le animara á Vd. á remitir el cancionero al concurso. Lo mismo me dice á cada paso el mtro. Villar (contertulio diario de Roda), asegurándome que el premio *está na uña*./ Yo continuaré en Madrid hasta el 12 de Diciembre; el 13 regresaré á León y el 15 bajaré á Ribadavia donde me detendré hasta mediados de Enero del año próximo. Si para la ordenación, adobo y copia mecánica del cancionero necesita Vd. de mi concurso personal, dispuesto estoy á ir á Pontevedra y detenerme ahí los cinco, diez ó doce días necesarios, llevando conmigo los romances, coplas y demás jacarandainas que guardo en mis carpetas. Si, por otra parte, y á fin de descargarse de trabajo, quiere Vd. remitirme no más que meras copias de las cancioncillas, bailes, tonadas, etc. y que luego aquí en Madrid, un buen pendolista, ayudado del mtro. Villar y de mi, las pase á un buen cuaderno, ordenadas y clasificadas con arreglo al plan que Vd. me especifique en carta, también puedo hacerlo. Y si es que opta por la combinación de ambos sistemas, esto es, por ir yo á Pontevedra y traerme á Madrid el cartapacio en borrador, aceptado. Sea como quiera, hay que hacer porque en Febrero la colección quede entregada á Roda. Usted prepárela en la forma que quiera, y después... ¡déjeme á mi, que ya sabré enténdermelas con Roda y camaradas!/ Las dos mil del ala están seguras. Pongámonos á ello, y nada más. Todo radica en hacer cara, por unos cuantos días, á ese enmolecimiento terrible que en Galicia nos ataca á todos (a fatal humidade...) y contra el cual me parece que dos mil pesetas bastan para estimulante eficaz y como seguro revulsivo./ ¿Estamos conformes? Pues de lo que resuelva dígame algo, antes del 10, dirigiendo la carta á este Ateneo, Calle del Prado, 21./ Un fuerte abrazo de su muy amigo que

le quiere./ Víctor [Asdo.] [Papel timbrado] Ateneo Científico Literario y Artístico de Madrid.

Inesperadamente, y a los problemas materiales y organizativos en curso, vino a sumarse la carta de Ramón de Arana, de 13 de enero de 1910, pidiéndole permiso a Sampedro para usar materiales que éste le había ido mandando entre los años 1885 a 1897, ya que pretendía presentarse al concurso de la Academia (el que preparan a toda prisa, precisamente, Sampedro y Said); la petición era de pura cortesía ya que obraba de antes (desde el 6 de febrero de 1896⁶³) un permiso expreso de Casto Sampedro al ferrolano para poder publicar materiales de los intercambiados entre ellos. Pero es que, además de la autorización, le pedía:

[que] tuviera V. la bondad de facilitarme nuevos apuntes de música popular instrumental (gaita, zanfoña, etc., con el acompañamiento de instrumentos de percusión), apuntes de que carezco y que me eran indispensables para completar la colección con que poder acudir al concurso de Cantos y bailes que en Marzo próximo ha de celebrarse en la Academia de Bellas Artes de S. Fernando...⁶⁴.

El tono de la carta era cortés pero apremiante, porque el calendario apretaba. En todo caso, Arana no podía imaginar —o al menos no lo manifiesta—, que Sampedro y Said se preparaban para el mismo fin, asegurándole que:

me decidí a realizar la idea, siempre y cuando cuente con su aquiescencia y apoyo indispensables./ Suplico, pues, á V. con todo encarecimiento su decisión que le ruego, y si por fortuna es favorable á mis proyectos, me preste la cooperación expresada.

Aunque no disponemos de la respuesta que Sampedro le envió el día 15 del mismo mes, por el contenido de la respuesta de Arana, sabemos que Sampedro no le autoriza a usar sus materiales enviados con anterioridad, dado que —le dice— va a presentarse al mismo concurso, dato (el de ir acompañado por

63 Fondo CS: 66/7/21.

64 Fondo CS: 66/7/42

Said Armesto) que Sampedro tampoco le indica en aquella respuesta y del que Arana hubo de enterarse por terceros. Obviamente, el tono de la contestación de “Pizzicato” es muy descorazonador⁶⁵:

Sr. D. Casto Sampedro./ Mi distinguido amigo./ Estimo como se debe la sinceridad y franqueza de su afectuosa carta del 15, que hace unas horas llegó á mi poder, y siento mi inoportunidad en la demanda. Yo me había propuesto notificarle á V., hace algún tiempo, el proyecto que abrigaba. Recuerdo que cuando estuvo aquí el Coro: Aires d’a terra: al hablar extensamente de V. con uno de los individuos de la colectividad, el simpático [Francisco] Sobrino, me dijo que andaba V. ordenando su copiosa colección folk-lórica de cantos populares regionales./ Sospeché si V. tendría igual proyecto que yo; pero como en realidad no me decidí á realizar el intento hasta que comenzó el presente año, fui aplazando la comunicación de mi pensamiento./ Ahora tenía yo medio preparado todo lo relativo á música vocal y al aproximarse al término de la selección decidí en firme recurrir á V. con la súplica consabida./ Celebro que V. acuda al certamen porque sospecho que en Galicia no hay quien pueda competir con V. en el concurso por el conocimiento de la materia y bondad y número de los ejemplos de música indígena./ Respecto al colaborador de V., supongo se trata del Sr. Said Armesto, autoridad de gran prestigio, conocedor así mismo de la poesía popular de la tierra y [¿?] goza en Madrid de tan relevante y justa notoriedad por sus talentos y laboriosidad singulares./ ¿Quién se atreverá, pues, á la [ilegible] con tan formidables campeones? Yo les felicito á Vds. por anticipado porque el triunfo es indubitable./ ¿Qué haré yo? No lo sé ahora. El asunto merece pensarse con calma./ De todas suertes, reitero á V. mi gratitud cordial y [ilegible] á su afecto./ Ramón de Arana./ Ferrol, Enero 19/[1]910.

65 Fondo CS: 66/7/43; vemos que quien le informó de la colaboración de Armesto fue Francisco Sobrino, amigo común de ambos desde el primer encuentro quince años atrás, según Filgueira nos informa: [se inicia la relación entre Arana y Sampedro —dice Filgueira] “cando Felipe Pedrell andaba a dispoñe-lo grande “Cancionero” de música popular e popularizada. O mestre catalán escribiu a “Pizzicato” pedíndolle melodías galegas. Foi Francisco Sobrino o que, nese intre, mediou nun contacto que sería vizoso para os dous musicólogos. Filgueira, “Arana e Sampedro” (borrador ms., en dos copias, para una conferencia de 1992) FVarchivo 101-11/ FVarchivo 147-3.

Las dos semanas previas a la entrega del original debieron ser muy tensas para todos: de un lado, Said y Sampedro ultimando los detalles a toda prisa, clasificando y etiquetando las piezas, reordenando los romances⁶⁶...; del otro Arana, que le escribe de nuevo, el 17 de marzo, haciéndole saber que, tras pensar en el asunto —y dado que Víctor Said es ajeno totalmente a *nuestro intercambio recíproco*—, solo autorizaría el uso de sus materiales en caso de que solo Sampedro concurriese como autor⁶⁷:

Ferrol 17 de Marzo de 1910./ Sr. D. Casto Sampedro./ Mi querido amigo: En su afectuosa carta, anterior á la del 15 de los corrientes, me indicó V. que no le era posible complacerme en la autorización que deseaba me ratificase y á la súplica que le dirigía para utilizar los apuntes folk-lóricos y remisión de algunos otros. Por esa causa me vi en la imposibilidad de servirme de las melodías que tuviera V. la bondad agradecida de enviarme y sospeché que al ir V. al concurso de Madrid en colaboración con persona ajena en absoluto á nuestro cambio recíproco y desinteresado de notaciones, no aprovecharía V. las mías./ Su atenta carta, que acabo de recibir, confirma esa delicadeza, que estimo muy de veras, y quiero hacer constar que —como V. habrá observado— yo cumplí siempre con el deber gratísimo de consignar la procedencia de los cantos gallegos que V. me remitió en tiempos pasados. En todos mis humildes trabajos de información de arte regional, consta la procedencia de las melodías recogidas ó facilitadas por V. como coleccionador peritísimo./ Ahora bien, yo no tengo inconveniente, y si satisfacción muy viva, en acceder á lo que V. me pide, siempre y cuando sea el nombre solo de V. el que figure en la colección que se remita al Certamen de la Academia de Bellas Artes; porque convendrá V. conmigo en que sería un caso singular de abnegación unir al esfuerzo de dos temibles competidores, el propio esfuerzo mío y en contra de mi mismo./ Para V.,

66 Resulta de sumo interés la carta de Said de 12 de marzo de 1910 (a 19 días del cierre del concurso) en la que, en cuatro páginas de letra apretada, le va indicando cómo se titulará cada romance y cómo se hará la clasificación de los mismos; también le manda música para textos que no la tienen, y textos para completar los que faltan. Genio y figura, Said cierra la carta pleno de ironía y simpatía (Sampedro le acaba de poner al corriente del “tema Arana”): “A todo lo demás que Vd. me dice... Contesto con una apacible sonrisa. Venga el Cancionero, y que yo lo reciba cuando más, el 30 de este mes. Después, ya verá Vd. lo que es el olé. ¡Estánlle na uña, meu amigo!” [Fundación Barrié, Fondo SA-19]

67 Fondo CS: 66/7/44

personalmente, todas las deferencias y atenciones, y la cooperación incondicional del obligado servidor y amigo affmo./ Ramón de Arana [Asdo.] [Papel timbrado]: Ramón de Arana,/ Carmen, 2.

Las cartas y telegramas cruzados y entre Said y Sampedro resolviendo flecos de última hora se intensificaron en aquellos días críticos; el problema Arana debió solventarse quirúrgicamente, con la retirada y sustitución de alguno de sus temas⁶⁸. Con deficiencias, sin fotos, y con documentos que se pudieron añadir fuera de plazo merced a las amistades de Víctor..., la obra, que había llegado en correo urgente certificado el día anterior, fue entregada en la Academia dentro del plazo previsto, que se cerró a las 6 de la tarde del día 31 de marzo de 1910. Todo esto lo cuenta Said a Don Casto en sendas cartas de 4 de abril; en ellas le añade que se presentaron once trabajos, uno de Ledesma sobre la provincia de Salamanca; pero, también, que sabe que solo quedarán tres finalistas, entre ellos el *Cancionero de Pontevedra*, según Cecilio Roda, el mejor.

Por aquellos días, Sampedro empieza a recibir las primeras noticias del exterior indicándole que ganarán el concurso y dándole ya la enhorabuena: de Enrique Peinador, gerente del Balneario de Mondariz e informante⁶⁹; de un tal M. Baras, que le asegura que ya Víctor Said ha corrido la voz de que obtendrían el premio⁷⁰; y, finalmente, el 5 de agosto, del propio Said que, oficiosamente, le da la buena nueva: Tomás Bretón le había dicho a Conrado del Campo que ganaron por unanimidad⁷¹:

Mi querido D. Casto: (...) Vayan éstas ahora como anticipo de un abrazo (que haré real á últimos del que corre) y como enhorabuena, pues según vine a saber, el Cancionero está premiado por unanimidad. Así se lo participó Bretón a mi buen amigo Conrado del Campo, y así me lo han dejado entrever Antonio Garrido, Roda, y finalmente, Herrero a quien veía a diario en el Ministerio de Industria Pública. El encargado de redactar el dictamen es Antonio Garrido; pero éste, no bien amaneció el día de las

68 Vid. en esta misma publicación la actividad de Ramón Arana estos meses, presentándose a otro concurso, como relata Carmen Malde en su trabajo: "El averiguador popular: Ramón de Arana y su cancionero *Cantos, bailes y tonadas de Galicia* (1910)".

69 Carta de 9 -5-1910. Fondo CS: 66/36/

70 Carta de 15-5-1910. Fondo CS: 66/36/

71 Carta de 5-8-1910. Fundación Barrié, Fondo SA-19.

vacaciones, salió en estampía para Caldelas, los demás académicos secundaron la desbandada y el dictamen no será, por tanto, redactado ni puesto a firma hasta octubre. Antonio Garrido, al despedirse de mi, me dijo lo saludara a Vd. en su nombre con todo afecto. Y por hoy nada más. Todavía me dura el cansancio del viaje. Descansaré dos días, y el 8 ó el 9 comenzaré mis jornadas de investigación por las comarcas rurales de Lugo. Hasta vernos. Sabe le quiere mucho su siempre amigo que le envía un apretado abrazo [fdo.] Víctor.

De las pocas cartas que tenemos de Sampedro sobre el cancionero de la Academia, rescatamos ésta en la que le informa a Said de *las picardías que Arana debió de contar a Garrido* en su visita a La Coruña: Antonio Garrido era Académico, miembro del jurado y, además, ponente del fallo que habría de hacerse oficial; le habla también de la ayuda prestada por Feijoo a Arana para “su cancionero”, y de otros temas de interés⁷²:

Ya no las tenía todas conmigo: la tardanza en lo nuestro y la rapidez en lo de Arana me tenían muy escamado./ Porque no hay quien me quite de la cabeza que las *picardías* que Arana debió contar a Garrido en Coruña,/ del mismo modo que se las contó a otros/ que yo le *hiciera* fueron parte única para la apertura de un concurso que no tenía razón de ser, dado que el objeto y término y proximidad del anterior aún no terminado.

Esto, no le quepa a Vd. duda, fue exclusivamente preparado por Arana, y los que concurrieron al nuestro y quedaron así [¿] pueden hacerlo

⁷² Carta de 21-12-1910. Fundación Barrié, Fondo SA-19. El concurso al que Sampedro hace referencia, alegrándose —dice— de que le hayan premiado, es el de la “Exposición Regional de 1910” al que acudió Arana. Nos consta que el ferrolano, por su parte, elevó a la comisión de la Academia de Bellas Artes su protesta [¿por utilización indebida de materiales?], no de manera formal, ya que no figura en el expediente de la Academia, pero sí officiosamente: posiblemente, como indica Sampedro, a través de Antonio Garrido. De todos modos, el peso intelectual de Sampedro y de Said habría impedido que prosperase cualquier recurso. De cualquier manera, Don Casto nunca volvió a incluir su nombre en las noticias o referencias sobre el Cancionero premiado, sino el de la *Sociedad Arqueológica* y el de Víctor Said; vemos, por ejemplo, la reseña de *El Noroeste* de A Coruña, de 25 de diciembre de 1910: “En el concurso abierto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1909 para premiar la mejor Colección de cantos y bailes populares de una provincia española, se concedió por unanimidad el premio único al trabajo presentado por la Sociedad Arqueológica de Pontevedra y por D. Víctor Said Armesto, catedrático de literatura en el Instituto General Técnico de León”. [En esto, precisamente, basaba su hija la autoría de Víctor Said, por delante de Sampedro]

al otro, por eso mismo, sufrieron una trastada de los amigos de Arana, que no fueron otros que Garrido, impresionado con lo que le dijo de nuestra picardía cuando el se estaba preparando (cinco días antes) para llevar al concurso lo mío con lo de él; y si no es V. me la da con queso y se ríe./ Por supuesto que me alegro que lo hayan premiado [en la *Exposición Regional* de 1910] porque [ha] trabajado mucho y es entusiasta y lo merece; pues las cosas en su punto *e a vaquiña por lo que valere*.

Esperamos a enero (cuando no haya alguna dificultad para cobrar, no sea que tenga que hacerse en este ejercicio) y en [¿] daré unas propinas además de lo que tienen allá los que nos ayudaron en los últimos días a salir del apuro.

Perfecto [Feijoo] aún sigue creyendo que Arana se llevó el premio el Concurso nuestro; y dice que gracias a lo que él le facilitó y a la explicación que le dio al propio Arana ¡!!!!/ *Cando se entere fuxe para ó Cavadelo e non volve en quince días.*/ [despedida de felices Pascuas] C. SAMPEDRO

El fallo del jurado aún se retrasó: de hecho se hizo público en sesión de la Academia de 9 de enero de 1911, publicándose el texto a los pocos días en el *Boletín*; el ponente y redactor no fue Antonio Garrido sino, finalmente, Cecilio Roda, que, teniendo en cuenta las peripecias en la trastienda de la Academia, pudo ingeniárselas para ser él mismo el redactor. Se detalla todo el proceso de selección hasta llegar a los tres últimos candidatos, así como los detalles y razonamientos de por qué triunfó por unanimidad el número 9, dedicado al folklore gallego. El texto completo ya fue publicado por mí con anterioridad; sintetizamos ahora solo lo referente al *Cancionero de Pontevedra*:

(...) La número 9 se refiere a la provincia de Pontevedra y lleva como lema las palabras de Ruskin: "Volvamos a la Naturaleza con plena sencillez de corazón, sin rechazar nada, sin alterar nada". Dividida en tres partes —cantos, bailes y tocatas—, comprende más de 500 números, de los cuales no todos se han recogido en la provincia de que se trata. En justificación de estas inclusiones, al parecer extrañas a la colección, indica la Memoria un argumento de peso, cual es, que la división administrativa de las provincias gallegas no responde a los límites naturales geográficos, orográficos e históricos, como la de otras provincias españolas, ni aún siquiera coincide con las divisiones de otro orden, eclesiástica, por ejemplo, dándose el caso de que la tierra de Rivadavia (Orense) pertenezca al obispado de Tuy

(Pontevedra), que la parte (p. 7) del Nordeste de la provincia de Pontevedra, pertenezca al obispado de Lugo, y que la parte de Compostela tenga mayor comercio y comunicación con Pontevedra que con La Coruña, provincia de la cual forma parte, resultado de todo ello, una provincia especial desde el punto de vista folklórico.— La colección es magnífica, seria, sólidamente hecha, verdadero tipo de su género. En la parte de los cantos, que comprende 20 apartados, llaman la atención, por su belleza y riqueza, los alalás, los cantos de arrieros y otros oficios, muiñeiras, y cantos varios, los de ciego y romances, así como la sección especialmente dedicada a los cantos religiosos, entre los que se incluye algunas de las transcripciones de cantos antiguos como el célebre de Ultreya, y otro perteneciente al Códice llamado de Calixto II. En la parte de bailes sobresalen por su interés los preludios y tocatas de gaitas, así como la sección de danzas y farsas, con las interesantes descripciones de las danzas de espadas, danzas de damas y galanes, y sobre todo, la descripción de los instrumentos músicos, modelo de lo que estos trabajos deben de ser. No menos interesante es la tercera parte, con sus alboradas, marchas y pasacalles y la sección de curiosidades, toques de cuerna y tocatas de zanfona (...)

La de la provincia de Pontevedra no tiene otro reparo que el incluir en ella algunos cantos, bailes y tocatas de otras provincias limítrofes, que si administrativamente están separadas de la de Pontevedra, geográficamente, y sobre todo, desde el punto de vista folklórico forman una unidad difícilmente separable. Los trabajos sobre el folklore musical gallego (colecciones de Hernández, Inzenga, Adalid, etc.) son tan incompletos que apenas si empañan las novedades y originalidad de este trabajo, como el estudio de D. Antonio Noguera apenas si resta originalidad a la colección de las Islas Baleares. (...) la sección de Música entiende y propone a la Academia la concesión del premio de 2.000 pesetas en metálico a la colección de cantos de la provincia de Pontevedra, que lleva el lema "Volvamos a la Naturaleza con plena sencillez de corazón, sin rechazar nada, sin alterar nada". Ruskin, marcada con el número 9, recomendando al autor que en el caso de (p. 12) publicarla haga corregir algunos defectos —probablemente errores de copia—

advertidos en algunos, muy pocos, cantos, y no terminará este informe sin hacer constar su sentimiento por no disponer de otros premios que permitieran recompensar la meritísima labor representada en las colecciones notabilísimas de León y Baleares, así como la señalada con el número

6, bellissimo complemento, como queda consignado, al cancionero Salmantino de Ledesma./ La Academia, no obstante, resolverá lo que estime más acertado. (p. 13)

Said inició inmediatamente, con la aquiescencia de Sampedro, la gestión para la edición del *Cancionero* con la Casa Dotesio. Le manda también aquellos días a Don Casto un recibo, que éste ha de devolverle firmado, a fin poder retirar las 2.000 pts del premio, que se repartieron equitativamente⁷³. Sampedro, por su parte, le sugiere que haga gestiones para, durante el verano, poder traer el manuscrito original a Pontevedra a fin corregir errores y mejorarlo en la parte estética. Meses después, Sampedro acusa recibo del original que ya lo tiene en su poder (carta de 19 de julio de 1911), pero no será hasta septiembre que empiece a rehacer el cancionero, preguntándole a Víctor, ya de paso, si tiene algo reciente y novedoso que incluir en él. Le comunica el nombre del copista, Sr. Porriño, y la realización de una copia para el fondo CS que, antes, con las prisas, no había podido hacer⁷⁴:

Amigo Víctor,/ (...) Anteayer comencé a rehacer el Cancionero o Colección: el copista Sr. Porriño no ha podido venir antes por las Fiestas [de la Peregrina]; veremos si ahora que acabaron viene todos los días y aprovecha el tiempo/¿Adquirió V. algo que podamos incluir con lo que yo tengo también de adquisición reciente? Venga y lo utilizaremos./ De paso obtendré una copia que antes por la premura me fue imposible de hacer; y luego veremos si de cara a publicarla comentara al respecto con persona que esté al cabo de estas cosas.

Con la preparación de las oposiciones a la universidad que Said ultimaba, al tiempo que avanzaba en el día a día con extremas dificultades y atrancos, su presencia cada vez más destacada en el Ateneo, las dificultades familiares, o el inmediato estreno de la zarzuela *La Flor del Agua...*, la prioridad de editar el cancionero se fue postergando, por lo que, ya de nuevo en las tareas diarias,

⁷³ 4-2-1911. Fondo CS: 66/36/8. "Mi querido Sampedro: porque no dispongo de tiempo para más, le remito esa letra de 1.053 pesetas con noventa c. que, unidas a los gastos de giro: Cuatro id. con diez, dan un total de 1.058".

⁷⁴ 9-9-1911; Fundación Barrié, Fondo SA-19.

Sampedro fue hallando nuevas excusas —si es que precisaba alguna— para retardar esa edición que ya nunca verían impresa ninguno de los dos autores. Hemos registrado en la correspondencia de Don Casto algún movimiento interesándose por editar la obra (por parte de la viuda de Said Armesto, o de Sánchez Cantón apoyado por el Marqués de Figueroa), pero, fiel a sí mismo, Sampedro se cerró en su mutismo y dejó, como único recuerdo de su aventura, la copia parcial, anotada y corregida de su mano (Colección B), pero no preparada para la imprenta, como ya indicamos más arriba. Pese a las formalidades del préstamo y el recibo firmado por Said Armesto, el original, que debería haber sido devuelto a la Academia a finales del verano, se halla a día de hoy en paradero desconocido⁷⁵.



⁷⁵ El original no se halla actualmente en la Academia de Bellas Artes, ni en el Museo de Pontevedra o en el legado Said Armesto de la Fundación Barrié. No descartamos que, ya fallecido Víctor, Don Casto “traspapelara” entre sus miles de documentos al cancionero con la firme intención de que nunca viera la luz, por las múltiples razones que hemos expuesto. Ciertamente, Filgueira Valverde, aún habiendo estado cerca, nunca hizo referencia al manuscrito original, lamentablemente en paradero desconocido.

Ramón de Arana, “Pizzicato”: Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical¹

F. JAVIER GARBAYO MONTABES

Universidade de Santiago de Compostela

javier.garbayo@usc.es

RESUMEN: En la Galicia de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, la figura del Ferrolano Ramón de Arana, que a menudo firmaba sus trabajos como “Pizzicato”, se nos presenta como uno de los más importantes críticos e investigadores sobre folclore y temas musicales en general. A su paciente labor en la dirección de *El Correo Gallego* de Ferrol, se unieron sus trabajos e investigaciones musicales principalmente sobre la música gallega, elaboradas desde una visión regeneracionista, compartida con Felipe Pedrell, con quien mantuvo una nutrida e interesante relación epistolar. En el presente trabajo, se analiza fundamentalmente su alineamiento con Pedrell en las tareas emprendidas con la publicación de *Por Nuestra Música*, así como la visión que Arana tenía de los músicos gallegos contemporáneos y su manejo de las melodías folclóricas en sus composiciones.

PALABRAS CLAVE: Ramón de Arana, Felipe Pedrell, Regeneracionismo, Folclore gallego, Juan Montes, Marcial del Adalid, José Baldomir, Pascual Veiga.

RAMÓN DE ARANA, “PIZZICATO”: CORRESPONDENT
WITH FELIPE PEDRELL, MUSIC CRITIC AND ESSAYIST

ABSTRACT: During the last few decades of the XIX Century and the first few of the XX, the figure of Ramón de Arana, who often signed his articles as “Pizzicato”, comes across as

¹ Trabajo realizado dentro del proyecto de I+D+i *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875.1936)*. HAR2009-09161.

one of the most important critics and researchers covering folklore and other musical subject matter in general. Along with his involvement with the management of the newspaper *El Correo Gallego* in Ferrol, he carried out musical studies and research mainly concerning Galician music, from a *regenerationalist's* point of view, shared with Felipe Pedrell by means of a fruitful and interesting epistolary relationship. In our present study, we fundamentally examine his alignment with Pedrell concerning the tasks undertaken with the publishing of *Por Nuestra Música*, as well as Arana's view of contemporary Galician musicians and their handling of folklore melodies within their compositions.

KEY WORDS: Ramón de Arana, Felipe Pedrell, *Regenerationalism*, Galician folklore, Juan Montes, Marcial del Adalid, José Baldomir, Pascual Veiga.

Introducción

El estudio de las diferentes facetas del personalidad del musicógrafo, periodista, profesor y crítico ferrolano, Ramón de Arana Pérez, es sin duda una de las tareas que la musicología tiene pendientes todavía en Galicia. Recientes trabajos de Carlos Villanueva, las tesis doctorales de Luis Costa, de Xavier Groba y de Eva Ocampo, así como las aportaciones puntuales de Carmen Malde, han puesto de manifiesto la necesidad imperiosa de salvar este injustificable hueco. Las noticias que hasta el momento se han venido manejando de él, así como los juicios que las acompañan son en extremo escuetos, cuando no imprecisos en sus puntualizaciones. Hasta hace pocos años, Arana, era conocido fundamentalmente como testigo de la evolución teatral ferrolana en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX (hasta 1915), tal como se deduce de los estudios de la profesora Eva Ocampo Vigo², donde se da detallada cuenta de su actividad como crítico teatral en diferentes medios locales de la época. Además de ello y en el terreno que nos interesa, Ramón de Arana es uno de los protagonistas de vida musical del país en el período comprendido entre las dos Repúblicas y un representante importante del pensamiento musical

² Eva Ocampo Vigo: *Las representaciones escénicas en Ferrol (1879-1915)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001.

de regeneracionista que, con Felipe Pedrell a la cabeza, impulsó a una buena parte de los músicos españoles en aquellos años.

Ya Filgueira Valverde en su *Introducción al Cancionero Musical de Galicia* de Casto Sampedro y Folgar, le dedicó un apartado, consignando su aportación musical a dicha obra, junto a la de Felipe Paz Carbajal³, Perfecto Feijóo⁴ y Víctor Said Armesto⁵, como una de las de mayor relevancia cuantitativa y cualitativamente hablando en la constitución del importante corpus de melodías que dio forma y sustento a dicha obra⁶. Luis Costa marcó muchos años después el inicio de esta reivindicación musical de la figura de Arana desde su tesis doctoral, *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*⁷, un completo trabajo cuya consulta sigue siendo indispensable a la hora de abordar cualquier estudio sobre música gallega referido a la época que nos ocupa. Allí se ofrece una visión detallada de los movimientos ideológico-musicales de la región, de sus protagonistas y de las derivaciones musicales de los mismos, en un momento crucial en la definición de la idea de galleguidad en términos identitarios. En tal contexto la figura de Arana es referida, aunque con brevedad, de manera abierta y al lado de Marcial del Adalid, Marcial de Valladares o José Inzenga, como uno de los primeros ilustrados que realizaron estudios sobre el folclore gallego con un cierto rigor; cuatro insignes personajes que merecen sin embargo una apuntación más detallada del autor, dada la diferente visión metodológica en la recogida y posterior elaboración de materiales folclóricos que Ramón de Arana mismo denuncia en repetidas ocasiones a través de su correspondencia y en los comentarios a sus fichas musicales. De esta manera el modo en que Arana entiende el folk-lore es diferente al de Valladares o al de Inzenga y por supuesto a la manipulación

3 Juan Bautista Varela de Vega: "Felipe Paz Carbajal, un gran músico del XIX gallego", *El Museo de Pontevedra*, 55, 2001, pp. 317-336.

4 José Luis Calle: *Aires da Terra, la poesía musical de Galicia*, Madrid, 1993.

5 Carlos Villanueva: "La flor del agua, zarzuela de Conrado del Campo y Víctor Said Armesto: notas oportunas al hilo de un centenario", *Revista de Musicología*, XXXIV, n. 1, 2011.

6 José Filgueira Valverde: "Introducción y notas bibliográficas", *Cancionero Musical de Galicia, Colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, reunido por Casto Sampedro y Folgar*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982, pp. 39-42, del mismo polígrafo "Cuatro musicólogos gallegos. Sampedro, Tafall, Arana, Said Armesto", *Ritmo*, LIII, 527, nov. 1982, pp. 25-28.

7 Luis Costa Vázquez: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1999, [Edición en CD-rom].

del mismo por parte de Adalid para convertirlo en melodías de salón —un hecho este con el que Arana se muestra altamente crítico— y, si su postura no se encuentra totalmente exenta de una cierta carga romántica, con claridad se sitúa ante el investigador actual como una experimentación mucho más moderna, positivista y empírica además de respetuosa con la información original desde un afán clarificador y sistemático, que, señala Luis Costa, está “muy en consonancia con el que muestra Sampedro”⁸.

Carlos Villanueva, por su parte, en la reedición del *Cancionero*, dedica un detallado estudio a las fuentes y personajes que acompañaron al arqueólogo pontevedrés en la larga y tortuosa trayectoria del mismo Arana ocupa varios párrafos de su discurso analítico, destacando que “es, sin duda, junto con Víctor Said, el colaborador más fiel e intenso, el más abierto y franco con el maestro, y el que más contribuyó al crecimiento del fondo musical de la Sociedad Arqueológica: al sumar sus propias aportaciones con las que él consiguió entre su amplio círculo de informantes”⁹.

La tesis doctoral defendida hace escasos meses por Xavier Groba González, es el trabajo que de momento mayor extensión y profundidad ha dedicado a Ramón de Arana. Groba, partiendo de las aseveraciones que venimos de indicar, analiza con minuciosidad científica su labor al lado de don Casto, como folk-lorista indispensable, en la génesis misma de su cancionero, solventando la casi ausencia de alusiones al mismo de trabajos anteriores¹⁰. El estudio de Groba tiene respecto de Arana su meta marcada en el esclarecimiento de cuál fue la dimensión real de sus aportaciones al *Cancionero Musical de Galicia*, pero indaga también sobre los aspectos que configuraron su mundo, conteniendo nuevas y esclarecedoras aportaciones biográficas, al lado de un análisis de su personalidad y de su labor. Utiliza para ello las cartas que Arana dirigió a Pedrell y a Casto Sampedro, siendo este conjunto de fuentes epistolares —es decir la documentación que constituye el Arana corresponsal— es a día de hoy, al lado de sus escritos periodísticos, firmados preferentemente

8 Luis Costa Vázquez: *La formación del pensamiento musical nacionalista...* pp. 160-161.

9 Carlos Villanueva: “Fuentes y personajes para el estudio del Cancionero Musical de Galicia”, en *Cancionero musical de Galicia reunido por Casto Sampedro y Folgar* (Carlos Villanueva, ed.), A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2002, pp. 93-111.

10 Xavier Groba González (2008): “El repertorio del cancionero musical de Galicia: análisis y revisión crítica”, en *Cancionero musical de Galicia reunido por Casto Sampedro y Folgar* (Carlos Villanueva, ed.), A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2002, pp. 152-204.

como “Pizzicato” y aparecidos en *El Correo Gallego*¹¹ y otros medios locales y nacionales, así como sus ensayos, en revistas como *La Ilustración Musical Hispano-Americana*¹², *Almanaque gallego*, *La temporada de Mondariz* o el *Boletín de la Real Academia Gallega*, constituyen, al lado de otras menos relevantes, las fuentes fundamentales para reconstruir el pensamiento musical aranista. Todo esto a falta de los datos procedentes de diferentes archivos todavía sin indagar y la supuesta existencia de un archivo Arana, por el momento en paradero desconocido y seguramente totalmente disperso y sobre el que en este mismo volumen, la profesora Carmen Malde, aporta noticias novedosas, en concreto respecto a uno de sus *Cancioneros*, labor, por cuya reconstrucción lanzó una llamada de atención desde su trabajo de doctorado el profesor Groba¹³.

1. Datos biográficos

Por el momento es el trabajo de Groba donde se recoge una biografía más detallada del folk-lorista gallego, denunciando cómo hasta el momento ni un solo investigador ha dedicado a Ramón de Arana Pérez, más que escasas líneas a excepción del profesor ferrolano Guillermo Llorca Freire. Acude en principio a la somera nota con que la *Gran Enciclopedia Gallega* despacha la entrada que lleva su nombre y a los datos aportados por este último a los que se pueden añadir en la misma línea otros más divulgativos aparecidos en la prensa gallega y donde se deslizan ya de entrada errores importantes, como por ejemplo el de la fecha de su óbito¹⁴.

Hijo del reputado director de bandas militares con carrera en las Antillas y en la propia corte y distinguido con numerosos laureles, Eduardo de Arana y

¹¹ Agradecemos a la dirección y personal de la redacción central de *El Correo Gallego*, en Santiago de Compostela, las facilidades y atenciones recibidas para poder consultar los originales de este diario en su hemeroteca.

¹² *La Ilustración Musical Hispano Americana* fue una revista dirigida por Felipe Pedrell y editada en Barcelona, de la que aparecieron 9 números entre los años 1888 y 1898.

¹³ Xavier Groba González (2008): *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1884-1937): O canto galego de tradición oral*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2011. (<http://hdl.handle.net/10347/3621>). Última consulta, 22 de enero de 2012).

¹⁴ Isaac Otero: “Ramón de Arana y Pérez, ‘Pizzicato’, musicólogo de Ferrol”, *Galicia en el Mundo*, 7-14 de julio de 2008, p. 2.

de Cármen Pérez, su devenir vital, como bien señala Groba¹⁵, se puede seguir entre las cartas escritas a Pedrell, en una en concreto, fechada el 10 de marzo de 1895, respondiendo a una petición de datos de éste último, muy posiblemente para incluirlos en su *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos Españoles*, publicado en Barcelona a partir de 1894 pero que constituye una verdadera confesión autobiográfica:

Un martes, 21 de diciembre, con la entrada del invierno, hice yo la mía en este mundo; y, cosa rara, si nací o me nacieron en época de tribulaciones guerreras, en aquella gloriosa epopeya de la que fue héroe O'Donnell y digno émulo el paisano de V., D. Juan Prim, (...) Yo no sé si en mis aficiones, que están arraigadas en lo más profundo de mi corazón, habrán influido mis progenitores, porque mi abuelo, muerto hace años, y mi padre que aún vive, fueron músicos mayores de los batallones y regimientos de Infantería de Marina que guarnecen este departamento. De suerte que algo de *solfa* he debido de traer en el cerebro y algo también se me habrá *pegado* con las enseñanzas que de ellos recibí y con el trato y amistad de papeles y partituras que abundan en todos los rincones de mi casa. Y en mis primeros años me he *peleado*, simultáneamente con las obras de texto de bachillerato y las didácticas de D. Hilarión. Poco o mucho, algo fue quedando de todo, y con los conocimientos adquiridos, el ansia, el insaciable afán y la verdadera monomanía o chifladura de reunir y coleccionar todo lo que caía en mis pecadoras manos, he ido formando mi *arsenal*, modestísima biblioteca de *amateur*, en la cual se revuelven y confunden las obras de nuestros clásicos y los *pegotes* y *recortes* de periódicos y revistas [...] Ingresé en el cuerpo de Ingenieros de la Armada, cuyas oposiciones se celebraron en Madrid, y mis excursiones a la Corte enardecían más y más mis gustos y mis inclinaciones. Imposibilitado en provincias del goce que los teatros y conciertos ofrecen en la capital de la monarquía, tuve ocasión de ver y oír permaneciendo allí algunas temporadas. Después tuve que trasladarme al Departamento de Cádiz, en el que permanecí tres años, y por asuntos de familia y otras causas, que no son del caso, pero que reñían con mi carácter independiente y las rigurosas prescripciones de la Ordenanza militar, pedí

¹⁵ Agradecemos al Dr. Groba, habernos permitido el manejo de las cartas de Arana a Pedrell conservadas en el Fondo Pedrell de la Biblioteca de Catalunya para la realización de este trabajo.

mi absoluta separación, volviendo a Madrid hasta que senté mis reales, y aquí, hace año y medio hice *cadencia perfecta o plagal* (no sé como llamarle) uniéndome a la compañera de mi hogar, que me ha obsequiado con una heredera, que aún no ha echado los dientes. En estas condiciones, dedicado a mis gustos, mis tareas actuales se reducen al desempeño de la Cátedra de Estática, Máquinas y Descriptiva de la *Escuela de Artes y Oficios*, y al ingrato *oficio* de desfacer entuertos musicales actuando de crítico y revistero de ocasión, vapuleado por los Silvaris, abogando por la regeneración de nuestra música y habiendo tenido la inmensa fortuna de encontrar en mi camino a la personalidad de V., que me ha brindado una amistad que me enorgullece, y a la cual, a falta de algo mejor, respondo con inquebrantable y acendrado cariño¹⁶.

El expediente que obra en poder de la Real Academia Galega de A Coruña relativo a la aceptación de Ramón de Arana, primero como miembro correspondiente y después como numerario¹⁷, contiene por el contrario, varios elementos importantes a la hora de completar los aspectos anunciados por la carta que acabamos de leer, como veremos. En primer lugar y sobre su fecha de nacimiento, indicaremos que en la carpetilla que contiene los documentos de dicho expediente, bajo su nombre figura su fecha de nacimiento como *21 de diciembre de 1859*¹⁸. Este dato entra en conflicto con las deducciones realizadas por Gorba partiendo de los datos aportados en la anterior carta y que sitúan su venida al mundo en 1854 —año del pronunciamiento del general O'Donnell en Vicálvaro— o en 1858 según consta en otra carta posterior, en este caso remitida a D. Casto Sampedro el 27 de diciembre de 1935 y donde dice tener por entonces 77 años.

En ausencia de otro documento de carácter oficial irrefutable como pueda ser una partida de bautismo o nacimiento, debemos dar por buena la

¹⁶ Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Fondo Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 10 de diciembre de 1895. Cit. en Xavier Groba: *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1884-1937)*, I, pp. 132-133.

¹⁷ Según los datos que obran en el archivo de la Real Academia Galega, Ramón de Arana fue elegido correspondiente de la Institución en el año 1905. Tettamancy, Murguía y Martínez Salazar (20/XII/1918), le propusieron como numerario el 20 de diciembre de 1918, siendo elegido para tal honor el 17 de julio de 1920, ocupando la silla de Leandro Saralegui Medina. No llegó a tomar posesión de su puesto, presentando su renuncia el 28 de diciembre de 1925.

¹⁸ A Coruña, Real Academia Galega, Expediente Ramón de Arana.

fecha aportada por el expediente de la Real Academia y en todo caso, descartar la posibilidad de que su nacimiento se hubiese producido en 1854, ya que todo parece indicar que la mención a los hechos políticos acontecidos entonces, es realmente un ejercicio de prosa literaria al que, como buen periodista, Arana era tan aficionado.

Dicho expediente contiene además una nota autógrafa donde se confirman algunos de los aspectos biográficos comentados por Llorca Freire y confirmados por Groba. Se trata en esta ocasión de un folio autógrafo, suelto y sin fechar, donde Arana de una manera somera enumera sus méritos de cara a su entrada como académico. Dicho documento, debe ser posterior a 1918, cuando fue propuesto para ocupar una silla de número en la Real Academia Galega:

- 1875- 20 octubre. Bachiller en Artes
- 1885- 11 de noviembre, Alférez alumno de Ingenieros de la Armada
- 1893- 4 enero. Profesor de Matemáticas de la Escuela de Artes y Oficios de Ferrol
- 1901- 6 octubre. Juegos Florales de Lugo. Primer premio monografía sobre la música patriótica española, escrita en colaboración con D. Indalecio Varela Lenzano
- 1910, 11 diciembre, Concurso musical de la Exposición de Bellas Artes de Madrid. Primer premio por unanimidad. Cantos, bailes y tonadas de Galicia
- Estudios monográficos y artículos de historia, literatura, crítica y folklore musical gallegos en revistas y periódicos de Madrid, y Barcelona, Galicia y América

Otra circunstancia personal que marcó su trayectoria vital fue sin duda el respeto y admiración constante por la figura de su padre, fallecido en abril de 1896¹⁹ y sobre quién, por encargo de Pedrell y al lado de algunas otras entradas, redactaría la voz correspondiente para su *Diccionario Biográfico*²⁰. Precisa-

19 Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Fondo Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 5 de mayo de 1896.

20 Felipe Pedrell: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos, acopio de datos y documentos para servir a la historia del*

mente, la amistad que durante largos años mantuvo con el compositor tortosí, es quizá uno de los elementos más importantes que actúan como motor en su vida y pensamiento musical, pudiendo afirmar sin temor a equivocarnos que, mediante esta influencia, Arana llegará a convertirse en un decidido apóstol de la regeneración musical pedrelliana por medio de la defensa y difusión de los descubrimientos musicológicos, postulados reformistas, propuestas estéticas y polémicas con otros músicos, generadas por el autor de la trilogía de *El Pirineus*.

A través de una relación epistolar de casi 20 años y unas 200 cartas dirigidas por Arana a Pedrell, fechadas entre 1893 y 1912 se pueden seguir perfectamente los temas y personajes de su núcleo familiar, que realmente actúan como motores en su trayectoria vital; el cuidado y atención de su familia: la ya citada admiración por su padre, la presencia de su anciana madre, Cristina Pérez Escudero que fallecerá en 1912, su esposa, Evangelina González y los hijos que ambos tuvieron. Estos eran tres a la altura de 1898 —una tríada a la que en carta a Pedrell llama con gran cariño *mis tres retoños o notas integrantes del acorde perfecto de mi felicidad*²¹ y que en 1906 hacían ya el número de seis 1906²². De ellos en 1911 y mediando escaso tiempo, fallecerían dos²³; la primogénita con 16 años (nacida en 1895) y el más pequeño, con escasos meses de vida, sumiéndole en una resignada tristeza.

También se hace presente en la correspondencia con Pedrell la amistad de Arana con dos importantes personajes gallegos de este momento: Indalecio Varela Lenzano²⁴, coruñés instalado en Lugo, corresponsal y coautor con él de la *Monografía sobre música patriótica española*, obra premiada en el certamen

arte musical en nuestra nación, tomo I, Barcelona, Tipografía de Don Víctor Berdós y Feliu, 1897, pp. 80-81.

21 Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Fondo Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 7 de noviembre de 1896.

22 “En cuanto a mi vida, bien poco puedo contar a V. que le interese, Deslízase monótona entre mis obligaciones diurnas de periodista (redactor-jefe de *El Correo Gallego*) y la clase nocturna de la Escuela de Artes y Oficios. Los intermedios los dedico a mi familia; mi anciana madre, mi esposa y seis herederos que me traen loco. Un idilio!”. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 25 de julio de 1906.

23 Pontevedra, Museo de Pontevedra, Fondo Sampedro, 66/7/47; Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro, Ferrol, 24 de enero de 1911. Citada por Xavier Groba González; *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1884-1937)*... I, p. 133 y II, p. 6.

24 Juan Bautista Varela de Vega: “Indalecio Varela Lenzano, notable folclorista gallego”, *El Museo de Pontevedra*, 47, 1993, pp. 253-275.

de Lugo de 1901²⁵, Francisco Tettamancy Gastón, uno de sus mayores apoyos para ingresar en la Academia y de cuya correspondencia se conservan en el archivo de la Academia numerosas cartas dirigidas por Arana y también con Juan Montes a quien Arana consideraba decididamente como el compositor que mejor había sabido representar el verdadero alma de lo gallego a través de sus melodías y armonizaciones de temas populares tanto para voz como para masa coral. A Montes dedicará precisamente un largo y documentado trabajo en las páginas de *La Ilustración Musical* pedrelliana, al que me referiré más adelante.

Las opiniones que vamos reuniendo a través de su correspondencia, revelan también datos importantes que ayudan a reconstruir su contorno: Una ciudad donde Arana desarrolló su vida, Ferrol, con fuerte peso de la Armada, alejada de todo centro, donde a finales del siglo XIX todavía no había llegado el teléfono²⁶, en la que raramente sucedía algo interesante²⁷ y donde la vida transcurría entre los sobresaltos provocados por las continuas guerras. Todo allí llegaba con retraso, resultando casi imposible consultar las novedades editoriales en sus bibliotecas o conseguir determinados ejemplares de bibliografía musical especializada, algo que de manera continua demanda Arana de la amabilidad de Pedrell para poder mantenerse al día de las corrientes y acontecimientos artísticos que se fraguaban en Madrid e incluso en las capitales europeas.

A pesar de ello, la correspondencia con el maestro catalán y el puesto privilegiado como observador que ostentaba Arana como redactor jefe de *El Correo Gallego*²⁸, le permitió sin lugar a dudas recibir prensa abundante y variada de la que por profesionalidad y también curiosidad, tenía que empaparse

25 Indalecio Varela Lenzano y Ramón de Arana: *Monografía sobre música patriótica española*, Lugo, 6 de octubre de 1901. Ver Guillermo Llorca Freire: *Ferrolanos ilustres*, p. 30 y [s.a.]: “Arana y Pérez, Ramón de”, *Gran Enciclopedia Gallega*, vol. 2, Gijón, Silverio Cañada Editor, 1974, p. 2.

26 “Es tremendo, dantesco vivir e por estas regiones a las cuales ni siquiera ha llegado el teléfono que podría aproximarnos a lo que tanto se desea. Hay que conformarse hasta que Dios se apiade de nosotros”. Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Fondo Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 23 de diciembre de 1897.

27 Esta afirmación deducible casi literalmente de la propia correspondencia de Arana con Pedrell en varios momentos, es relativa, ya que se constata la importante actividad cultural —sobre todo teatral y musical— que tenía Ferrol en los años finales del XIX y primeras décadas del XX, como se ha analizado en otros momentos a lo largo de este simposio.

28 Diario fundado en 1878 y decano de la prensa gallega.

a diario para verter después la actualidad fundamentalmente en su periódico pero también en otras colaboraciones. Es admirable el interés e información que Arana manifiesta en todo momento por las cuestiones de máxima actualidad así como la rapidez —a pesar de sus constantes quejas por el retraso en que vivía— con que salvando deficiencias y robos que, se producían en las oficinas de correo y que en ocasiones denuncia, era plenamente consciente de la actualidad musical gallega y española, derivando sus quejas de una manera especial hacia el excesivo localismo de sus coterráneos y proyectándolas de cara al sentimiento de la tan necesaria regeneración que debía sufrir la sociedad española y de la que Galicia estaba quedándose al margen.

Con los altibajos parejos a un período en el que la sociedad española se vio marcada por continuas crisis políticas, un medio como *El Correo Gallego* muestra claramente desde sus páginas que Ferrol no era un territorio yermo en manifestaciones culturales²⁹. De hecho, contó con una importante actividad teatral, que a partir de finales de siglo tuvo un claro protagonista en el teatro Jofre, coliseo donde se sucedieron año tras año las visitas de importantes compañías de ópera y zarzuela, orquestas sinfónicas, representaciones teatrales³⁰ y a partir de las primeras décadas del siglo XX la presencia del cinematógrafo, un hecho que revolucionó el panorama artístico mundial, al globalizarlo por primera vez, en claro detrimento del teatro y de la lírica. Desde el punto de estrictamente musical la vida en Ferrol se vio marcada por la presencia de varios hechos importantes: uno de ellos, las visitas frecuentes del gran violinista pontevedrés admirado en todo el mundo, Manolo Quiroga para actuar en recital con su mujer Marta Lehman, las siempre esperadas visitas de Enrique Fernández Arbós con su orquesta, la creación de la rondalla *Airiños da miña terra* y su derivación en 1914 hacia el *Real Coro Toxos e Froles* y sobre todo la aparición en escena de un auténtico héroe local: el niño prodigio, pianista y compositor “Pepito” Arriola³¹. Las noticias sobre los éxitos en presentaciones y conciertos de este fenómeno musical, fueron recogidas largamente en la prensa gallega peninsular y americana por medio de continuas referencias a partir

29 Véase en este mismo volumen el trabajo del profesor Lucinio Medel Iglesias.

30 Carlos Villanueva: “La Galicia que mira al mundo: La música en la época de Canalejas. El modelo ferrolano”, *José Canalejas e a súa época*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 45-69.

31 La obra del José Rodríguez Carballeira (Betanzos, 1895-Barcelona, 1954), más conocido como “Pepito Arriola”, ha sido publicada recientemente en nueve volúmenes, más uno de estudios, al cuidado de Joám Trillo: *Arriola. Obra musical*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2010.

de 1900 a sus conciertos por todo el mundo, si bien en 1899 Arana preguntaba ya a Pedrell por él en los siguientes términos:

La segunda chinchonera atañe al niño Pepito Rodríguez Arriola, cuyo concierto en las Sala Montano fue, según dicen los papeles madrileños, un asombro. Leí muchos periódicos, y es particular. *El Tiempo* en una crónica firmada por V. Espinos me merece más crédito, porque parece escrita con conocimiento de causa. En los demás hay exageraciones entre ellas decir que el niño compone música; ya no es poco el que ejecute la ajena. ¿Oyó V. al musiquillo? ¿Es exacto que repite como dicen? ¡Estoy tan escamando de los sujetos madrileños y de los críticos musicales de la corte! En suma, hágame el favor de informarse de las habilidades de mi paisano, las cuales creo, a pesar de todo, verdaderamente asombrosas³².

2. Contexto político e ideológico

La época que le tocó vivir a Ramón de Arana es la de la España situada entre las dos repúblicas. Es un momento éste en el que la historia de la nación arrastraba toda una triste y belicosa herencia del siglo XIX, concluyendo con la restauración de la monarquía borbónica en medio de una constante lucha entre tendencias liberales y conservadoras³³. Este hecho provocó que el país uniese a su notable atraso con respecto al resto de las metrópolis europeas una constante inestabilidad política, sucediéndose de manera constante violentos atentados contra diferentes políticos y presidentes de los sucesivos gobiernos que van desde el asesinato del general Prim en 1870, hasta el de Eduardo Dato en 1921, pasando en medio por el de Cánovas del Castillo en 1897 y el del ferrolano José Canalejas en 1912 y que afectarían también a propio rey Alfonso XIII, con el atentado anarquista que sufrió el mismo día de su boda con Victoria Eugenia de Battenberg. En un clima de tanta violencia e inestabilidad se fraguaron constantes huelgas y revueltas sociales que acabaron desembocando

³² Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Pedrell. Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 12 de diciembre de 1899.

³³ Salvador Forner Muñoz: “Canalejas y la política liberal en la crisis de 1909-19010”, *José Canalejas y su época*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 71-85.

en la sangrienta Semana Trágica de Barcelona, tras la que la monarquía acabó aceptando las imposiciones del directorio militar de Miguel Primo de Rivera, quién, tras su dimisión y en 1931 daría paso la Segunda República con el consiguiente exilio de la familia real y cuyo fin viene trágicamente marcado por el golpe de estado de 1936 que dio paso a una cruenta guerra civil.

En un contexto así, a partir de la guerra con Marruecos en Ferrol, centro neurálgico de la armada española desde tiempos de Carlos III, se vivió con especial interés el ascenso fulgurante del joven teniente allí nacido Francisco Franco Bahamonde, hasta la implantación en el país de su dictadura, mediante el levantamiento militar del 18 de julio. La prensa se hace eco de todo ello con numerosos elogios a la carrera política del caudillo, hasta tomar partido claramente, como sucedió en la mayor parte de Galicia, por el bando nacional y comenzar una triste etapa de censura y represión política.

Entre todo esto, los acontecimientos se vieron marcados desde finales del siglo XIX por el desastre colonial de 1898 con la pérdida de Filipinas y Cuba; posteriormente las Guerras de África y la I Guerra Mundial, aún sin participar en ella, fueron acontecimientos que pesaron enormemente sobre la sociedad española con indeseables consecuencias que conducirían al desastre del 36. Sin duda, y tal como podemos observar por medio de la correspondencia arañiana, todas estas circunstancias fueron vividas por Arana desde el puesto privilegiado de un periódico importante como era *El Correo Gallego*, haciéndose eco con prontitud de todos los acontecimientos con la intensidad y tristeza propia del pensamiento de su generación.

La visión crítica y doliente de todo lo que estaba aconteciendo, con especial referencia a las contradicciones del panorama cultural del país encuentran numerosos ecos en las cartas que Arana dirige a Pedrell, como es el caso del siguiente fragmento, extraído de una carta de septiembre de 1896, donde anticipa en cierto modo el gran desastre que se avecinaba:

Ni la muerte de Cánovas, ni la guerra con las colonias, ni la problemática con los cerdosos americanos preocupan tanto como lo harían la retirada del Guerra, torero, pongamos por caso. Es vergonzoso que los periódicos españoles más leídos fuera de España, dediquen columnas enteras a reseñar la bárbara fiesta nacional, que degrada y embrutece; pero es más aún un monstruo que los críticos musicales desde el difunto Peña y Goñi hasta

Pascual Millán, pasando por Carmena³⁴, repartan sus artísticos entusiasmos entre los cuernos y las corcheas. (...) y todo esto no puede continuar así. Creo firmemente que ha de sobrevenir muy pronto la reacción, y habrá su San Bartolomé (con o sin plenilunio) pero muy claro, para matar, moralmente, a esos herejes que no son hijos de reforma, sino de Arrio, pues niegan la divinidad del Arte más grande y más hermoso que Dios en su infinita bondad brindó al hombre³⁵.

Poco tiempo después, el 28 de octubre de 1896, Arana refiere a Pedrell con fina ironía pero también con desesperación, algunas de las grandes contradicciones de la nación:

También veo con gratísima satisfacción [que] inauguró V. sus históricas tareas musicales con alumnos no músicos; lo cual no debe llamarle la atención, porque nuestros artistas (¿?) saben ya demasiado para no saber nada. Ellos dirán que eso de Historia de la Música debe ser cosa de malas lenguas que se dedican a averiguar vidas ajenas, y sacar trapos a relucir. Historie V. las evoluciones del toreo y su influencia en la música moderna... española y ya verá, como de Peña y Goñi a Carmena no queda revistero sin matrícula; Lagartijo es el gran homófono del cuerno, el polífono del estoque y

34 Las cartas de Arana a Pedrell están llenas de referencias a los críticos teatrales y musicales que habían generado opinión y tomado postura sobre el panorama del teatro lírico en la España del XIX. Es larga la lista de ellos que son citados por el ferrolano en su correspondencia, como prueba evidente de su conocimiento del panorama escénico patrio, pero entre ellos, Antonio Peña y Goñi (1846-1896) y Luis Carmena y Millán (1845-1904), son los más citados. La postura de Arana frente a ellos es, como lo era la de Pedrell, de ataque mordaz hacia el italianismo imperante entonces en la música teatral y también hacia el excesivo casticismo mostrado por la zarzuela y la consiguiente vulgaridad de su música, escasamente representativa del verdadero canto popular español. Ello le llevará a mantener una postura muy crítica frente a la música de Tomás Bretón y Ruperto Chapí. Sobre Peña y Goñi ver la introducción de Luis Iberní, a sus escritos titulados: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*, Madrid, ICCMU, 2004. Sobre Carmena, ver: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días por Don Luis Carmena y Millán; con un prólogo histórico de Don Francisco Asenjo Barbieri*, Madrid, Manuel Manuesa de los Ríos, 1878 (reed. Madrid, ICCMU, 2002).

35 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Pedrell, Ferrol, 18 de septiembre de 1897.

Guerrita, el harmónico y sublime Wagner de la banderilla y muleta. ¡Bello país!³⁶

Los términos de la reacción a que se refiere Arana en este carta son artísticos pero su sentido general no iba muy desencaminado en su visión pesimista de los acontecimientos, pues la falta de horizontes de una sociedad absolutamente perdida entre la escasez de pan y el jolgorio de la fiesta nacional llegaron pronto y el desastre del 98 no se hizo esperar. Así siente Arana la situación extremadamente grave vivida por los españoles a partir de ese año fatal que supuso el doblegamiento de la antigua potencia colonial española ante el imperialismo estadounidense. Indica Arana además un dato muy interesante desde el punto de vista humano al referirse a Pedrell, cómo se vivía toda esta situación desde una ciudad tan estrechamente ligada a la Armada como era Ferrol:

Supongo que V. también ha de sufrir las consecuencias del nervioso pesimismo que nos domina, y que luchara su febril actividad con el aplanamiento moral que aniquila las mejores energías. Y digo eso porque ni el Diccionario, ni las antologías religiosa y profana, siguen su curso, dejando quizás que pasen estas tristísimas procesiones de nuestras legendarias impresiones y desaciertos. Solo vivimos ahora pendientes de un hilo, del telégrafo, temiendo a cada instante una nueva desgracia o un irreparable desastre. Si ahí, en ese pueblo tan impresionable, tan grandes son los efectos de las malas nuevas, figúrese V. lo que no sucederá en este departamento que tantísimos hijos de él que pelean en barcos y ejércitos y todos estamos unidos por lazos de parentesco, amistad y lo que es más grave por un porvenir muy triste y muy negro. Imposible pues que podamos emanciparnos de este ambiente que mata, y ni las aficiones más profundas, ni los entusiasmos más ardientes bastan para disipar estas nubes. Confíemos en que Dios ha de poner término a los merecidos castigos, y ojala muy pronto con honor y con el decoro, salvemos el abismo que nos atrae³⁷.

³⁶ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 28 de octubre de 1896.

³⁷ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Pedrell, Ferrol, 17 de junio de 1898.

Si esta carta está fechada a mediados de junio, la deriva de las circunstancias, le llevan nuevamente a escribir poco después a Pedrell en términos si cabe aún más pesimistas, ofreciendo su análisis crítico de los hechos:

Estamos en circunstancias tristísimas, no por lo que se pierde (perdidísimo ya hace años) sino por el inútil sacrificio de tantas vidas, de tantos hombres, obligados actores de la farsa política representada, sin arte y sin gloria, con argumento conocido y catástrofe prevista por el más obtuso de todos los ángulos intelectuales. ¿Y pregunta V. si vendrán por aquí los subordinados del Atila yanqui? Casi era cosa desearlo y que nos anexionasen a cualquier raza o nación, porque nosotros ni ahora ni nunca hemos de cambiar de hechuras. Pueblo que se extasia y enardece con *La marcha de Cádiz* ¿a dónde irá que no hará? Creo que don Antonio Cánovas tenía razón al juzgar-nos como cosas, y creo que él y otros que no son él, nos llevaron con la más plausible de las imprevisiones al espantoso final en que nos encontramos. Pedir, pues ahora entusiasmos, ideales, regeneración y enmienda es pedirle honradez y sinceridad a los que parten el bacalao en New York. Me apena y entristece el pensar en tal cosa; y eso que todavía no terminó esta suite de vales empezada en Filipinas, continuada en las Antillas y bailada en España al son que nos tocan en Washington. Dios nos tenga de su mano y nos conceda lo que más se necesita, que no es ni patriotismo ni dinero, sino honradez y sentido común³⁸.

3. Ramón de Arana, corresponsal y colaborador musical de Felipe Pedrell

Como adelanté en párrafos anteriores, la amistad de Ramón de Arana con Felipe Pedrell puede seguirse a través de las 200 cartas que se conservan en la Biblioteca de Catalunya y dirigidas desde El Ferrol al autor de *Els Pirineus*. La correspondencia entre ambos comienza en el año 1896 y finaliza en 1913, con una cadencia intensa y regular al principio que se va distanciando conforme nos acercamos a esta última fecha. Son cartas de amistad y trabajo, llenas de consultas, aclaraciones, consejos y opiniones propias de un corresponsal donde

³⁸ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Pedrell, Ferrol, 9 de agosto de 1898.

se vierten continuamente intercambio de noticias e informaciones que Pedrell demandaba de Arana para sus diferentes empresa como el *Diccionario* o la gran antología del *Cancionero Popular Español* que tuvo en este ferrolano a uno de sus principales colaboradores.

Sobre este último trabajo es de destacar que si bien el maestro de Torotosa, tras explica en la introducción las razones que le llevan a adoptar su clasificación particular del folclore español apoyándose en un importante aparato crítico donde aparecen citados numerosos colaboradores, las citas a personas casi se reducen a las de los meros informantes del material melódico recogido en las fichas. A pesar de esta tónica, en el tomo segundo de la obra dedica un capítulo entero a Arana, encabezándolo bajo el epígrafe *Solo de gaita*³⁹, precisamente el título que Arana había adoptado para una serie de trabajos y lo que es más importante, vertiendo y haciendo suyas sus investigaciones organográficas sobre la gaita llevadas a cabo por el ferrolano, novedosas y muy atrevidas para el momento.

Escribe Pedrell:

Lo ha tocado, digo, lo ha escrito mi insigne amigo Ramón de Arana, gran maestro en el difícilísimo arte de templar gaitas cuando se destemplan, especialmente por musicógrafos mal informados en cuestiones de organografía instrumental, que es el arte de describir y clasificar los acentos sonoros de la música; gran folklorista de quien he aprendido cosas muy recónditas del ser, saber y sentir de su amada región, Galicia, la verde. Erín española; escritor brioso, crítico musical de simpático humorismo, especialmente cuando llamándose Pizzicato coge la férula y, siempre bien documentado, zarandea a los incautos que se ponen al alcance de sus suaves pellizcos.

Oigamos a Arana en el preludeo al *Solo de gaita*; sirva de presentación lo que dice con las finas mieles de su gracioso humorismo:

“Hablar en Galicia de gaitas y gaiteros es tema socorridísimo de eficacia suma, para sacar a colación resobados tópicos, añoranzas, morriñas y

39 Bajo este título Ramón de Arana publicó un primer trabajo aparecido en el *Almanaque de Ferrol* para el año 1910, pp. 137-146, y los dos a los siguientes en el, *Boletín de la Real Academia Gallega*, año 6, t. 4, n. 43 (1911), p. 161-168; año 6, t. 4, n. 44 (1911), pp. 204-207; año 6, t. 4, n. 45 (1911), p. 224-231. Este artículo lo resumió Arana en: “Solo de Gaita. Coda”, *Unión Ibero-Americana*, vol. 26, n. 2, feb. 1912, Madrid, pp. 14-16.

saudades, con que espetar al lector inadvertido unas cuantas vulgaridades donde se ventilen rumores de pinos y carballeiras, amaneceres y puestas de astro rey con brumas, nieblas y demás atrezzo, curso ya de remate.

Pero ahondar, siquiera en el humos, organográfico de los orígenes representaciones y testimonios documentales del archipopular y milenarío instrumento; aclarar en lo factible ambiguos vocablos, confusiones de nombres, para la depuración de errores sancionados por la costumbre y el hábito comodísimo de copiar lo escrito por plumas ajenas, sin tomarse la pena de compulsarlo; laborar, en fin, de aquel modo, con intención sana y levantado propósito, me parece más plausible que engolfarse en divagaciones sentimentales, alabando indoctamente las excelencias del punteiro, del sol y del ronco o el arte nonato de no muy cultos y aseados tañedores de muiñeiras y alboradas.

Concluye el maestro esta larga referencia con la siguiente frase: “basta lo apuntado como presentación de quien de la gaita y su arcaica parentela. No se atreve a planear el esbozo de la monografía en cuestión, y le sale una monografía hecha y derecha, a pesar de la modestia del autor, como a Ovidio le salían versos magüer los sermones de su padre no se atreve a planear el esbozo”⁴⁰.

Tal era el aprecio que Pedrell tenía por uno de sus principales colaboradores, que además lo consideraba y trataba como verdadero maestro, profeta y directriz de las grandes tareas que con respecto al arte musical, tenían pendiente todavía España y que se definen en términos regeneracionistas. La presencia de Arana en la *Antología* pedrelliana se hace sentir a través de los diferentes ejemplos transcritos en los que figura su nombre, como informador de folk-lore gallego al maestro, al lado de los de Felipe Paz, Perfecto Feijóo y Casto Sampedro, aunque en mucho mayor medida que estos. Como señala Groba, fue Pedrell quien en 1895, sugirió a “Pizzicatto” esta colaboración aceptándola de buen grado, no sin advertir al maestro las dificultades que tal empresa conllevaba en Galicia:

⁴⁰ Felipe Pedrell: *Cancionero musical popular español*, Barcelona, Casa Editorial de Música Boileau, 1958, tomo segundo, Barcelona, Casa Editorial Boileau, s. f., pp. 44-45. La edición original de esta obra, de la editorial E. Castell Valls es de los años 1917-18.

[...] Respecto al folk-lore gallego, aquí algo se ha hecho, aunque ahora casi todo se ha olvidado; y digo casi porque hace unos días leí en los periódicos regionales que se trataba de reanudar la tarea. La proposición de V. me seduce pero mis fuerzas no responderán a mis entusiasmos. En Galicia este asunto se ha mirado siempre con inexplicable abandono. Realmente hay dificultades muy grandes para el indispensable acopio de materiales. Nuestras canciones están maleadas, y adulteradas por injerencias de modernismos; así que el trabajo de depuración es laborioso. Yo prestaré, si V. lo desea, mis fuerzas de peón para reunir unas cuantas piedras y si fuere necesario recurriré a los profesores de la región solicitando auxilios, que creo no han de negarme [...]⁴¹.

Poco después, comienza a suministrarle información detallada, adelantándole aspectos interesantes que influirán positivamente en el resultado final del cancionero Pedrelliano:

No puede V. figurarse cuantísimo me alegro de la satisfacción de V. y del buena cierto que he tenido al mandarle esa pequeña muestra de nuestros hermosos cantos populares. Desconocidos (vergüenza da decirlo) por los maestros y aficionados de la región (salvo honradísimas y... muy contadas excepciones) V. como todos los españoles, habrá oído hablar de la muiñeira y alborada gallegas; pero V. con su clarísima intuición y envidiables conocimientos sospechó la existencia de algo más genial y característico, algo que refleja de manera fidelísima nuestro nostálgico carácter, esa morriña que nos ataca y nos mata, ausente de nuestro calumniado país. Y es verdad, los alalás contienen toda la poesía, toda la idílica sencillez de costumbres hoy desgraciadamente maleadas, y llevaron en sus vagas y melancólicas cadencias la soñadora poesía del espíritu de una raza, fuerte, viril, enamorada del término, de los verdes prados, de sus tristes nieblas. Los colectores de cantos gallegos, que no pasan de ser media docena de personas, incluido Adalid e Inzenga, no dieron a los alalás toda la importancia que realmente tienen; yo no sé si las dificultades de armonización y la estructura de las

⁴¹ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell. Ferrol, 1 de enero de 1895. Cit. en Xavier Groba González: *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1884-1937)*... vol. I, pp. 36-37.

frases les amedrentaron la empresa, pero lo cierto es que los alalás no aparecen en el número y en la importancia que tienen, en las colecciones, ni los compositores de casa se dedicaron a divulgarlos. De ahí la grata sorpresa de V.⁴²

Recogiendo el testigo que Arana le lanzaba de este modo y seguramente con una más que generosa colaboración y entrega de materiales por su parte, Pedrell, escribiría un bien informado capítulo dedicado a este canto tan genuino de Galicia⁴³, trabajo que Arana se preocupó poco después de difundir desde su periódico⁴⁴ y que traspasaría nuestras fronteras, reproduciéndose en diferentes ocasiones en la prensa madrileña y entre la de las colonias de emigrantes gallegos en América⁴⁵.

Esta labor paciente de recolección y corrección de errores en las transcripciones y melodías existentes, propia del folclorista y que es analizada al detalle por Xabier Groba en su trabajo⁴⁶, contrasta con otra, fruto de una percepción a veces en exceso romántica, del fenómeno observado desde una manera comparativa, algo muy habitual en su generación y que le lleva a exagerar y buscar paralelismos y similitudes entre los repertorios tradicionales gallegos y los europeos y aún entre las melodías de nuestro folclore y algunos fragmentos de composiciones de grandes operistas románticos como Bellini, Donizetti, Gounod, Haydn o el mismo Gluck, retomando casi literalmente las apreciaciones de Inzenga⁴⁷:

42 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Pedrell, Ferrol, 10 de noviembre de 1895.

43 Felipe Pedrell: *Cancionero Musical Popular Español*, tomo segundo, Barcelona, Casa Editorial Boileau, pp. 25-30.

44 Felipe Pedrell: "Los cantos de alalá gallegos", *El Correo Gallego*, Ferrol, 8 de octubre de 1914.

45 Felipe Pedrell: "Los cantos de alalá gallegos", *Labor gallega*, año 2, n. 1, La Habana, 15 de enero 1915, pp. 11-13. Por su parte, un pequeño fragmento del mismo trabajo pedrelliano apareció el mismo año y con el mismo título en *Tierra Gallega. Semanario Regional Ilustrado*, año 2, núm. 59, Montevideo, 31 de marzo 1915, p. 6.

46 Xavier Gorba: *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1884-1937)*... vol. I, pp. 135-185.

47 José Inzenga Castellanos: *Cantos y bailes populares de España* (Galicia, Murcia, Valencia), Madrid, Antonio Romero Editor, 1888-1890. La parte correspondiente a Galicia apareció reproducida en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T. III, núm. 23, Madrid, 18 de agosto de 1881, p. 267. Una edición traducida al gallego de este mismo trabajo puede verse en *Jose Luis do Pico Orjais (ed): José Inzenga. Cantos e bailes da Galiza*, A Coruña, Difusora de letras, Artes e Ideas, 2005, p. 65.

Hoy, cuando nos hablan de la música regional, citamos con orgullo el *Andante* del cuarteto op. 76, de Haydn, algunos coros de *Sonámbula y Lucía*, que parecen calcados de la muiñeira, la alborada de la *danza de las bacantes*, del idilio musical de Gounod, la romanza de la *última rosa*, semejante a los alalás, la balada de Pierroto de *Linda de Chamounix*, los cantos de las riberas del Ulla, tan parecidos a los que se oyen en la campiña de Roma, en Cápua, Terracina y el Piamonte ¿Por qué no se hace un estudio serio, formal de esas semejanzas?⁴⁸

Más adelante —ya en 1906—, insistirá a Pedrell sobre el tema con derivaciones que resultan todavía más sorprendentes a los ojos del folclorista actual:

[...] ahora mismo estoy planeando otra quisicosa sobre la muiñeira, tema de pie forzado y ando a trompicones; en Galicia se conocen con el nombre (muiñeira) varias melodías, bailables unas y coreadas otras. Las formas más populares son dos [transcribe dos fragmentos], que V. conoce y la otra es la misma, idéntica, que la de *Le Noy de la mare*, que aquí se ejecuta allegretto, para bailar y moderato para nana. ¿Cuál de esas dos formas conceptúa V, más antigua? Yo creo que la segunda, pero ¿Cómo es que una y otra, según tengo entendido, son tan populares en Cataluña como en Galicia? ¿Quién tomó a quien? ¿Y cómo explicar la importación o simultaneidad? Yo rogaría a V. mi buen amigo que en un momento que tuviese de vagar me ilustrase en semejantes extremos. No me convence de una la melodía primera sea genuinamente gallega, y a cambio *La noy de la mare* tiene más sabor regional para nosotros y hasta se canta con letra análoga a la que escribe Alió⁴⁹ en la hermosa colección que V. ha prologado expresivamente. Y esa identidad de música y poesía catalana y gallega me tiene muy intrigado, ignorando si la difusión de esas formas líricas es tan grande ahí como aquí. Además, ¿Cómo explicar tb que en Bretaña existan formas semejantes? Por qué el caso singular de que Gluck en su *Ifgenia en Aúlida* reproduce la

48 “Pizzicato”: “La música gallega”, *La ilustración musical hispano-americana*, año VIII, núm. 179. Barcelona, 15 de febrero de 1895, p. 2.

49 Se refiere a la antología de Francisco Alió Brea: *Cançons populars catalans*. Barcelona, 1891. Sobre el autor ver: Françesc Bonastre: “Alió Brera, Francisco”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Madrid, SGAE, pp. 286-7.

melodía de *La noy* y que en obras diversas extranjeras andan las dos muñeiras o reminiscencias de ellas.⁵⁰

Hasta aquí estas escasas referencias a la visión aranista del folclore gallego, un tema cuyo estudio Pedrell consideraba fundamental para cimentar con solidez las bases de su reforma musical. En su obra y su corpus teórico este era un principio que no se daba aisladamente, sino que aparece unido de manera estrecha al de la profundización sobre la historia de la música propia, con el fin de demostrar y dar a conocer en el mundo la biografía y obras de los grandes compositores españoles del pasado, situándolos en el puesto artístico que merecían y que hasta el momento no ocupaban. De esta manera, la producción musicológica de Pedrell entre 1894 y 1896 representa una contribución extraordinaria a la música histórica de nuestro país, por medio de esos monumentales ocho volúmenes de la gran antología que tituló *Hispanae Schola Musica Sacra*, desde donde dio a conocer las obras de los grandes polifonistas y organistas españoles del pasado.

De manera paralela, acometió otra aventura editorial creando y dirigiendo una nueva revista de música sacra, *La música religiosa española*, donde fueron apareciendo todos sus estudios sobre la vida y obra de Tomás Luis de Victoria que posibilitarían después la edición en Alemania de la *Opera Omnia* del gran polifonista abulense⁵¹ una labor continuada años después por Anglés primero con la colección *Monumentos de la Música Española*⁵², editados por el Instituto Español de Musicología de la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma y posteriormente por la Intitució Milá i Fontanals del CSIC. La filosofía de esta tarea llevó a Pedrell décadas de continua incomprensión y críticas,

50 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 25 de julio de 1906.

51 *Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Ópera Omnia*, Leipzig, 1902-1911. Ver: Francesc Bonastre: "Pedrell Sabaté, Felipe", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1999, pp. 548-559.

52 Anglés indica de manera específica ya en el primero de los volúmenes dedicado a Tomás Luis de Victoria, editado en 1965: *Tomás Luis de Victoria (+1611), Ópera Omnia, Primera edición por Felipe Pedrell, Volumen I, Missarum Liber Primus, Nueva edición corregida y aumentada por Mons. Higinio Anglés, Preside del Pontificio Stituto de Música Sacra y Director del Instituto Español de Musicología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Delegación de Roma, 1965.*

pero acabó cristalizando en un manifiesto teórico, *Por nuestra Música* y una gran composición musical: la trilogía de *Els Pirineus*⁵³.

Una frase, con la que comienza la tercera parte de su colección de canciones populares puede resumir perfectamente todo lo dicho hasta el momento sobre sus intenciones, plasmadas tantas veces en sus escritos a lo largo de su vida: “El canto popular y la técnica de la escuela musical española, constituyendo y afirmando la nacionalización del arte, merced a la tradición técnica constante y cuasi general de componer sobre la base del tema popular”⁵⁴. Si de esta manera D. Felipe reconocía la urgente necesidad que había entonces en España de edificar un discurso musical diferenciador que tomase como base las manifestaciones verdaderamente populares, no es menos importante la llamada que hace a volver a la música de los maestros del pasado y para ello y como nexos, analiza en el cancionero la presencia de temas populares en los cancioneros hispanos del medievo y renacimiento y emprende otra labor monumental, cual es rescatar del injusto olvido en que se hallaba la obra de Victoria, Guerrero, Morales y Antonio de Cabezón, editándola y dándola a conocer internacionalmente⁵⁵. En todo momento y por medio de la correspondencia, Pedrell mantuvo informado a Arana de esta nueva empresa, que, como era de esperar, entusiasmó al ferrolano que no escatimó hacia el maestro ni en críticas hacia los comentaristas madrileños que no juzgaban esta gran empresa como merecidamente era de esperar:

¡Qué saben los pseudo críticos de la prensa madrileña de Cabezón, ni del discantus, ni de la música homófona o polifónica! Si se tratara de una corrida de toros o de una partida de pelotaris, entonces ya vería V. cuanto detalle, cuanto dilucidar si eran pases de pecho o de espalda o si la bolera y el revés, no habiendo sido el derecho. Es una verdadera desgracia nuestra

53 Felipe Pedrell: *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Vicente Balaguer, Música del que suscribe y expuesta por D. Felipe Pedrell*, Barcelona, Imprenta de Henrich y C^a, en Comandita. Sucesores de N. Ramírez y C^a. (Edición moderna con prólogo de Francesc Bonastre en Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1991).

54 Felipe Pedrell: *Cancionero Musical Popular Español*, Tomo tercero. Portada de la primera parte.

55 Entre 1894 y 1896, aparecieron en Barcelona los ocho volúmenes de la colección *Hispaniae Schola Música Sacra*. El vol. I está dedicado a Francisco Guerrero, el II a Cristóbal de Morales, los III, IV, VII y VIII a Antonio de Cabezón, el V a Ginés Pérez y el VI contiene obras variadas de Tomás de Santa María, Guerrero y Victoria. Ver: Francesc Bonastre: “Pedrell Sabaté, Felipe”, p. 554.

indisculpable ignorancia. Se necesita que los no españoles vengan a ilustrarnos, a resucitar le memoria de nuestras olvidadas glorias. A decirnos lo que hemos sido, para avergonzarnos de nuestro presente: ¡Si V. fuese un compositor flamenquista! Si V. dedicase su erudición y su talento en cosas de música zarzuelera. Mucho debe V. sufrir; y sólo su fe, sólo los alientos poderosos que hay en V. pueden reanimar el apagado fuego de entusiasmos latentes en el corazón de los verdaderos amantes de nuestras grandezas; del ansiado renacimiento del decadente arte musical, hoy vendido y asalariado En las manos de las pecadoras manos de media docena de Varelas, más o menos Silvaris. ¡Que le hablen a esos señores de la sublime inspiración de Morales! ¡De la Fe sincera de Guerrero! Del poderoso genio de Victoria. Créame V. que al ver su labor incesante, al leer sus cartas de V. en las que en medio de sus inquebrantables propósitos hay el dejo amargo del engaño, de la vergüenza, quisiera poder, en la pequeñez de mi insignificancia, alentar más y más sus heroicas decisiones, sus entusiasmos, todo en fin para que sino por el convencimiento, por lo menos por el asombro de los fehacientes y valiosísimos testimonios del olvidado archivo de nuestras grandezas, por la indiscutible valía de nuestras glorias, reconociesen todos que es necesario de una vez para siempre, empujar, con soberano impulso nuestra decadente época, en busca de las más claros y serenos horizontes⁵⁶.

Respecto a Antonio de Cabezón, los elogios se anticipaban a la propia recepción de sus obras que Arana demandaba desde Ferrol con entusiasmo:

De mi sé decir que entre Morales y Guerrero encontré un verdadero abismo; porque si Morales asombra por la expresión, por la desesperante facilidad con que acertó a fundir letra y música, hay además en Guerrero un dominio de la técnica, llamémosle así, una suma de conocimientos científicos que no se ve en las obras de su antecesor. Aquella Salve parece escrita por un músico moderno, conocedor de los modernos secretos de la armonía, y de la severa perspectiva de los antiguos tratadistas. Ahora espero con verdadera impaciencia el tomo de Cabezón, el célebre organista de Felipe II en vista de las noticias que V. me ha dado, y que seguramente

⁵⁶ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell. Ferrol, 15 de febrero de 1895.

producirá mayor asombro que los dos tomos publicados. Y la verdad, es bochornoso que los no españoles sean los encargados de dar a los vientos de la publicidad lo que los críticos españoles no entienden ni admiran. Si fuesen zarzuelitas, entonces sí que publicarían sendos artículos, dando cuenta del tiempo invertido en la composición de la partitura y publicando mil detalles, verdaderos reclamos de sección de anuncios de un periódico comercial [...] ⁵⁷.

Pronto llegaron los elogios y comentarios previsibles, no menos grandes que los de los anteriores polifonistas y con los esperables reproches a los críticos:

[...] hace 40 años (en nuestra patria) las cadencias de Guerrero, resultarían, pongamos por caso, verdaderos atrevimientos, verdadero fenómeno de intuición, que asombra más cuanto más se mira. Yo creo firmemente que no han leído las obras que censuran; porque si así fuese, sospecho que habrían de suponer una mixtificación en el texto, echándole a V. la culpa del engaño y dirían que esos compositores polifónicos deben ser mitos porque no se explica, ni podría justificarse como, cuando y en donde aprendieron Morales, Guerrero y Victoria. De Cabezón no hablemos. Es un paquidermo, que decía el piccolino. Es algo más que antecesor de Bach: es su padre. Le engendró, le amamantó, le dio sangre de su sangre, su vida y su alma. Para nosotros, para los aficionados resulta un colmo. No puedo acostumbrarme más a la idea de que todo aquello proceda del ilustre ciego. De él solo. Significa un grado de cultura, de perfección verdaderamente insólito. Supera, yo no sé si por intuición o por conocimiento a los Morales y Guerreros; Vio más hondo, desligó más y más el arte, llevándolo por caminos tales que sus obras orgánicas parecen de hoy, contemporáneas. Qué vergüenza que tales paginas hayan estado sumidas en tan ingrato olvido! ⁵⁸

Todo este asunto relacionado con la recuperación de los grandes polifonistas españoles del pasado, llevaba además tanto a Pedrell como a sus seguidores a plantear en el fondo la necesaria reforma de la música sagrada con la

⁵⁷ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 3 de marzo de 1895.

⁵⁸ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 6 de julio de 1895.

consiguiente renovación de los repertorios de iglesia, una situación que afectaba por igual a toda la música de la iglesia de Roma y que tras las primeras disposiciones de la Sagrada Congregación de los Ritos sobre Canto Gregoriano y polifonía bajo el pontificado de León XIII, acabaron cristalizando en el *Motu Proprio* de su sucesor, san Pío X, en 1903.

La situación que vivía la música en las iglesias españolas a fines del XIX es descrita por Arana a Pedrell en los siguientes términos:

Además el cambiazo de la churrigüesca música religiosa de hoy a la severa y grandiosa polifonía de aquellos maestros ha de causar profunda impresión a los fieles. Acostumbrados a la algarabía de la orquesta y destemplados gritos de cantores en las arias y los dúos con las terceritas del inolvidable Vázquez. ¿No juzgaran monótono el canto vocal? [...] Creo en mi modesta opinión, que aparte de la lucha con fagoters y demás sacristanes, tiene Vd. la dificultad de acostumbrar a los devotos. El cambio es radical, absoluto. El oído, tan mal educado en los españoles, y el gusto, tan destartalado en nuestra patria ha de clamar por violines y cornetines, flautas y timbales⁵⁹.

En definitiva, los intentos de Eslava por elevar el nivel de la música religiosa española a través de la publicación de su *Lira Sacro Hispana* no habían sido demasiado fructíferos y él tampoco había sido excesivamente estricto en el cumplimiento de sus predicaciones, de manera que la música que se hacía en las iglesias españolas a finales del siglo XIX, salvo honrosas excepciones, era de poca calidad y estaba excesivamente influida por la ópera. Este panorama lleva a Arana aprovechando un comentario sobre diferentes aspectos del *Congreso Eucarístico*⁶⁰ celebrado en Lugo en 1896, a definir a los músicos religiosos de su tiempo en dos categorías:

Sospechaba que los opositores a la composición del certamen eucarístico habían de ser de poco pelo musical y temo que lo del certamen profano resulten aun más calvos. Esto de la solfa anda muy mal. Hoy solo tenemos

59 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 19 de junio de 1895.

60 Juan Bautista Varela de Vega: "Centenario del II Congreso Eucarístico Español. La música en el Congreso y la intervención de Juan Montes", *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, 8, 2, 1997-98, pp. 249-265.

dos categorías de maestros: los de la chulería tipo Chapí en el género chico y los abstracto-divulgadores tipo bretón operista. Los religiosos... están en el cielo riéndose de los actuales maestros de capilla y organistas⁶¹.

Pero el estudio y la difusión de los estudios pedrellianos eran realmente diferentes eslabones de una meticulosamente cuidada cadena que, al lado del folclore, acabarían devolviendo al arte musical hispano la dignidad que había perdido. A su lado se gestó el perceptivo manifiesto titulado *Por nuestra música* y su representación musical en la trilogía *Els Pirineus*. En su conjunto estos años previos al cambio de siglo están en la correspondencia entre Arana y Pedrell llenos de elogios y ánimos hacia su labor regeneracionista de la música español y por supuesto de críticas a la escasa repercusión que esta ardua tarea recibía en la prensa nacional. Por otro lado, la actividad divulgativa de los trabajos del músico catalán desde sus conferencias en el Ateneo madrileño eran también seguidas por Arana con el mayor interés.

Sobre la gestación de *Els Pirineus* y su difusión, Arana escribe a Pedrell palabras esperanzadoras, llenas de ánimo:

Estoy ansiando que Italia y sus maestros rindan digno homenaje al autor de Los Pirineos, ya que España y sus músicos no saben, no pueden apreciar lo que ensalzan, admiran y aplauden los Boito y Tebaldini. Y lo ansío porque, prescindiendo de la dura y severísima lección que recibiremos, por apatía e ignorancia, aquel esperado éxito ha de alentarle también a V. para no desmayar en la espinosa y dura senda que hoy se ofrece, para llegar, quizá un día no lejano al glorioso final que V. se ha impuesto⁶².

Casi un año después, parecía perfilarse un estreno italiano de la ópera. Venecia aparecía como centro receptor, de lo que Arana se hace eco con las siguientes palabras:

61 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 8 de agosto de 1896.

62 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 3 de enero de 1896.

Ante todo y sobre todo, doy a V. la más entusiasta enhorabuena por la grátísima noticia que me comunica de la próxima ejecución en Venecia de Los Pirineos. Algo es algo y el hecho debe alentarle mucho, puesto que aun prescindiendo del consuelo que para V. entraña, significa durísima y merecida lección a los arregladores y componedores de arte musical español, que hoy hacen mangas y capirotos de nuestros primeros teatros líricos y es triste, tristísimo que vengan de fuera impulsos y energías cuando en casa tenemos todo lo necesario para vivir y codearnos con el lujo y confort de gentes pudientes y bien acomodadas. Repito mi cordialísima felicitación, y ojala sea el prologo el principio del fin⁶³.

"Pizzicato" trasladaría este acontecimiento a las páginas de *El Correo Gallego* en sendos artículos aparecidos en 1901. El primero de ellos a comienzos del año, dentro de la columna habitualmente dedicada en el periódico a *Bibliografía musical*, lleva por título *La trilogía Los Pirineos y la crítica*⁶⁴:

El éxito creciente de la valiosa producción lirico dramática del erudito musicólogo y celebrado maestro catalán sr. Pedrell ha inspirado a varios de sus más inteligentes y entusiastas admiradores la publicación del volumen núm 4, de 317 páginas, de nutrida e interesante lectura, en las que se reproducen muchos de los notables trabajos que la crítica musical de todos los países ha dedicado al autor de Los Pirineos ya a su obra maestra.

Pasa después Arana a enumerar a los diferentes críticos españoles y extranjeros que escriben en ese volumen y entre los que se hallan las opiniones de Albéniz, Alió, Llansi, Granados, Más, Martínez Ibert, Nicolau Millet, Lamote Grignon, Eustoquio Uriarte, Krebs, Mozkowsky, Hervey, Tebaldini, Mascagni y hasta el mismo César Cui, destacando que

de este admirable concierto de atinadísimos conceptos, destacase el unánime sentir de todos los escritores mencionados al expresar su conformidad

63 Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 4 de diciembre de 1896.

64 "Pizzicato": "Bibliografía musical. La Trilogía los Pirineos y la crítica", *El Correo Gallego*, 17 de enero de 1901.

en que el maestro Pedrell significa y representa la más saliente personalidad de la moderna escuela española; y que *Los Pirineos* es el ensayo más transcendental en nuestra península del drama lírico, que nació con la escuela romántica, para llegar con las obras de Wagner a la relativa perfección — puesto que la absoluta está vedada a los seres terrenales— y que Francia, Italia, Rusia, las naciones todas aceptan y acatan como prueba real, incuestionable de preceptos y teorías basadas en inmutables preceptos.

A este trabajo siguió un año después de otro, dedicado por entero a defender al maestro de los ataques y acusaciones injustas de plagio y falta de originalidad de las que era objeto por parte de la crítica nacional y lo hace con una gran erudición dando muestras del conocimiento que tenía del panorama de la lírica en su momento⁶⁵:

Por fin habló el corresponsal del *Heraldo de Madrid* en Barcelona, Sr. Roig y en el número de aquel periódico, recibido ayer en Ferrol, se consignan las pruebas (sic) de los tremendos plagios del autor de *Los Pirineos*. Nada, entre dos platos. Porque en suma, el Sr. Roig copia fragmentos de opiniones de críticos y revisteros de teatros en los que se dicen muchas y muy amenas cosas, pero generalidades y ambigüedades, que en resumen no concretan los cargos, ni demuestran los aseverados modos musicales. Afirmar, como ya he dicho que Pedrell es wagneriano, que se inspira en teorías y preceptos del gran maestro alemán, y que en algunos números de *Los Pirineos* aparecen más visibles que en otros aquellas influencias, es, sencillamente una perogrullada. Pero, admitido de buen grado que el maestro tortosino hubiera copiado textualmente diseños melódicos y procedimientos armónicos o contrapuntísticos del autor de *Parsifal*, y que en *Los Pirineos* aparezcan esas reminiscencias, como las llama el sr. Roig, ¿bastarían tan punible y nunca bien ponderados hechos para que en la Trilogía estrenada hace pocos días en Barcelona se anulasen los meritos incuestionables, reconocidos por al critica, serena y elevada? (...) Shakespeare, Calderón, Goethe, Víctor Hugo, Murillo, Rafael y Velázquez, por no citar más gloriosos nombres ¿no significan las grandes y fructíferas revoluciones en aquellas ramas del saber humano? ¿Han de condenarse a los que imitaron o han seguido

65 “Pizzicato”: “Los plagios del maestro Pedrell”, *El Correo Gallego*, 10 de enero de 1902.

las huellas de esos colosos de las bellas artes y de las bellas letras? En la música, y de manera análoga fácilmente se reconocen esas mismas imposiciones de los grandes maestros. Haydn se ha inspirado en los aires croatas, oídos en su infancia para escribir infinidad de obras, Mozart, el divino Mozart, procede de Haydn en su música sinfónica; y en la dramática, el Don Juan es una ópera italiana. Beethoven, nutrido de la música mozartiana, utilizó en sus primeras composiciones melodías enteras de los clásicos. Los grandes compositores de la antigua escuela italiana, desde Bellini a Rossini revelan bien a las claras que no desconocían ni olvidaban las mas celebradas obras de aquella trinidad augusta del poderoso genio musical germano. Wagner el talento maravilloso, el sol del arte de los sonidos en el pasado siglo, da calor y vida a todos los compositores del mundo musical. Gounod copia a Wagner en el Fausto, Boito le sigue en su Mefistofeles, Verdi (que) en Rigoletto imitará a Mozart y Meyerbeer, acepta la buena nueva y sus últimas obras, desde Un ballo al Falstaff son verdaderas confesiones de fe wagneriana, en las que a veces se sirve de las mismas frases del inmortal artista para reafirmar sus creencias, Los jóvenes compositores italianos, Leoncavallo, Mascagni, Giordano, Oreace, Puccini, Perosi, los maestros franceses Frank, Saint-Saens, Massenet, la moderna escuela rusa, la neerlandesa, el mundo musical entero, ¿no proceden en sus manifestaciones artísticas, en el drama lirico de aquel inmenso, incalificable músico? La prueba fehaciente, indubitable de los meritos de Los Pirineos es precisamente esa pasión, esa saña con que se discute y censura; todas las obras maestras han originado controversias ruidosísimas, desde Gluck hasta Wagner, los grandes escandalizadores de los operistas al uso. Es más; si la Trilogía de Pedrell la aplaudiese todo el público, pudiera repetir el maestro catalán lo que decía el insigne Berlioz cuando la muchedumbre ovacionaba alguna de sus composiciones: Dios mío! Qué barbaridad habré escrito!

4. Ramón de Arana y los compositores gallegos

La manera en que los compositores gallegos utilizaron melodías regionales y las convirtieron en obras de salón para voz y piano o en arreglos corales, orfeonísticos e incluso en composiciones instrumentales, es otro de los temas directrices del pensamiento musical de Arana. Este puede seguirse tanto a

través de la correspondencia con Pedrell, como de sus trabajos aparecidos en diferentes medios periodísticos y literarios. En unas y otras fuentes son constantes las alusiones al verdadero valor imperecedero que entrañaban las melodías populares en la inspiración de los compositores, algo muy acorde con el ideario regeneracionista pedrelliano, desenmascarando aquellos casos en que se pretendía hacer pasar por melodías gallegas músicas que nada tenían que ver con el alma popular de la región, así como criticando con severidad la manipulación poco afortunada que a veces sufrían las melodías originales para hacerlas música académica.

Cuatro son los compositores que trataremos en este apartado a través de los cuales se puede seguir la historia de este género tan propio del XIX y paralelo al *Rexurdimento*: Marcial del Adalid, Juan Montes Capón, Pascual Veiga y José Baldomir. Las primeras alusiones al género en los escritos de Arana, arrancan del deseo expreso por suministrar a su correspondiente una visión analítica de lo que se había realizado hasta ese momento en cuanto a folclore gallego. Consiguientemente Arana se refiere a Inzenga y muy especialmente a Marcial del Adalid, dos autores que utilizaron la música de inspiración popular con dos fines bien diversos. El primero de ellos para ilustrar el capítulo dedicado a Galicia dentro de su *Antología de Cantos y Bailes populares de España*, fruto del encargo recibido por el folclorista de parte del Ministerio de la Gobernación, en 1857, y que fue publicada por Antonio Romero en Madrid entre 1880 y 1890. Sus comentarios a la utilización de folclore gallego en esta *Antología* aparecen unidos a los de la obra de Adalid que fue realmente el primer compositor de este tipo de canciones de salón, sobre nuestro folclore. Ambas colecciones comparten además varias melodías, como el propio Arana, deja claro en sus escritos.

Documentación folclórica, tengo muy cerca de medio ciento de apuntes, pero quiero más ¿Alcanza esa cifra lo que V. reunió de música gallega? Hay en lo que reuní, algo bueno y nuevo, pero distinto de lo coleccionado por Inzenga y Adalid. Espero aun, a fuerza de cartas y de pesadez que los perezosos me manden algo más. La tarea más difícil es coleccionar, previa depuración, por analogías y semejanzas, y la mejor recompensa sería que V. me manifestase que no había perdido el tiempo,

escribe a Pedrell en 1895⁶⁶, para más adelante puntualizarle que,

los colectores de cantos gallegos, que no pasan de ser media docena de personas, incluidos Adalid e Inzenga, no dieron a los alalás toda la importancia que realmente tienen; yo no sé si las dificultades de armonización y la estructura de las frases les amedrentaron la empresa, pero lo cierto es que los alalás no aparecen en el número y en la importancia que tienen, en las colecciones, ni los compositores de casa se dedicaron a divulgarlos⁶⁷.

En referencia a la colección de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* de Adalid, editados en Coruña por Canuto Beréa entre 1877 y 1882⁶⁸, Arana envió una detallada relación de los mismos a Pedrell, ilustrándola con la impresión personal que tenía de cada uno de los cantos en relación a su autenticidad gallega y al tratamiento dado por el compositor, indicando en nota que se trataba de unos *apuntes íntimos para V. Nada más*⁶⁹.

En algunos casos, aporta además referencias comparativas a los materiales usados por Inzenga, lo que resulta sumamente esclarecedor:

1ª serie:

Nº 1. Soedades. Aceptable

Nº 2. A compañía (popular). La melodía es preciosa. No me gusta como la trata.

Nº 3. Magoas do corazón. Vale poco.

Nº 4. Queixas (popular). Este mismo tema figura en la colección de Inzenga, núm. XIV, pág. 22 (a-la-la) y está mejor tratado que por Adalid.

Nº 5. Canto do berce (canto de cuna). No es popular.

66 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 25 de abril de 1895.

67 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 10 de noviembre de 1895.

68 Marcial del Adalid: *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, A Coruña, Canuto Berea Rodríguez, 1877 y 1882. Dicha colección fue posteriormente editada por Margarita Soto Viso (ed.): *Mémoires pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1985.

69 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell. El documento no tiene fecha, pero debe ser anterior a 1895.

N 6. A-la-lá (popular). No me gusta tampoco; violentó el carácter de la armonización coral. La cosa que intercaló antes de repetir el canto no la conozco como canto popular.

Serie 2^a

Nº 1. Miña terra, miña terra. En tiempo de marcha que solo tiene de gallego la letra.

Nº 2. Canta o galo e ven o día (popular). Salvo el ritornello o preludeo. Está bien aunque el pueblo no lo canta con los dúos de 3^{as} y 6^{as} que le escribe Adalid.

Nº 3. Fronseira, triste fronseira. Forma derivada de la muiñeira (en menos).

Nº 4. Seitura n'esta pedriña. Popular. Melodía preciosa, típica, pero mal armonizada y modulada malísimamente en la sentida cadencia.

N 5. A noite de san Xoán. Tampoco me convence.

N 6. Non te quero por bonita (popular). Ritornello feo y sin concretar la melodía popular, pertenece a una derivación de la muiñeira.

Serie 3^a

Nº 51. A mala fada (balada). No es popular, por lo menos yo no la conozco como tal.

Nº 52. Canteiros e carpinteiros. Canción pupular. Lo será pero no lo parece.

Nº 5. Bágoas e sonos (melodía). No es popular pero si de lo mejorcito de la colección. Se la remito en papel a parte.

Nº 61. Axeitam'a polainiña. Canción popular, se conoce como canto de cuna aunque en el rivero la cantan en faenas agrícolas. Es de lo mejorcito, la melodía, pero Adalid la estropeó en la cadencia, por dificultades de armonización, y el dúo es infernal, antipopular y antinatural.

Nº 15. Foi pol' o mes de Nadal (melodía). No tiene nada de gallega.

Planteaba así Arana una visión bastante crítica de la labor emprendida por Adalid, aspecto este que ahondará con Baldomir, como veremos más adelante. Ambos casos, contrastan con el del compositor gallego que, como ya hemos indicado, para Arana mejor había sabido transmitir el alma del pueblo gallego, por medio de la Música: Juan Montes Capón. En numerosas ocasiones en su correspondencia con Pedrell, Arana se refiere al encargo que había recibido

para publicar en la *Ilustración Musical Hispanoamericana*, una síntesis biográfica del lucense, que finalmente apareció en el número de agosto de 1895, acompañada en portada de su retrato. El trabajo, firmado por “Pizzicato” en *Ferrol, Julio del 95*, y dedicado *A mi querido amigo D. Indalecio Varela Lenzano* es realmente una biografía muy informada del autor de la inmortal *Negra Sombra* y contiene una amplia referencia crítica a su encomiable labor como compositor y organizador de eventos. Los elogios de “Pizzicato” hacia quién consideraba un verdadero amigo son constantes en el trabajo, dejando claro que Montes era en su generación el mejor compositor que tenía Galicia y uno de los más notables del panorama español y tanto en el campo de la música profana como el de la música religiosa:

[...] Compositor el más fecundo y popular de Galicia, resulta larga tarea el enumerar todas sus obras. Nosotros, valiéndonos de medios especiales, luchando con la modestia del maestro y su obstinación a verse en *letras de molde*, hemos conseguido coleccionar apuntes de algunas de sus obras —que no bajan de un ciento— y ahí van agrupadas, para que otro, con más autoridad y alientos ordene los deslavazados apuntes. Para orfeón escribió *A sega*, escena coral; dos Himnos, a Gúttener y Calderón, *Barcarolas* y *Serenatas*, además de una selecta colección de *bailables*, entre los que merece especial atención *O bico* —mujerera popularísima, de la que se han tirado siete ediciones, para *cató* y *piano* —transcrita por el ilustre compositor asturiano Anselmo González del Valle, y ejecutadas, con gran aplauso, por el renombrado virtuoso vasco Leo de Silka, en sus conciertos de Londres y París. Arregló Montes, para voces solas, las más delicadas melodías de Schubert, compositor cuya delicada factura se asimiló al maestro lucense. Para canto y piano, sobresale la hermosa serie de *baladas gallegas*, tan solicitadas por los *folk-loristas* y aficionados, *baladas* que retratan el temperamento enxebre del nostálgico cantor de nuestras *cuíitas* y *pesares*; y una *barcarola* para tiple, contralto y barítono. Para banda y sexteto, además de numerosos y selectos arreglos, figuran himnos, marchas fúnebres y procesionales, y transcripciones de las obras de orquesta, premiadas en certámenes. [...] Es innegable que la personalidad de Montes se destaca en todas sus obras. Artista sincero, sobrio, correcto, inspirado, revela tanto en el género popular como en el religioso la cultura y ductilidad de su espíritu. La música popular gallega, sus giros melódicos, sus vagas cadencias tan análogas a los del canto litúrgico, brota de la pluma

de Montes con la idílica sencillez de nuestras costumbres. Flotan en ella el quejumbroso rumor de los siempre verdes pinares, los arcaicos gemidos de la gaita, la mimosa dulzura, monótona y tristonada de nuestros cantos. La Sonata Gallega descriptiva es acabado cuadro, pintura fidedigna, de las agrícolas labores, cantadas por Hesiodo y Virgilio. La fantasía, la página más hermosa, más gallega, del Arte regional. Aquella bulliciosa Alborada, apenas perceptible en las apagadas sonoridades del cuarteto, va creciendo, hasta el vigoroso tutti himno al sol; al nuevo día. La melancólica balada desliza sus nostálgicos acentos sobre amplia y mullida modulación, blanda y suave, tierna y sentida, contrastando con la rítmica muiñeira, juguetona y cadenciosa, recuerdo quizá de la danza pírrica de Homero, Estrabón y Silo Itálico, y obligado final de fiestas y regocijos populares.

Pasa a continuación a alabar la labor de Montes como organizador de certámenes, una tarea que entronca con su vocación de compositor orfeonista y con su noble oficio de músico de iglesia:

Los certámenes gallegos, tan defectuosos en su forma y torcidos en el fin que debe perseguirse, dieron por resultado esas obras populares y revelaron la fresca e infatigable inspiración de Montes. La educación artística del maestro, su antigua vocación, se manifiestan nobles e incorruptibles, sin empirismos ni rutinas, en el género religioso. El canto llano, con su inflexibilidad tonal, sencilla y elocuente grandeza, ha servido de obligado tema a las tres mejores obras del popular compositor. El Te Deum, la Misa Eucarística y el Oficio fúnebre demuestran la solidez y firmeza de los conocimientos adquiridos. En el primero existe una fuga escolástica intachable, de amplio desarrollo

Una después sus elogios hacia la labor del músico a los ya enunciados por compositores y críticos españoles y europeos:

[...] Nada significan estos modestísimos apuntes, al lado de los juicios y opiniones de autoridades tan competentes como la del eximio estético escorialense, el P. Uriarte, musicólogos como Pedrell, compositores y maestros de capilla, como Monasterio, Rillé, Bretón, Reventós, Morphy, Saldoni, Barrera, Alfonso y Zubiaurre. Ellos han sancionado las justas alabanzas

tributadas a Montes por periodistas y escritores de la región, por Pereira, Mordente, Pardo González, Laberta, Castro López y Pardo Becerra.

Culmina finalmente el artículo, con una llamada a la inspiración en el canto popular, a la vuelta al arte antiguo y criticando duramente el género chico tan en boga en su tiempo, en un párrafo muy en concordancia con el pensamiento de *Por nuestra Música*:

El canto popular es la voz del pueblo; el lied, el canto popular transformado; el drama lírico, el lied engrandecido. El ilustre agustino, autor de la *Estética de la Música* y el infatigable rehabilitador de nuestro glorioso pasado musical, autor de la *Hipaniae Schola Música Sacra*, divulgan esas teorías, evolución lógica de los principios expuestos por los Eximeno y Arteaga, olvidados precursores de Wagner. En ella está el seguro puerto de salvación para nuestro decadente arte musical. Naufraga sin remedio. El género chico que corroe el maderamen. La zarzuela bufa fue escollo fatal. El género grande, ampuloso y deforme, ahogó con traidor abrazo la airosa jácara, la picaresca tonadilla, el asombroso entremés. *Tornate all'antico é sarà un progresso*. Volved a la canción popular, el nuevo Jordán que purifica y regenera. Para Galicia el nombre de Montes es garantía de éxito. De él lo espera todo y en él confía⁷⁰.

Pero todas las esperanzas puestas en el lucense, se vieron frustradas poco tiempo después con su repentino fallecimiento. Arana comunicaba a Pedrell de esta manera tan sentida la triste noticia, en la que además, elevando al finado a la categoría casi de héroe:

Y pasando de tan gratas noticias a otras muy desagradables. Tengo el profundo sentimiento de participar a V. la muerte repentina, ocurrida al amanecer del día de difuntos —¡que triste coincidencia! de nuestro común amigo el maestro Montes. Es una pérdida dolorosísima para todos y yo nunca me lamentare bastante de ella porque Montes era un temperamento artístico y un excelente amigo. Ve a V. pues porque tristes circunstancias

⁷⁰ "Pizzicato": "Nuestros grabados. Juan Montes", *La Ilustración musical hispanoamericana*, Barcelona, núm. 182, 15 de agosto de 1895.

cumplo el encargo de V. al enviarle la adjunta nota necrológica que escribí al recibir la noticia telegráfica que tantísimo me ha impresionado, la pérdida no sólo para los amigos, sino también para Galicia, bien necesitada, por cierto de hombres como el llorado maestro que tantísimo bien realizo en beneficio de la cultura musical de la región; Créame que la noticia me afecto por todos conceptos y en particular por lo inesperado, porque Montes me escribiera hace unos días diciéndome se encontraba perfectamente de salud. Muere víctima del asiduo y excesivo trabajo. Dios le conceda la merecida recompensa!⁷¹

Medio mes después, desde Ferrol, Arana agradeció a Pedrell que publicase una nota necrológica sobre su querido amigo, reafirmandose en la gran pérdida que su fallecimiento suponía para la música regional y nacional:

[...] Muchísimas gracias por el señalado favor que V. dispensa a las líneas que dediqué al excelente amigo Montes cuya pérdida es por todos conceptos muy sensible. Era lo mejorcito, por no decir lo único, que teníamos, y yo no encuentro entre los musicantes de la región ninguno que sea capaz de continuar su brillantísima labor. Yo he perdido un amigo de los pocos que de verdad se quieren y un auxiliar valiosísimo para mis modestas investigaciones que V. ha despertado del platonismo en que se encerraban. Hay que resignarse y bajar la cabeza ante los designios que no podemos evitar⁷².

Una amistad tan grande, jalonada por verdadera admiración artística, merecería tiempo después un bello panegírico aparecido primero en *El Correo Gallego*⁷³ en 1901 y al año siguiente en el *Almanaque Gallego* de Buenos Aires⁷⁴ bajo el título *El maestro Montes y la música popular gallega*. Tras referirse “Pizzicato” a cómo habían sido llevadas hasta el momento las tareas de recopilación,

71 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 27 de junio de 1899.

72 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Felipe Pedrell, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 14 de julio de 1899.

73 “Pizzicato”: “Juan Montes y la Música Popular Gallega”, *El Correo Gallego*, 26 de diciembre de 1902.

74 “Pizzicato”: “Juan Montes y la Música Popular Gallega”, *Almanaque Gallego para el año 1902, por Manuel Castro Pérez, con la colaboración de distinguidos escritores y artistas*, año V, Buenos Aires, Talleres heliográficos de Ortega y Rabadell, Perú 672, 1902.

transcripción y análisis de los cantos regionales gallegos, con referencias históricas a las evocaciones populares gallegas del Marqués de Santillana y el *portentoso padre Sarmiento*, señala a Murguía, Adalid e Inzenga, como transmisores del precioso legado popular,

pero sin ahondar en lo histórico, tradicional o artístico de las inspiraciones del pueblo, tarea no tan expedita como pudiera creerse, puesto que implica el conocimiento de todas o la mayor parte de las formas líricas del persistente uso y estudio no menos detenido de las antiguas tonalidades de clara afinidad con las de nuestros alalás, cantares de gesta, d'ò pandeiro, d'os cegos, nanas, aguinaldos, etc., influidos evidentemente por las modalidades turaniana o semítica, y no exentos de significativas aproximaciones a las gamas orientales que radican en el canto popular del mediodía de España.

Pasa después a analizar lo que él denomina con visión muy moderna *música industrial*, término con el que caracteriza a la música de gaita y de zanfonía, calificándola como un fenómeno mucho más reciente en el panorama del folclore:

[...] más asequible, pudiera ser de menor interés, y aún acusa —como la misma muiñeira, de perfecta cuadratura— una época relativamente próxima, y las danzas de espadas, arcos, penelas, etc, dando de mano su importancia mística o histórica recuerdan en la contextura y disposición rítmica, las saltarelas o tarantelas de Italia, influidas también, lo mismo que en otras muchas canciones gallegas, por la música popularizada, transformación inconsciente o paráfrasis indocta de giros melódicos y reposos cadenciales, de gusto y mérito muy dudoso, que terminara seguramente por anular nuestra personalidad musical al pervertir el hoy mal dirigido instinto de las muchedumbres.

Tras esta llamada de atención ante el proceso de folclorización que estaba sufriendo la música tradicional gallega al irrumpir en los escenarios urbanos y que estaba atentando contra su esencia, "Pizzicato" concluye su artículo con los encendidos elogios hacia Juan Montes:

[...] Los que intenten la difícil empresa estimaran en su relevante merito la fecunda labor del compositor más gallego, del nunca bien llorado maestro lucense que ha dejado la valiosísima prueba de arte e inspiración en selectas partituras de correcta e intachable sobriedad, pintura fidedigna del temperamento de la raza, ayer indomable, hoy abatida, que canta con dejos de amarga ironía o de nostálgica soidade. El maestro Montes logró aquella perfecta asimilación de tiernísimas baladas en las alboradas, sonata, fantasía y rapsodia, donde palpita el espíritu de nuestro pueblo con sus cuitas, sus ansias, sus pesares. Las melodías fáciles y concisas en la justa y adecuada expresión, están escritas con soltura y acierto de docilidad desesperante, sin que en muchas de ellas puedan distinguirse con claridad la frase o el inicio genuinamente popular del giro o de la cadencia de la musa del compositor. La armonización proclama la experta mano del técnico, afanoso de encontrar y siempre lo consiguió, obligado y necesario complemento de la idea melódica, y que parece deleitarse en la ingenuidad más sincera, en la sencillez mas encantadora, alejándose de procedimientos difusos o rebuscados, sin que el profano se percate del trabajo contrapuntístico, del dominio de los timbres y efectos orquestales que unen y valoran los variados elementos de un todo perfectamente artístico, genial. No entra en nuestro propósito analizar todas las obras musicales del que fue en vida cariñoso amigo, ni aunque nos propusiéramos tal fin, había de ser suficiente un acendrado e inalterable afecto, para dar autoridad y criterio a las someras y deficientes indicaciones que apuntamos. Inteligencias más aptas y conocedores más profundos han de realizar lo que nos veda la insignificancia intelectual probando que las composiciones religiosas de Juan Montes, y su labor, laureada con envidiable recompensa como propagandista de la música gallega, le colocan en un puesto preeminente, digno de los mayores respetos y alabanzas. Así lo demuestran los maestros y musicólogos españoles; así lo confirman los éxitos crecientes de todas sus producciones, y así también ha de ratificarlo su país natal, apresurándose a saldar deudas de honor y reconocimiento. Que si el artista siempre vive en sus obras, el recuerdo y la gratitud no duran mucho tiempo en la memoria y en el corazón del hombre.

Siguiendo una metodología de análisis parecida a la que había mostrado desmenuzando la colección de Adalid para Pedrell, en diciembre de 1901 y julio de 1902, “Pizzicato” publicaba nuevamente desde la sección *Bibliografía*

Musical de *El Correo Gallego*, dos artículos dedicados a las melodías gallegas de José Baldomir cuyo contenido revela, como en el caso de Adalid, qué opinión le merecían las armonizaciones para voz y piano de este autor:

[...] Sólo conozco tres números de la 1ª serie de las melodías gallegas que publica en La Coruña el joven maestro Sr. Baldomir: *Cómo foy?*, *Meus amores* y *Mayo longo*. Esta última que acabo de recibir revela lo que ya sabían todos los que se ocupan de estos asuntos; es decir que el compositor sr. Baldomir cultiva con creciente éxito un género muy difícil cual es la adaptación de la música popular a la música de salón. Claro está que tal empresa puede ser entendida desde diferentes puntos de vista, y realizadas, por tanto, con mayor o menor acierto, dentro de un ideal difícilísimo de precisar o limitar. Si la melodía llevada al pentagrama es copia fidedigna de la canción popular —como lo han hecho a veces Adalid e Inzenga con algunas tonadas gallegas— entonces la misión del compositor queda reducida al trabajo, no asequible para todos de la armonización correcta, adecuada al medio ambiente en que fue inspirada la canción popular. Pero si el compositor procura, como yo entiendo debe de hacerlo, el que su obra sea genuinamente popular, utilizando para ese fin los giros melódicos, cadencias, estructura rítmica, etc, pero sin que la transcripción resulte copia servil y sí obra perfectamente original, entonces a las dificultades de armonización únense las de adaptación, fiel y sincera del espíritu que informa la melodía regional gallega.

Insiste a continuación en la idea ya comentada de que Juan Montes había sido el único músico gallego que había sabido conjugar en la proporción justo donde el respeto por la fuente y la inspiración del artista se encuentran:

En mi modestísimo entender, ya lo he escrito muchas veces creo que Montes fue por ahora el único maestro gallego que alcanzó el dominio perfecto de tan envidiables procedimientos en sus hermosas Baladas, por ejemplo, que pudieran servir de muy saludable y provechosa enseñanza a todos los que intenten proseguir las huellas del ilustre maestro lucense. Que el sr. Baldomir tiene entusiasmos grandes y dificultades muy apreciables, todos, repito, lo reconocen; que haya conseguido, en absoluto lo que se propone, parece que en no pequeña parte lo ha realizado con buena fortuna. Su *Mayo longo*... es una melodía cuya primera frase contiene indudablemente,

sabor y color gallegos, valga la palabra, pero la segunda, menos original en el sentido expuesto no tiene a mi juicio la perfecta compenetración con la primera, ni resulta con la unidad de conjunto que tantísimos valoran los trabajos de esta índole⁷⁵.

Se manifiesta en el anterior escrito una postura crítica hacia los postulados cultivados por Baldomir, por encerrar en el fondo una negación de la cualidad gallega de su música. La misma postura es mantenida en el siguiente trabajo sobre este compositor, aparecido siete meses después en la misma sección del diario ferrolano y dedicado nuevamente a las melodías gallegas del coruñés, si bien en esta ocasión se muestra pródigo en citas eruditas, no siempre demasiado justificadas dejando ver su visión teñida de romanticismo:

[...] creo que efectivamente es el sr. Baldomir un entusiasta gallego, enamorado del arte y afanoso por conquistar un merecido y distinguido puesto entre los jóvenes compositores de su tierra. Creo también, que su trabajo y laboriosidad le hacen acreedor al respeto y consideración de los que ejercen la no siempre grata tarea de la crítica musical y que en las nuevas producciones, a que más arriba me refiero, existen pruebas valiosas de los meritos por todos reconocidos. Ahora, lo que yo no me atrevería a probar, si me viera en tal aprieto, sería el marcadísimo, genuino sello de sabor o sentimiento regional de las inspiraciones de Baldomir. Recuerdo —y sirva de valioso apoyo a mis dudas y vacilaciones— que en mayo del presente año, uno de los críticos musicales que me merece más crédito C. Roda, al juzgar *Meus Amores*, cantada por Blanchafort en el Teatro Real, decía poco más o menos lo siguiente: La canción gallega está escrita a lo Tosti y pierde así su ambiente popular. Otro censor, en la grave y sesuda Época calificaba la citada composición de linda alborada gallega (sic). Pero, dando de mano opiniones y pareceres ajenos, he de apuntar algunas someras indicaciones, prescindiendo asimismo de petulantes tecnicismos, para reafirmar mi aserto. En la melodía *Ti onte, mañán eu*, se encuentra un ritronello o estribillo de incuestionable procedencia folk-lorica, idéntico a las tonadas de las zanfoñas que sirven de obligada preparación a los cantos de los ciegos, con o sin vista, pero ¿son gallegos los giros y modulaciones de la segunda mitad

75 “Pizzicato”: “Bibliografía musical”, *El Correo Gallego*, 23 de diciembre de 1901.

de los tiempos lentos? En la composición dedicada a Maria Guerrero existe un fragmento, copia fidedigna de un hermoso alalá que Murguía ha publicado en el primer tomo de su *Historia de Galicia e Inzenga* reprodujo en el estimado cuaderno *Cantos y bailes de Galicia*, pero ¿Quién asegura que el ambiente, la ternure— no hayo palabra que sustituya el galicismo— de N’o ceo sea de abolengo franca y netamente popular?. Por qué? Me recuerda involuntariamente el alegre *Pace, pace, o vita mia*, de aquella insuperable aria de Zerlina en el acto primero del inmortal don Juan de Mozart, cuya obra pudiera servir de prueba a un exaltado regionalista para demostrar como los clásicos plagiaron la música popular gallega. Y singular coincidencia, el citado allegro es una muiñeira de semejanzas muy afines con las de otros aplaudidos maestros gallegos, que han coincidido y a nadie debe admirar semejante particularidad, con el prolífico maestro alemán. Pero a pesar de los giros populares o popularizados de Por qué?, el color, el fondo, alguna cadencia, desvirtúan lo que la música y la letra regional —auxilio poderosísimo, Se afana por conseguir. Hasta ahí nada mas, y repito, sin pretensiones de cirugía ni de esclareo, alcanzan mis dudas y vacilaciones en cuanto a conceptuar enxebres, sin distingos, las últimas producciones del acreditado músico coruñés, a quien sobran facultades y recursos para escribir lo que todos sus amigos deseamos, y a mi, Dios mediante, tampoco han de faltarme entusiasmos para aplaudirle, con la mejor de las buenas voluntades⁷⁶.

Concluiremos con el artículo aparecido en diciembre de 1912 en las páginas de *El Correo Gallego*, titulado: *Sobre la Alborada de Veiga. ¿Se puede hablar?*, firmado por RAP, para nosotros clarísimo apócope de Ramón de Arana Pérez. Además de defender en él abiertamente esta obra del compositor mindoniense que desde su creación había sido considerada casi como un himno para los gallegos y su inspiración popular, realiza una interesante cita a Pedrell y a su edición de las obras del gran vihuelista Luis de Milán:

Y pregunto si se puede hacer uso de la palabra⁷⁷, porque tal se están poniendo las cosas en Galicia que no hay medio de exponer sinceramente

⁷⁶ “Pizzicato”: “Bibliografía musical”, *El Correo Gallego*, 31 de julio de 1902.

⁷⁷ Este comienzo lo realiza Arana, en clara referencia al título del artículo.

juicios y opiniones personales, inspirados en el afán ingenuo de adquirir o dilucidar temas que afectan a los prestigios de la región y a otras conveniencias menos importantes. Se trata del siguiente hecho: Un amigo excelente y bondadoso, publicista de probados meritos, Julio Dávila, dirigió a un periódico gallego, editado en Buenos Aires, una expresiva e intencionada crónica, que acabo de leer, y en la cual se narra el pseudo homenaje tributado a Veiga. Con tal motivo, recoge la aseveración conocida, de si la famosa Alborada es transcripción, copia o plagio de una obra de Marcial del Adalid, o exhumación de un antiguo manuscrito del propio Pacheco, y estos rumores sacan de quicio, en el propio diario bonearense, a un señor Bota-fogo, que como siempre, acaparando el preferente lugar de su periódico para exhibirse, publica un sensacional apostrofe titulado *Atrás la infamia!* Donde recusa la insinuación de Dávila. Lógico sería que el comentario fuera tras la crónica glosada, maestros y homenajes, pero el orden de ajuste es de poca monta, y aún sirve de aperitivo a la lectura de la carta de Dávila y de contraste entre el sereno argüir de este intencionado cronista y los epilépticos arrebatos de quien ha tomado el rábano por las hojas, olvidándose que siempre existieron mixtificaciones y amaños en este viejo mundo y en el otro, de allende el tenebroso océano... Vayamos pues con calma y puntualicemos. Dos procedimientos siguen los músicos al transcribir las melodías y tonalidades populares: o las reproducen tal y como las oyeron de boca del pueblo o escriben obras originales, basadas siempre en giros y cadencias del arte musical indígena. ¿En cuál de estos casos de halla la Alborada de Veiga? ¿Es obra suya personal o es reproducción fidedigna de la musa campesina? Dando de mano el incidental aspecto de la cuestión, de si Veiga escribió mucho o poco, malo o bueno, —que nosotros no sabemos ni podemos dilucidar— es evidente que en Galicia, perduran restos del culto al fuego, supervivencias arrianas o celtas, perfectamente estudiadas y contrastadas por autoridades en la materia interesante.

Define a continuación la alborada en los términos, románticos, relacionándola con los mitos primigenios y con la gaita, instrumento tradicional de Galicia, común a otras regiones europeas. Destaca en este párrafo la mención a

Valladares⁷⁸ como primer folclorista de nuestra tierra, enlazándolo con Adalid e Inzenga por medio de la figura de Murguía.

La alborada, himno al sol naciente, la tañe en Galicia la quejumbrosa gaita, como melodía instrumental, genuina y neta. Las variantes líricas de esta tonada popular o popularizada, revisten formas diversas; mas todas ellas son integradoras tal vez de un tipo único, puesto que caracteres idénticos, inconfundibles, ostentan algunas canciones aldeanas, influidas visiblemente por la alborada. Todavía observase en el folk-lore de regiones harto distanciadas de la nuestra, concomitancias similares, que dejan perplejo al musicólogo, para explicar, satisfactoriamente analogías y semejanzas con los variados cantos gallegos. Nuestro primer folk-losrista regional, —de quien nadie se acuerda— fue Don Marcial Valladares. Éste proporcionó al ilustre Dr. Murguía algunos e los interesantes apuntes musicales que vieron la luz en la primera edición de la Historia de Galicia. Nuestro historiador los facilitó, a su vez, a Adalid, en sus canciones nuevas y viejas, y del acervo colectivo se sirvió Inzenga en su estimada colección de cantos y bailes de Galicia, utilizados después por la turbamulta de compositores que se ocuparon en el arte indígena gallego, y lo llevaron al pentagrama con varios éxitos. Por semejantes precedentes y documentos, tenemos indicios —que los folk-loristas regionales dilucidaran— para opinar si la alborada de Veiga es popular o popularizada. Yo he oído alguna vez al benemérito autor de la Historia de Galicia —que realizó una labor nunca debidamente ensalzada al desflorar múltiples temas regionales, incluso folk-loricos— he oído al Sr. Murguía aseverar —repito— que aquella tonada era del pueblo, del dominio del vulgo.

Realiza a continuación la referida mención a Pedrell y a su edición de la obra de Milán, en relación a ciertos motivos musicales aparecidos en este vihuelista y en la misma *Alborada*:

78 Marcial de Valladares: *Ayes de mi país. O cancionero de Marcial de Valladares*, [Edición a cargo de J. Luis do Pico Orjais e Isabel Rei] Vigo, Editorial Dos Acordes, 2010. Ver también: Xosé Antonio Fernández Salgado: *Marcial Valladares (1821-1903) Lingua, Literatura e Folclore*, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 126-227.

Y que sea exacto, lo comprueba otro testimonio irrefutable, el siguiente: Un musicólogo, tan erudito como modesto, laureado en públicos concursos, me escribía hace algunos meses estas líneas: Cuando se publique mi obra —traducción del libro de vihuela de mano “El maestro” compuesto por D. Luis Milán, e impreso en Valencia en 1535- tendrá V. ocasión de ver algunos motivos perpetuados en Asturias, aunque de probable origen castellano y otros de las montañas, que fueron recogidos por Veiga en su famosa Alborada y que aparecen intercalados entre los tientos (preludios del gran vihuelista valenciano, en honor del Rey D. Juan III de Portugal, a quien está dedicado el libro, durante su estancia en Lisboa, en el primer tercio del siglo XVI). Son motivos sumamente curiosos, pues revisten la forma más sencilla que poseían entonces. Conste —por si acaso, que consigno el transcrito testimonio del competente arqueólogo musical D. Lorenzo González Agejas, para reafirmar la lógica creencia de que ni hubo plagio ni hay motivo para poner el paño al púlpito, ni rasgar las vestiduras, ni proferir los plañideros lamentos ultramarinos, porque el buen amigo Dávila haya dicho sinceramente lo que ha escrito respecto a la paternidad de la Alborada. Inquiérase la opinión y el dictamen de folk-loristas gallegos tan conspicuos como los Sres. Sampedro y Tafall. Ellos pueden resolver el tema capital de si la Alborada es o no transcripción popular auténtica, y si así fuese, proclamaremos que el excelso compositor ha sido el pueblo, el cantor anónimo, inspirado siempre, cuando traduce en páginas imperecederas sus externas cuitas y pesares, sus alegrías y expansiones, que perduran a través de los tiempos⁷⁹.

Conclusiones

En el contexto de este volumen, nuestra investigación cobra toda su relevancia al complementarse con la del prof. Villanueva y las de las profras. Capelán y Malde. Con este trabajo hemos pretendido aportar algunos elementos más para el conocimiento del mundo musical gallego en la etapa comprendida entre las dos repúblicas. Para ello recurrimos a la importante personalidad

⁷⁹ RAP: “Sobre la Alborada de Veiga. Se puede hablar?”, *El Correo Gallego*, Ferrol, 21 de diciembre de 1912.

artístico-literaria de Ramón de Arana Pérez, “Pizzicato”, ilustre ferrolano, folk-lorista, corresponsal, ensayista y crítico musical del momento. Hemos presentado una visión general de cómo veía él la música y en particular la música gallega de su tiempo, siendo conscientes de que no hemos hecho más que anunciar posibles nuevos trabajos. Las opiniones vertidas por Arana en su correspondencia con Pedrell, relativas al estado del teatro lírico en la España de su momento histórico, la imposición de la zarzuela sobre otros géneros dramáticos y los intentos por instaurar un estilo nacional de gran ópera en castellano, su posicionamiento ante la aparición de “óperas gallegas” y sus pronunciamientos a favor de la reforma de la música sagrada, deben ocupar futuras investigaciones.

Estas han de ahondar en una búsqueda mayor de fuentes literarias aranianas, particularmente en aquellos periódicos de ámbito gallego y nacional, además de *El Correo Gallego*, con los que colaboró. Igualmente, queda sin enunciar el papel que Arana, siempre muy crítico, jugó en los certámenes que se celebraron a lo largo de Galicia en diferentes ocasiones, así como su relación con las sociedades corales y orfeones, de modo especial con el Real Coro Toxos e Froles de su ciudad natal. Por último, deberemos insistir en búsqueda de los materiales inéditos y en paradero desconocido de sus antologías y colecciones premiadas de las que habla tanto en sus notas autobiográficas como en su correspondencia, así como ese posible *Cancionero*, una obra de la que tenemos referencias y de la que han subsistido algunos fragmentos por medio de sus ensayos aparecidos en la prensa regional.

Tradicionalismo y escena: una aproximación a la música escénica de José Baldomir¹

MONTSERRAT CAPELÁN

Universidade de Santiago de Compostela
aulos90@gmail.com

RESUMEN: El músico José Baldomir ha pasado a la historia, fundamentalmente, como el compositor de obras para voz y piano. El estudio de éstas junto con el de sus actividades como profesor y director de orfeones sin duda ha eclipsado una de sus facetas más importantes: la de compositor de música escénica. En el presente artículo estudiaremos la producción escénica de José Baldomir —bastante mayor de la que habitualmente se le atribuye— y mostraremos cómo ésta fue una de sus mejores oportunidades para desarrollar su postura estética tradicionalista.

PALABRAS CLAVE: José Baldomir, música escénica, nacionalismo musical, tradicionalismo, vanguardia.

TRADITIONALISM AND THE STAGE: AN APPROACH TO JOSÉ BALDOMIR'S MUSIC FOR THE STAGE

ABSTRACT: The musician José Baldomir has gone down in history primarily as a composer of works for voice and piano. The study of these works along with his activities as a teacher and choral director has undoubtedly eclipsed one of his most important contributions: his compositions of music for the theater. In this paper we will study Joseph Baldomir's music for theater, whose body of work is considerably larger than is usually attributed to him —and show how this was one of the easiest ways for him to demonstrate his musical nationalism.

KEY WORDS: José Baldomir, theater music, musical nationalism, traditionalism, vanguard

¹ Trabajo realizado dentro del proyecto de I+D+i *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875.1936)*. HAR2009-09161 y del programa FPU del Ministerio de Educación.

1. Aspectos biográficos

A pesar que en numerosos libros y artículos se señala que el compositor nació en 1867 lo cierto es que, según figura en su partida de bautismo —en la que se le asienta con el nombre de José Ventura Eduardo Gregorio Valdomir (sic)— vino al mundo el 26 de noviembre de 1865². Su educación musical la recibe de Marcial Torres del Adalid, primo de Marcial del Adalid³, considerado el precursor del nacionalismo musical gallego, que cultivarían autores como Pascual Veiga, Juan Montes o José Castro Chané, y del que José Baldomir se autoconsideraba —y lo consideraban— el continuador.

Desde sus primeras composiciones hace uso de la música popular, elemento que siempre es destacado por la crítica. Cuando en 1888 se publica su obra *O último adiós* —la primera de sus ediciones que hemos podido ubicar— la prensa se hace eco de la noticia señalando que la música es “calcada a nuestros dulces y melancólicos cantos populares”⁴. Casi toda su obra (muy superior a las catorce melodías habitualmente reseñadas)⁵ estará basada en textos de poetas y escritores gallegos e inspirada en la música popular de la región.

Además de compositor, José Baldomir fue un importante director de orfeones. Estará al frente del *Liceo Brigantiño* desde julio de 1892⁶. Posteriormente, y en dos ocasiones distintas, dirigirá el orfeón *El Eco*: la primera desde

² Santiago de Compostela, Archivo Histórico Diocesano, Parroquia San Nicolás, Serie Libros Sacramentales, Libro 24, f. 299. Parece que el año de nacimiento de José Baldomir fue desconocido hasta por sus mayores allegados. Su esposa, María Encarnación Barbeito, en un escrito todavía conservado, indica que José Baldomir había nacido el 26 de noviembre de 1866. (A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes (RAGBA), Expediente José Baldomir, Manuscrito de Encarnación Barbeito, esposa de José Baldomir).

³ Pilar Alén: “Reflexiones sobre un siglo de ‘música gallega’ (ca. 1808-1916)”, *Revista de musicología*, 30, 1, 2007, p. 70.

⁴ “En La Coruña”, *El alcance. Diario Político y literario de la tarde*, 977, 6/III/1888, p. 3.

⁵ Entre los autores que reiteran que sólo se conservan catorce melodías está Xoan Manuel Carreira: “José Baldomir”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, II, Emilio Casares (ed.), Madrid, SGAE, 1999, p. 92. En nuestra investigación hemos logrado ubicar las partituras de treinta obras, veinticinco de las cuales son canciones (Véase catálogo en apéndice II). Si tomamos en cuenta que en la prensa y otros documentos, se encuentran referenciadas otras composiciones y que el archivo que dejó a su muerte no ha podido ser localizado, no cabe duda que fue un autor realmente prolífico.

⁶ “Noticias de Galicia”, *Gaceta de Galicia: diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*, 165, 23/VII/1892, pp. 1-2.

1894 hasta su dimisión en 1897 y, la segunda, a partir de 1905⁷. Tanto con las agrupaciones que dirigía, como él solo, llegó a realizar gran cantidad de giras. Irá a Madrid en varias ocasiones, la primera de ellas en 1899 cuando intenta presentar —sin éxito— la primera obra escénica que de él tenemos noticia⁸. De las visitas que hizo a la capital la que tuvo una mayor repercusión fue la de 1906 en la que realizó en el Ateneo una velada dedicada a Galicia. Otras figuras importantes de la intelectualidad gallega participaron en el evento. El Marqués de Figueroa fue el encargado de la apertura, dando un importante discurso (del que hablaremos más adelante) sobre la música popular gallega. A éste le siguió la participación de Waldo Álvarez Ínsua, Freire de Andrade y Víctor Said Armesto, quienes leyeron varias poesías gallegas. El concierto, compuesto exclusivamente por melodías de José Baldomir, tuvo como intérpretes a Laura Magán, Ignacio Tabuyo y al propio compositor⁹. Así se hace eco de la velada uno de los tantos periódicos que recogieron el evento:

Baldomir, muy popular en su tierra, y menos conocido en el resto de España de lo que se merecen sus talentos y el positivo valor artístico de la música gallega, es habilísimo en la traducción musical del sentimiento íntimo de la literatura de su tierra.

Sus composiciones, hechas casi todas sobre preciosos versos de Rosalía Castro y de Curros Enríquez, aciertan a crear, con los medios sencillos del lied, ese ambiente complementario de la intención poética del literato.

Si no alcanza nunca esa grandeza elevada expresiva de Adalid y del mismo Montes, es tal vez más ingenuo y más asequible que ellos, lo mismo cuando toca la nota patética o sentimental que cuando juguetea con ese lado burlesco o humorístico del genio gallego¹⁰.

7 “Noticias de Galicia”, *Gaceta de Galicia: diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*, 55, 11/III/1894, p. 2. “Noticias de Galicia”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 2321, 1/IX/1897, p. 2. “Noticias de Galicia”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 4691, 1/IX/1905, p. 2.

8 “Noticias de Galicia”, *Gaceta de Galicia: diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*, 50, 2/III/1899, p. 2.

9 M. T.: “Ateneo de Madrid. Velada literario musical”, *La correspondencia militar*, 8609, 31/III/1906, p. 3.

10 A. S.: “De música. Galicia en el Ateneo”, *El globo*, número suelto, 1/IV/1906, p. 1.

Según la prensa, entre los asistentes estuvieron Amadeo Vives y Ruperto Chapí, quienes a raíz de ese encuentro decidieron ir a Galicia a escuchar directamente las fuentes. Por su parte Benavente se ofrece a escribirle a José Baldomir una obra, para lo que acuerda ir a Galicia ese verano¹¹.

Estuvo casi todo el año de 1906 de gira en España y Francia tocando sus obras para voz y piano. Además de varias ciudades gallegas, recorre Asturias, el País Vasco, Santander y Biarritz. Esta gira servirá no sólo para ser escuchado y dar a conocer la música gallega que se estaba haciendo en ese momento, sino también para mostrar su trabajo a compositores como Pablo Sarasate y Jules Massenet, quienes asisten a su concierto en Biarritz¹², o para tener trato con Tomás Bretón, quien lo acompañó con su orquesta en Santander¹³.

Otra de las actividades importantes realizadas por Baldomir fue la docencia. Ya en 1892 se postula para la clase de piano de la escuela de Bellas Artes¹⁴. En esta institución, de la que llegará a ser director interino, se desempeña desde 1912 como profesor de solfeo aplicado al conjunto de masas corales¹⁵, ejerciendo esta actividad durante muchos años.

El reconocimiento que le otorgaban sus contemporáneos al compositor puede ser apreciado en la frecuencia con que fue jurado de oposiciones y certámenes. De estos últimos cobra especial relevancia el celebrado en 1904 en Pontevedra, no sólo por suplir a Felipe Pedrell como presidente, sino también por el revuelo que causaron sus decisiones. La primera polémica, fue el premio otorgado a los marineros de Redondela por la danza de espadas. Este veredicto fue tan criticado que el secretario del certamen, Faustino Guance, se vio obligado a escribir una carta explicando la manera en que se había procedido. El origen de la disputa provenía de la discrepancia de criterios entre el jurado establecido —José Baldomir, Prudencia Piñeiro, Felipe Paz y Mauro Lenz— y los Señores Boullosa y Abal, a los que se les había consultado su parecer

¹¹ “Baldomir en Vigo”, *El noticiero de Vigo: diario católico*, 9595, 30/VI/1906, p. 1

¹² “Baldomir en Biarritz”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 4986, 1/IX/1906, p. 2.

¹³ “Baldomir en Santander”, *El norte de Galicia: diario político y de información*, 1641, 16/VIII/1906, p. 1. Muestra de que continuará la relación con Tomás Bretón durante varios años, son las cartas que éste le escribe en 1910 y 1921, conservadas hoy en día en la *Real Academia Galega* (Véase transcripción 34 y 36 en el apéndice I).

¹⁴ “Noticias de Galicia”, *Gaceta de Galicia: diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*, 68, 26/III/1892, p. 1.

¹⁵ “Escuelas de artes de La Coruña”, *La voz de la verdad: diario católico con censura eclesiástica*, 515, 17/VI/1912, p. 1.

sobre la presentación de cada uno de los grupos de danzas. Mientras éstos últimos consideraron que el premio debía ser otorgado al grupo de marineros de Marín, el tribunal estimó que se debía entregar al de Redondela, como finalmente se hizo, ocasionando una gran molestia en los Señores Boullosa y Abal¹⁶. La segunda polémica estuvo causada por el premio a los orfeones, otorgado a la *Unión Artística* de Santiago, organización que al año siguiente nombrará a Baldomir socio honorario. El orfeón vigués *La oliva* consideró injusto obtener el segundo premio por lo que decidieron no recogerlo¹⁷. De esto se seguirá hablando en la prensa por lo menos dos años más. Cuando José Baldomir va a Vigo en una de sus giras se señala que el orfeón *La Oliva* faltó al concierto, en el que iba a participar, por viejos resquemores causados por el certamen de 1904¹⁸. Si bien la directiva de la agrupación se apresura a aclarar que su inasistencia se debió únicamente a que el director se encontraba enfermo¹⁹, lo cierto es que estos comentarios en la prensa muestran hasta qué punto tuvo calado en la población la decisión tomada por el jurado.

Además de todas estas actividades, José Baldomir también fue integrante de importantes instituciones. El 29 de enero de 1905 es nombrado miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de la Coruña, cargo que acepta el 7 de febrero²⁰ y que desempeña hasta su muerte en 1947.

De la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, ubicada en Madrid, fue correspondiente desde 1922. También integrará instituciones galleguistas, como las *Irmandades da fala* a la que pertenecerá desde sus inicios en 1916 y la *Real Academia Galega*. En esta última sustituye a Indalecio Varela en 1941, año en el que se suplían 19 vacantes, motivo por el cual se hizo una recepción general de los nuevos académicos en el Paraninfo de la Universidad de

16 "Certamen musical", *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 4364, 1/VIII/1904, p. 3

17 "Las fiestas. el certamen musical". *Gaceta de Galicia: diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*, 190, 18/VIII/1904, p. 2.

18 "El maestro Baldomir y el orfeón de Vigo", *El diario de Pontevedra: periódico liberal*, 6660, 4/VII/1906, p. 2.

19 "Noticias de espectáculos. Lo del concierto de Baldomir", *El noticiero de Vigo*, 9601, 7/VII/1906, p. 2.

20 A Coruña, Real Academia de Bellas Artes [del Rosario] Expediente José Baldomir, Carta de José Baldomir al presidente de la Real Academia de Bellas artes, 7/II/1905.

Santiago, en el que los únicos discursos fueron el de Fermín Bouza Brey y el de Manuel Casas Fernández²¹.

Finalmente José Baldomir fallece en 1947, asistiendo a su entierro varios políticos y directivos de diferentes agrupaciones musicales²².

2. José Baldomir, ¿un autor demasiado enxebre?

En septiembre de 1906 se publica —ampliado y revisado— el discurso que el Marqués de Figueroa había dado en el Ateneo de Madrid en la velada ya mencionada. Todo el escrito se desarrolla intentando dar respuesta a un punto central: la universalización de la música gallega.

Será ésta la pregunta acuciante dentro de la ideología nacionalista²³ de toda la primera mitad del s. XX. Lo seguirá siendo, incluso, cuando en los años veinte se enfrenta la corriente más tradicionalista contra la que busca la renovación. La disputa entre ambas no será la universalización, con la que todos estaban de acuerdo, sino la manera en que consideraban que ésta era posible.

Esta ruptura en la visión nacionalista trae como consecuencia un cambio de percepción de la obra de José Baldomir. Si en un principio es alabado de forma casi unánime pasará, con el tiempo, a ser objeto del fuego cruzado entre los que lo consideraban el más digno representante y los que lo veían

²¹ A Coruña, Real Academia Galega, Libro de xuntas ordinarias y extraordinarias (1939-1958), ff. 2-6.

²² “Buenos días” y “El domingo recibieron sepultura los restos mortales de Baldomir”, *La voz de Galicia*, 21227, 4/II/1947, p. 2.

²³ La vida de José Baldomir transcurre entre el movimiento regionalista (1885-1916) y la ideología nacionalista desarrollada a partir de 1916. La aparición de esta última no supone la desaparición de un regionalismo de carácter tradicionalista, por lo que en ella terminan conviviendo dos corrientes: la neotradicionalista y la liberal demócrata. En el medio musical esto se traduce en los defensores del uso de técnicas tradicionales y aquellos que abogaban por la introducción de la vanguardia. (Véase Luis Costa Vázquez: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, Tesis de doctorado, Santiago, Universidad Santiago de Compostela, 1999, I, pp. 383-384, 397-42. Ed. en CD-ROM: *Tesis leídas na Univesidade de Santiago de Compostela durante o ano 1999. Humanidades*, Santiago, USC, 2000). Podemos hablar de Baldomir, como uno de los mejores representantes de esta pervivencia del regionalismo —tradicionalista cuando ya la corriente nacionalista había irrumpido en la vida política y cultural.

como un creador anticuado que no podía llevar la música gallega más allá de sus fronteras.

El discurso del Marqués de Figueroa es una muestra, entre muchas otras, de la visión que en un principio se tenía de la obra de Baldomir:

Por de pronto los músicos gallegos salvan los en parte borrados, en parte ya borrosos aires de la región que, por cesar en la naturaleza, es muy de loar se naturalicen en el arte, mediante el esfuerzo que compartió con Adalid el maestro Montes, que siguieron los Piñeiro, Veiga y Chané, y que ahora continúa Baldomir... No es eso solo: como Adalid, primer maestro, como varios de aquellos que le siguen y usan el natural plañer, Baldomir, también maestro de arte musical, posee el secreto de la melodía, la sorprende en lo íntimo, la expresa sin palabras o añade matices de sentimiento a las de Rosalía Castro, las líricas por excelencia, tan propias para conmover todo espíritu musical, toda naturaleza romántica. La tuvo Adalid, en quien ella ofrecía, sin duda, lo más espontáneo, y por lo mismo lo mejor. Ni en él quitó, ni en sus continuadores ha de quitar, al permanente influjo clásico, a la manera clásica de tratar temas regionales en que palpita el espíritu poético, mixto de ensueño romántico y de sentido realista, que sugiere al alma regional un hondo y vivo sentimiento de la naturaleza²⁴.

En un momento en que los compositores del *Rexurdimento* habían muerto o se encontraban fuera de Galicia se llega a considerar a José Baldomir no sólo como su continuador sino como el único compositor gallego. Su música no se entiende como una mera armonización de melodías populares, sino como una “reescritura” en la que ésta se muestra de manera diferente y nueva. Otra de las facetas que se le atribuyen —y que no tiene una importancia menor— es su labor propagandística fuera de las fronteras gallegas²⁵.

Esta apreciación de la obra de José Baldomir, prácticamente unánime, entrará en crisis unos años después, en los que se pretende buscar una renovación dentro del nacionalismo musical gallego y se comienzan a considerar sus

24 Marqués de Figueroa: “Música popular de Galicia”, *La lectura. Revista de ciencias y de artes*, 69, IX/1906, p. 318.

25 “Baldomir en Pontevedra”, *El diario de Pontevedra: periódico liberal*, 6654, 26/VI/1906, p. 2. “Baldomir en Vigo”, *El noticiero de Vigo: diario católico*, 9595, 30/VI/1906, p. 1. “Galicia en el extranjero. La música de Baldomir”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 5225, 1/VII/1907, p. 2.

obras no sólo como algo anticuado, sino como el modelo que había que intentar evitar. Esta nueva visión, que no comienza con propiedad hasta los últimos años de la década de 1910, podemos considerar que tiene dos antecedentes: las críticas musicales que Ramón Arana escribe en *El Correo gallego* y el discurso que, en 1906, dio la escritora Emilia Pardo Bazán.

Es el musicólogo Javier Garbayo quien nos habla de los dos artículos que Ramón Arana escribe en 1901 y 1902 sobre la obra de José Baldomir. En estos el ferrolano plantea que existen dos maneras de convertir la música popular en música de salón: como una copia en la que únicamente se le hace una armonización o bien, como una obra nueva en la que utilizan giros melódicos, cadencias, ritmos, etc. propios del folklore gallego. Esto último que, según el crítico, es lo que se debe hacer, señala que sólo lo ha logrado Juan Montes. Baldomir es visto por Arana como un “entusiasta gallego” que está cercano a conseguirlo pero que todavía no es lo que todos sus amigos desean: un autor con un genuino sello regional²⁶.

Esta visión, en la que se plantea la duda de si José Baldomir es un verdadero representante de la música gallega es nuevamente planteada pocos años después por la escritora Emilia Pardo Bazán, quien a estos señalamientos añade el que se convertirá posteriormente en el punto central: la posibilidad de universalización de su música. Esto lo expone en 1906 en el *Certamen musical de Lugo*. Si bien gran parte del discurso trata sobre la música wagneriana, algo que será criticado por la prensa del momento²⁷, dedica —y es esto lo que nos interesa— el final de éste a la música popular gallega. Bajo la idea de que ésta debe contener tanto el íntimo ser del pueblo, como los gérmenes de otra música más rica y acabada termina concluyendo que no ha llegado todavía el músico gallego que logre hacer esta última música:

Que se nos permita acariciar un sueño: el de que, conocida ya totalmente nuestra música popular, salvados sus temas y paráfrasis de contingencias de olvido, divulgada y ungida por el óleo de la universal admiración, nazca

26 La transcripción de los dos artículos puede consultarse en, Javier Garbayo Montabes: “Ramón de Arana, ‘Pizzicato’, Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista”, *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudo e aproximacións de caso*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2012, pp. 221-224.

27 Araceli Herrero Fiqueroa: *Estudos sobre Emilia Pardo Bazán e recopilación de dispersos*, Lugo, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Lugo, 2004, pp. 179-181.

un día el genial artista, culto, capaz de abarcarla y asimilársela y extraer su quintaesencia y recibir de ella el chispazo de emoción que se traduce en inspiración victoriosa, productora de la obra capital, sencilla y sublime a la vez. No debe contentarse con menos que este porvenir Galicia, ya que el elemento musical predomina en ella, ya que es musical su paisaje y musical su impresión de conjunto; la evolución del sentimiento popular al arte supremo, es tan natural como la del bloque de mármol a la estatua. Y pues tenemos la primera materia esperemos al artífice²⁸.

Hemos de tomar en cuenta que en su texto habla de autores como Juan Montes, Pascual Veiga y el mismo Baldomir. De este último, con el que tenía una buena relación y quién en su visita a Madrid en 1899, dio un concierto en la casa madrileña de la condesa, llegará a afirmar no sólo que ha hecho un buen trabajo como recopilador de melodías, sino también como difusor de ellas. La mención de estos compositores y la manera en que termina sin embargo el texto, nos muestra cómo eran vistos por ella: un primer eslabón necesario, pero no final ni acabado, de lo que debía ser la música gallega.

2.1. Anhelos de renovación

Hacia el ballet gallego, publicado en 1924 por el jovencísimo Jesús Bal y Gay, ha sido considerado el inicio de la vanguardia en la música gallega. Pero si bien es cierto que en este texto se hace una primera sistematización de esta postura, lo cierto es que puede considerarse más bien la culminación (o cuando menos un punto de llegada) y no tanto el punto de partida de ésta. Además de las críticas de Ramón Arana y del discurso de Emilia Pardo Bazán de 1906 que ya hemos mencionado, están los diferentes artículos que, antes de 1924, se publican desde las columnas de *A nosa terra* y que muestran ya, de manera clara, las discrepancias existentes sobre cómo debía ser la música gallega²⁹.

28 Emilia Pardo Bazán: “El certamen de composición musical. Discurso de Doña Emilia Pardo Bazán”, *El regional: diario de Lugo*, 8036, 8/X/1906, p. 3. También se publica, en este caso resumido en: “Discurso de la Sra. Pardo Bazán”, *El eco de Galicia: órgano de los gallegos residentes en las repúblicas Sud americanas*, 542, 10/XI/1906, pp. 2-4. Varios años después, es publicada una parte en Emilia Pardo Bazán: “A música galega”, *A nosa terra*, 85-86, 15/IV/1919, p. 6.

29 Esta disputa que se da en *A nosa terra* ha sido estudiada con detenimiento por el musicólogo Luis Costa. Véase a este respecto: Luis Costa Vázquez: “Del folklorismo a la vanguardia: Jesús Bal o ‘Simón del desierto’”, *Jesús Bal y gay. Tientos y silencios 1905-1993*, Madrid, Publicaciones de la

Uno de los puntos centrales de los que se habla en el periódico es de la necesidad de hacer música gallega sinfónica. Para ese momento existían muchos coros gallegos, que si bien son considerados un primer paso, no se ven como la meta de lo que se quiere alcanzar. El camino hacia la universalización —el nacionalismo en esperanto dirá años después Bal y Gay— se consideraba que debía pasar por la creación y profusión de música sinfónica gallega³⁰. Para lograrlo, aparte de dar algunos consejos como que se bequen en el extranjero a los alumnos más destacados³¹, se insta a José Doncel, director de la Filarmónica de La Coruña, a tocar y divulgar música gallega³².

Ante estas instancias, Doncel responderá con un artículo en el que asegura que no existe música gallega que pueda ser tocada. De su respuesta, que dará lugar a una enconada disputa, nos interesan especialmente los argumentos que esgrime apuntando hacia la idea de una renovación de lo hecho hasta el momento. Criticará duramente la mera armonización de la música popular —del folklore tomado a golpe de lápiz del que hablaba Alejo Carpentier— y expondrá cuáles son los criterios que, a su entender, debe tener la nueva música gallega:

Ante todo daréi una espricación do que eu entendo por música galega.

Toda composición musical onde as cadencias sexan propias dos nosos cantos populares; cando a melodía teña xiros suaes ou somellantes aos nosos cantares monódicos... Máis todo esto, feito coa timidez innata

residencia de estudiantes, 2005, pp. 226-230 y Luis Costa Vázquez: *La formación del pensamiento musical...* pp. 400-401.

30 Ya en septiembre de 1917 Varela Silvari se quejaba de la inexistencia de música sinfónica un mal que, de remediarse, podría lograr la tan ansiada internacionalización. José M^a Varela Silvari: “O Nacionalismo na nosa música”, *A nosa terra*, 31, 20/IX/1917, p. 3. Puede parecer curioso que el nacionalismo, la expresión del alma de un pueblo concreto, sólo se perciba como logrado cuando sale precisamente de ese pueblo y es reconocido por el otro. Pero ciertamente el logro final de la identidad propia se consigue gracias al reconocimiento del otro.

31 “Pol-a nosa música”, *A nosa terra*, 35, 30/X/1917, p. 3

32 B. Varela: “Os nosos músicos”, *A nosa terra*, 54, 10/V/1918, p. 3. Sobre este asunto se volverá en más de una ocasión señalando, así mismo, que sólo existirán compositores modernos si éstos tienen la seguridad de que sus obras serán interpretadas (“De música. para o mestre Doncel”, *A nosa terra*, 89, 15/V/1919, p. 3). A José Doncel no es al único al que se le hace esta solicitud. Otro tanto hacen con el violinista Manolo Quiroga, a quien, ante su señalamiento de que no existe música gallega para violín, se le apremia a que sea él quien la componga (Antonio Losada Diéguez: “O gran artista é dos nosos. Manolo Quiroga”, *A nosa terra*, 59, 30/VI/1918, p. 2).

nos que non profundizaron na cencia da armonía e o contrapunto, e que somente tiveron que se concretare a armonizar nunha forma prehistórica melonías... non pesaron nada en favor do arte da música da nosa terra.

Agora ben; a persoalidade, a escola propia, o que caracteriza un arte ¿consiste na representación núa ou casi núa das imaxes? ¿é preciso calcar os persoaxes e os cantos propios do país na obra literaria e no pentagrama, respectivamente para que a obra de arte sexa puramente rexional?³³.

El periódico, en su respuesta publicada en el mismo número, no sólo dirá que sí existen músicos gallegos sino —y esto es lo más importante— exponen otros criterios de lo que consideran que debe ser la música gallega. Entre ellos la aseveración de que lo más característicos no es la melodía, sino el ritmo, o que la muñeira no es la música representativa de Galicia, sino que lo es el Alalá³⁴.

José Baldomir responderá a la aseveración de José Doncel sobre la inexistencia de músicos gallegos con mucha menos cordialidad que la que usaron los editores³⁵. Su respuesta es tan subida de tono que la revista se ve en la obligación de indicar que no se hacen solidarios de las palabras apasionadas que unos y otros emiten, a pesar de lo cual aclaran que le profesan a José Baldomir, continuador de los precursores de la música gallega, el mayor respeto y admiración.

Esta disputa traspasa las fronteras gallegas —e incluso españolas— cuando en 1924 Antonio Villar Ponte, escribe un artículo sobre este particular en *El Sol*. Eugenio Montes, desde las columnas de *El pueblo gallego*, responde

33 José Doncel: “Pol-a música galega. a propóisto dos nosos concertos”, *A nosa terra*, 90, 25/V/1919, p. 3. El planteamiento de Doncel es muy similar al que, ya en 1901, hacía Ramón Arana desde las columnas de *El Correo gallego* y al que ya hemos hecho mención.

34 Curiosamente, menos de un año después, se estrenará la obra de José Doncel *Estrelecer* basada en un alalá. *A nosa terra* no sólo se hace eco de la noticia sino que lo consideran un continuador de los precursores, entre los que se haya Baldomir cuyas melodías consideran universales. “Triunfo da música galega. “Estrelecer” do mestre Doncel”, *A nosa terra*, 112, 10/II/1920, p. 4.

35 En este artículo Baldomir señala que para hacer tales afirmaciones “é preciso saber algo máis que discretear no violín... e no abonda saber erguerse sobre das viqueiras dos pés, estender os brazos e arrobar rímicamente o corpo ao dirixir”. (“Pola música galega. En defensa dos nosos músicos”, *A nosa terra*, 91, 5/VI/1919, p. 3). Quizás tales aseveraciones, en las que se metía de una manera no muy elegante con el trabajo de José Doncel, hayan sido causadas por viejas rencillas de Baldomir con la Filarmónica de la que, ya en 1907, se señalaba que no tomaba en cuenta al compositor. (Pedro de Tor: “José Baldomir”, *El liberal*, 10248, 13/XI/1907, p. 3).

y comenta este artículo³⁶. La pregunta que ambos escritores se hacen es cómo es posible que, con la calidad del folklore de la región, no exista ningún compositor gallego que pueda ser interpretado por las orquestas europeas.

Ambos textos cruzarán el Atlántico y serán comentados por Adolfo Hernández en *El eco de Galicia* de la Habana, quien, de acuerdo con ambos escritores señalará: “¿Por qué esta única y maravillosa región de alma eminentemente musical no ha producido todavía el músico que le corresponde, el compositor en consonancia con ella, el genio de la Raza?”³⁷.

La respuesta a estas posiciones no se hace esperar y menos de un mes después, el periodista Sinesio Fraga, escribe su réplica sobre el particular³⁸. Asegura que la música gallega sí existe y señala que es de las pocas de Europa cuyas características “denuncian una raza”. Si bien admite que no se ha producido un Beethoven, destaca que todavía no se conoce toda la música gallega, lo que hace que no podamos hacernos una idea cabal de ésta. Se vuelve al problema, planteado numerosas veces en *A nosa terra*, de que es imposible que existan compositores, si no hay ejecutantes dispuestos a tocar sus obras.

En este punto parece que la discusión se vuelve un círculo vicioso: mientras los renovadores señalan que los intérpretes no tocan música gallega porque no existe, los más tradicionalistas afirman que no se compone porque los intérpretes no quieren tocarla.

Pero más allá de esta disputa seguía existiendo la gran controversia de fondo: ¿debemos hacer música gallega en clave tradicionalista o contemporánea?

2.2. El tradicionalismo de José Baldomir a través de sus textos

Para el momento del que estamos hablando, el compositor coruñés era la representación más clara del tradicionalismo. Tradicionalismo musical que hemos de entender de una manera doble: como aquel que busca las fuentes en la música folklórica pero también, como aquel cuyas creaciones están basadas en técnicas compositivas de viejo cuño.

Esta postura la podemos apreciar no sólo en sus composiciones sino también en sus escritos sobre el particular. De José Baldomir se conservan

36 Eugenio Montes: “Sobre la música y la filosofía en Galicia”, *El pueblo gallego*, s/n, 26/VII/1924, p. 1.

37 Adolfo Hernández: “Del solar galaico. En torno a nuestra música”, *Eco de Galicia*, 220, Habana, 21/IX/1924, p. 9.

38 Sinesio Fraga: “Preludios”, *Eco de Galicia*, 221, Habana, 12/X/1924, p. 16.

seis textos: la respuesta a José Doncel ya mencionada, dos artículos en el *Eco de Galicia* de la Habana, uno en *El Compostelano*³⁹ y dos respuestas a sendos discursos de ingreso.

Si bien todos sus escritos van más o menos en la misma dirección, uno de los más esclarecedores es, sin duda alguna, *As últimas tendencias d'a música*. Desde las primeras líneas señala su rechazo a las nuevas corrientes. Además de su crítica frontal al primitivismo y a la “música pictórica” (léase programática), arremeterá contra la ausencia de una tonalidad o modalidad claras.

Hemos de tomar en cuenta que al criticar el primitivismo Baldomir ataca la música de Igor Stravinsky, compositor de referencia para los que abogaban por una renovación de la música gallega. Su artículo termina así siendo una defensa de los sistemas clásicos en contra de las novedades que se están estableciendo en el s. XX:

Eu non creo que finaron as posibilidades d'atopare un pensamento novo n'os sistemas clásicos d'armonía; o sentimento melódico que foi, e serán sempre a esencia d'o arte musical, dond'alcontra imposibilidades, e nos novos sistemas c'ó están atrofiando c'ó —abuso d'ás mais discordantes e inespresivas combinaciós d'os sonidos... Non son pois d'os que creen c'ó arte musical comenza agora con esas caricaturas musicáes d'os ultramodernistas, sin ningún-ha d'ás cualidades que fan imperecedera un-ha obra⁴⁰.

En la respuesta al discurso de ingreso de Narciso Correal a la Academia de Bellas Artes, además de volver a criticar a los “ismos” del siglo XX, realiza una descripción y organización de la música popular gallega. Según él, ésta puede ser dividida en tres tipos: amoroso, reflexivo y burlesco. A cada uno de ellos le correspondería el alalá, la muñeira y la alborada respectivamente. También

39 En la edición del *Eco de Galicia* de la Habana del 3 de diciembre de 1922, se anuncia que José Baldomir escribirá para la revista. Esta colaboración sólo se concretará en dos artículos: José Baldomir: “As últimas tendencias d'a música”, *Eco de Galicia*, 191, Habana, 20/V/1923, pp. 14-15 y José Baldomir: “Glorias gallegas, Fernández Bordas”, *Eco de Galicia*, 201, Habana, 21/X/1923, pp. 10.11. Con respecto a este último, Baldomir había escrito un artículo homónimo (con texto similar pero no idéntico) en un periódico santiagués: José Baldomir: “Glorias gallegas. A. Fernández Bordas”, *El Compostelano*, 945, 12/IV/1923, p. 1.

40 José Baldomir: “As últimas tendencias d'a música”, *Eco de Galicia*, 191, Habana, 20/V/1923, pp. 14-15.

destaca, como hacen otros muchos al hablar de este tema, la influencia que el canto gregoriano tuvo en la música gallega⁴¹.

Por su parte, en la respuesta de José Baldomir al discurso de ingreso de Alberto Garaizábal en la Real Academia de Bellas Artes⁴², en el largo apartado que dedica a la orquesta presenta a Beethoven no sólo como el mayor genio de la orquestación sino, también, como aquel al que nadie podrá igualar. Que señale esto en pleno 1944 no sólo nos muestra lo cercano que se hallaba de los románticos —que llegaron a divinizar a Beethoven— sino, sobre todo, la manera en que veía las nuevas tendencias del s. XX.

3. La obra escénica o la “tradicional mala pata” de José Baldomir

Cuando se habla de la creación de música escénica de José Baldomir, sólo se mencionan su zarzuela *Santos e meigas* y su ópera *A Virxe do Cristal*. Sin embargo este género, ideal para la expresión regionalista, fue cultivado con tesón por el compositor, quien compuso un número mucho mayor del que habitualmente se le atribuye. Según las referencias que he podido localizar, llegó a concluir o casi concluir ocho obras escénicas, amén de las cinco de las que he encontrado información de su proyecto, pero no de su realización.

Su primera composición de música escénica debe haber sido la ópera cómica, basada en temas gallegos, que en 1893 se señala que ya tiene terminada y que espera poder poner en escena en Madrid:

Nuestro paisano el señor Baldomir tiene ya terminada la partitura de una ópera cómica, que probablemente se pondrá en escena en la próxima temporada de invierno en uno de los teatros de la corte.

La música es aplicada a un cuadro de nuestras costumbres regionales, que en el libro desarrolla un aplaudido poeta⁴³.

41 Desde Santiago Tafall, establecer la relación entre la música popular gallega y la medieval, ha sido un tema recurrente. Véase a este respecto Carlos Villanueva: “Tradición e creatividade: variacións sobre un tema musical”, *Revista Galega de Ensino*, 36, 2002, pp. 252-256.

42 A Coruña, Real Academia Galega, Contestación de José Baldomir Rodríguez al discurso de ingreso de Alberto Garaizábal en la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, Manuscrito, C 50/2.

43 “Crónica regional”, *El regional: diario de Lugo*, 3934, 28/V/1893, p. 2.

De esta obra, de la que ni se indica el título ni el nombre del libretista, no hemos encontrado información de su representación. La próxima noticia que a este respecto tenemos data de 1903, año en el que compone la música para *La flor de la maravilla*, un juguete lírico que había escrito el dramaturgo Manuel Linares Rivas⁴⁴. Comienza de este modo su relación con este escritor, que durará muchos años, y con el que llega a realizar cuatro obras más. Si bien en la nota de prensa se dice que está pronta a ser representada, lo cierto es que no hemos encontrado información de que se haya llevado realmente a cabo.

En 1904 vuelve a trabajar con Linares Rivas en la composición de una “égloga pastoril” titulada *Mayo longo* y en la que se incluía su obra homónima para voz y piano. De esta obra, que es mencionada en la prensa durante dos años, hablaremos con detenimiento en el siguiente apartado.

Un año después se anuncia la presentación de la zarzuela *Bodas de plata*, escrita también por Linares Rivas: “*Bodas de plata* es el título de una zarzuela cuyo libro escribió últimamente el Sr. Linares y al cual puso música nuestro querido amigo el maestro Baldomir. Esta obra será estrenada en la próxima temporada de otoño, por la compañía que dirige la genial actriz Loreto Prado”⁴⁵. De este texto se infiere que la obra está ya concluida, sin embargo, no se llega a estrenar como zarzuela, sino como comedia (en febrero de 1906 en el Teatro Lara), lo que es una muestra del fracaso de las gestiones para su presentación como música escénica.

Llama la atención no sólo la gran actividad de José Baldomir sino también, la de Linares Rivas. Desde mediados de 1904 y hasta su estreno en 1905 el escritor también trabaja en el libreto de la zarzuela *Sangre roja*, musicalizada por el catalán Amadeu Vives. La correspondencia que mantuvo en este tiempo con este compositor, muestra la admiración y respeto que le profesaba y, sobretodo, que lo veía como el músico que podía llevar a la fama sus obras⁴⁶. Nada menciona en ellas sobre las obras que había escrito para ser musicalizadas por José Baldomir, quien por otra parte en ese momento sólo era un

44 “D. Manuel Linares-Rivas Astray”, *Revista Gallega. Semanario de literatura e intereses regionales*, 430, 14/VI/1903, p. 2.

45 “Linares Rivas. Dos nuevas obras”, *La correspondencia gallega. Diario de Pontevedra*, 4674, 1/IX/1905, p. 2.

46 Las interesantes cartas (desde el 29/VII/1904 hasta el 9/II/1905) que Linares Rivas le escribe a Amadeu Vives sobre la creación de *Sangre roja*, se conservan en: Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, Colección Amadeu Vives, Ms 2162, cartas 475-482.

músico que comenzaba a abrirse camino y apenas era conocido en Madrid, centro nacional de la música teatral.

A pesar de llegar a estrenar *Sangre roja* con uno de los compositores de más éxito de este género, Linares Rivas no dejará de trabajar con José Baldomir. En febrero de 1908 estrenan en Madrid *Santos e meigas* y, poco después, se anuncia el estreno de su zarzuela *Las Malditas ideas*. Curiosamente se señala que el estreno se realizará en La Coruña por Loreto⁴⁷ [¿Loreto Prado?]. Sin embargo, fue un intento infructuoso más y Linares Rivas termina publicando la obra como novela corta en 1911⁴⁸.

El año de 1908 fue el más prolífico de José Baldomir en cuanto a música escénica se refiere pues, además de las dos zarzuelas ya mencionadas trabajó, según la prensa, en la elaboración de tres obras más:

Los hermanos Quintero han puesto también su estro a la devoción de Baldomir, confiándole una obrita que seguramente llevará por título el de “La gardenia”.

Será estrenada en Apolo o en la Zarzuela.

Por último, Ramón Tenreiro, un joven y notable escritor coruñés que sabe mucho de las cosas de su tierra y las siente intensamente, se lanza al teatro con una obra de costumbres regionales, a la que pone música Baldomir.

Con verdadera satisfacción damos hoy esta breve noticia del capítulo de trabajos del maestro Baldomir, a quien aguardan este invierno triunfos artísticos y pecuniarios, porque, además de lo anunciado, algo más ha de hacer, colaborando con el maestro Vives, y acaso no tardemos en dar cuenta de empresas mayores a las que se lanza decidido el maestro gallego alentado por su bagaje ya glorioso⁴⁹.

47 “Linares Rivas. Sus nuevas obras”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 5515, 1/VII/1908, p. 2; “El maestro Baldomir”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 5585, 1/IX/1908, p. 2.

48 A pesar de esto, no hay duda de que José Baldomir llegó a musicalizarla, pues en 1954 Jorge Víctor Sueiro asegura haber visto la partitura del dueto cómico *Las malditas ideas*. Jorge Víctor Sueiro: “Más de 60 obras inéditas del maestro Baldomir, conservan sus hijos”, *Hoja del lunes*, 27/IX/1954, p. 7.

49 “El maestro Baldomir”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 5585, 1/IX/1908, p. 2.

Lo más probable es que no haya realizado las tres obras aquí mencionadas, pero este artículo nos muestra que, para este momento, era considerado el compositor gallego de música escénica por excelencia. Esto hizo que diferentes escritores, además del ya mencionado Linares Rivas, se ofrecieran a hacer proyectos con él. Así ocurre en 1906 cuando acuerda con Jaime Solá —dueño del periódico *El noticiero de Vigo*— la realización de una obra que piensan llevar a Madrid y después a América⁵⁰. También podemos leer en la prensa del mismo año que planifica hacer otra obra con el dramaturgo Jacinto Benavente⁵¹.

Probablemente las últimas obras aquí mencionadas se trataron meramente de proyectos que ni siquiera fueron comenzados. Sin embargo, la prensa de la época los reseñaba entusiasta, ávida por la presentación de nuevas creaciones gallegas. Una de las obras que sí termina es la zarzuela *Al planeta Marte*, con texto de Enrique Labarta pero que, al parecer, nunca fue representada⁵².

Por lo visto, aparte de la zarzuela *Santos e meigas* sólo llevó al teatro otra de sus obras: *A sardiñeira*. Su estreno no se realizó en España sino en la ciudad de Montevideo. Esta puesta en escena debió ser auspiciada por su hermano —también músico— Francisco Baldomir, quien llevaba varios años radicado en Uruguay:

La compañía cómico-lírica que dirige el primer actor sr. Gómez Rosell y el maestro Terés y que actúa en el Teatro Nacional de Montevideo, ha estrenado recientemente una zarzuela debida al compositor coruñés D. José Baldomir.

Se titula la nueva producción de nuestro estimado convecino, *La sardiñeira*, y tiene letra del joven escritor D. Luis Ibáñez Villaescusa.

La obra, que como su título indica, es pura y netamente de sabor gallego, es en cuanto a la música una verdadera preciosidad, un acierto más del sr. Baldomir y un éxito cierto y franco.

⁵⁰ Jaime Solá: “Crónica. Mi próxima obra”, *El noticiero de Vigo: diario católico*, 9596, 2/VII/1906, pp. 1-2.

⁵¹ “El maestro Baldomir”, *El noticiero de Vigo: diario católico*, 9608, Vigo, 16/VII/1906, p. 2.

⁵² Jorge Víctor Sueiro: “Más de 60 obras inéditas del maestro Baldomir, conservan sus hijos”, *Hoja del lunes*, 27/IX/1954, pp. 6-7.

Desde la noche del estreno, *La Sardiñeira* sigue representándose en el referido teatro y siendo objeto de ovaciones sucesivas⁵³.

4. El éxito de la zarzuela *Santos e meigas*

La obra *Santos e meigas*, con letra de Manuel Linares Rivas y música de José Baldomir⁵⁴, fue estrenada el 11 de febrero de 1908 en el teatro de la Zarzuela de Madrid.

El texto, escrito en castellano exceptuando dos poemas de Rosalía de Castro que se incorporan (*Eu levo unha pena* y *A un latido*), nos cuenta una historia de amor a tres bandas en las que se entremezcla la devoción a los santos y a las meigas. Si bien su estreno supuso un gran éxito, la escritura y puesta en escena de la obra no estuvo exenta de problemas. Su creación fue el resultado de un proceso bastante lento, con varios cambios, entre los que debemos incluir su título. Por otra parte, la puesta en escena, también tuvo sus inconvenientes, lo que hizo que se retrasara varias veces su presentación.

La información que hemos podido recolectar nos lleva a señalar que la zarzuela *Mayo longo*, que se anuncia en la prensa desde 1904, no es otra que la primera versión de la que finalmente se estrenaría en 1908 bajo el título *Santos e meigas*. Llegamos a dicha conclusión a partir de cotejar alguna de las cartas escritas por Baldomir, con parte del material de la zarzuela *Santos e meigas* conservado en la *Sociedad general de autores españoles* (SGAE), pero que fue desechado de la versión final.

53 “Una zarzuela de Baldomir”, *El eco de Galicia*, 916, 29/VIII/1909, p. 1.

54 Tanto en las dos publicaciones del libreto (M. Linares Rivas: *Santos e meigas. Idilio campesino*, Madrid, Imprenta Velasco, 1908; M. Linares Rivas: *Argumento y explicación de Santos e meigas (idilio campesino)*, Madrid, Tipografía Universal, 1908) como en la reducción para voz y piano publicada por Fuentes y Asenjo, se señala que la música es de Vicente Lleó y Baldomir. Sin embargo, en la partitura para director publicada por la Sociedad de Autores Españoles, se indica que la música es sólo de José Baldomir al igual que se hace en la crítica presentada en la revista *El arte del teatro* (“Santos e meigas”, *El arte del teatro*, 47, 1/III/1908, p. 13). Como ya han señalado otros autores, aunque V. Lleó llegó hacer los bosquejos para algunas partes, la música definitiva fue compuesta íntegramente por Baldomir, a pesar de lo cual se siguió poniendo el nombre de Lleó, pues seguramente fue quien facilitó la puesta en escena de la obra. (J. Pérez Berna, M. Viso, R. Chao, C. Blanco Dávila: “Santos e meigas, idilio campesino en un acto”, *Revista de musicología*, XXXII, 2, SEdeM, 2009, pp.55-57, 67).

En una carta que el compositor le escribe a Eduardo Puig, ofreciéndole sustituir una obra por otra para su edición señala lo siguiente:

Amigo Eduardo: Como nada me ha dicho V. de la Melodía que le envié, interpreto su silencio en el sentido de que se queda con ella. ¿Había necesidad de ponerla en limpio?

¿Quiere V. para reemplazar a la titulada Murmuración (y con este mismo título) las Camariñeiras de que le hablé?

Le advierto que forman en la música de Mayo longo que irá este invierno.

Si así fuese se las enviaré, con otra para completar la segunda serie.

Suyo

Baldomir⁵⁵

Al hablarnos de la canción *Camariñeiras* como formando parte de la música de *Mayo longo* se hace obvio que no está haciendo referencia a la canción de este nombre, sino a la zarzuela homónima de la que encontramos varias referencias en la prensa entre 1904 y 1906. Entre los materiales manuscritos de la zarzuela *Santos e meigas* conservados en la *SGAE* y que no formaron parte de la versión final, hay una canción para tres voces solistas titulada *Camariñeiras*⁵⁶. El que en una versión previa la zarzuela *Santos e meigas* incluya esta canción, perteneciente a la zarzuela *Mayo longo*, es una muestra de que “ambas” zarzuelas no son más que diferentes versiones de una misma obra. Según se reseña en la prensa la zarzuela incluía la obra homónima que para voz y piano había compuesto Baldomir y que todavía conservamos. Ninguna de las partes de la versión final de *Santos e meigas* incluye esta obra ni tampoco en el libreto encontramos este poema de Rosalía de Castro utilizado por Baldomir. Por esta razón nos atrevemos a asegurar que la zarzuela se llamó *Mayo longo* hasta que en el proceso de creación se decidió finalmente eliminar la canción homónima de Baldomir (bien por motivos musicales o porque Linares Rivas optó

⁵⁵ A Coruña, Biblioteca Provincial de la Diputación (BPD), Fondo Canuto Berea, AB 55.

⁵⁶ Véase a este respecto la entrada N° 28.2 del catálogo (Apéndice II)

por eliminarla del libreto)⁵⁷. Esto trajo como consecuencia lógica el cambio del título por el de *Santos e meigas*.

Por todo ello podemos asegurar que los autores comienzan a trabajar en *Santos e meigas*, cuando menos, desde 1904, año en que en la prensa se señala que Linares Rivas y José Baldomir está trabajando en la creación de la zarzuela *Mayo longo*⁵⁸. Este mismo año se señala que está por estrenarse en Madrid⁵⁹. Sin embargo, un año después, se asegura que Linares Rivas tuvo que presentar primero su zarzuela *Sangre roja* porque José Baldomir no había terminado todavía la instrumentación de *Mayo longo*⁶⁰. Dichas discrepancias en la prensa, en la que en un momento se habla de ella como terminada y a punto de estrenarse y un año después se señala que todavía no está lista, seguramente obedecen al hecho de que los problemas para su presentación, llevaban a que los autores siguieran corrigiendo y cambiando la versión original.

Finalmente parece que José Baldomir va a Madrid a estrenar la obra. Llega a dirigir varios ensayos pero un problema inesperado (su “mala pata” como él la llama) le obligan a regresar a La Coruña:

Amigo Eduardo: supongo a V. enterado de mi regreso y de la causa que lo ha motivado, en el preciso momento en que se ensayaba mi obra, que no tardará en estrenarse.

Mi tradicional mala pata vino como siempre con la oportunidad debida a estropear, por ahora al menos, todos mis planes y no desconocerá V. los gravísimos perjuicios que esto me trae.

Los gastos que se me han ocasionado junto con la pérdida de ingresos de mis lecciones por espacio de tres meses ya comprenderá V. que son motivos bastantes para que con urgencia muy justificada necesite recibir fondos⁶¹.

57 A pesar de haberse eliminado el poema *Mayo longo* del libreto se puede apreciar que éste, en un principio, fue escrito pensando en este título. Las referencias al mes de mayo son constantes a lo largo de todo el texto, en el que, ya desde el primer cuadro, se le desea a Carmiña que el mes de mayo le dé un buen marido, mes, por lo demás, que se considera el apropiado para el amor, tema central de la zarzuela.

58 “Los trabajos de Linares”, *Gaceta de Galicia: diario de Santiago*, 30, 10/II/1904, pp. 1-2.

59 “Apuntes noticieros”, *El diario de Pontevedra: Periódico liberal*, 9327, 8/III/1904, p. 3.

60 “El Sr. Linares-Rivas Astray”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 4532, 1/III/1905, p. 2.

61 La Coruña, Biblioteca Provincial de la Diputación, Fondo Canuto Berea, AB 53.

Continúan otras misivas sobre el mismo asunto, pero nada explícita sobre la causa de su vuelta. Eduardo Puig le niega el dinero, motivo por el cual Baldomir le escribe señalando que abandonará sus planes (seguramente de presentación de *Mayo longo*) y volverá a dar sus lecciones⁶².

Todo esto debe haber ocurrido en 1905 ó 1906, por lo que el tiempo transcurrido hasta el estreno definitivo en 1908, tanto el compositor como el libretista, debieron aprovecharlo para continuar haciendo correcciones hasta llegar a la versión definitiva que hoy conocemos.

Finalmente la obra será estrenada, bajo el título de *Santos e meigas*, el 11 de febrero de 1908 en el teatro de la Zarzuela. Si bien en un principio esta puesta en escena tampoco parece comenzar con buen pie (el estreno debió ser aplazado por indisposición de la soprano Joaquina Pino quien interpretaba el papel de Mari-Pepa)⁶³ cuando finalmente es llevada al escenario tiene un éxito rotundo. Con un teatro lleno, fundamentalmente de los gallegos que vivían en Madrid, la ovación a los cantantes, actores y autores, los hizo salir varias veces a escena. Sin duda, lo que más gustó fue la actriz Irene Alba, quien hacía de Vicenta y a la que no dejan de alabar las críticas. También se elogia el texto, sencillo y realista, de Linares Rivas, el cuidado con el que se llevó a cabo la puesta en escena y el sabor regional de su música en la que están presentes los aires gallegos⁶⁴.

El análisis musical de esta zarzuela ha sido ya realizado, no hace mucho tiempo, en un artículo escrito por cuatro autores⁶⁵. Por esta razón, no atenderé aquí a este punto sino a la recepción que ésta tuvo por la crítica y a la disputa sobre si representaba o no al pueblo y la vida gallegas.

62 La Coruña, Biblioteca Provincial de la Diputación, Fondo Canuto Berea, AB 53. (Véanse las cartas 11-13 del Apéndice I).

63 "Miscelánea provincial", *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 5403, 1/II/1908, p. 3. Finalmente, se tiene que realizar el estreno con la soprano Maldonado haciendo el papel de Mari-Pepa, y siendo suplida en el suyo (que era el de Carmiña) por la soprano López Muñoz. "Santos e meigas", *El arte del teatro. revista quincenal ilustrada*, 47, 1/III/1908, p. 13.

64 "Zarzuela. 'Santos e meigas', de Manuel Linares Rivas", *ABC*, 982, 12/II/1908, p. 7. "En la zarzuela *Santos e meigas*", *El Heraldo de Madrid*, 6285, 12/II/1908, p. 2. "Santos e meigas", *El arte del teatro. revista quincenal ilustrada*, 47, 1/III/1908, p. 13.

65 J. Pérez Berna, M. Viso, R. Chao, C. Blanco Dávila: "*Santos e meigas*, idilio campesino... En este artículo se pone de relieve que más que una mera armonización de temas populares, Baldomir de lo que hace uso es de ciertas características de la música regional gallega (instrumentación, giros melódicos, pedales, modalidad, etc). Se estudian también cada uno de los movimientos y se establecen relaciones con melodías de los cancioneros de Jose Inzenga y Casto Sampedro.

La importancia que tuvo esta zarzuela se muestra, no sólo en la cantidad de representaciones, sino también en la controversia que generó. Ante una nota publicada en un periódico compostelano, en el que se señalaba el éxito que cada día tenía la zarzuela en Madrid, el obispo auxiliar de Santiago, escribe una carta al director de la mencionada publicación, calificando a la obra de impía. Si bien esto no significaba una excomunión real, lo cierto es que en la prensa la llegan a calificar de excomunión *in mente*⁶⁶. Hemos de tomar en cuenta que Manuel Linares Rivas era un senador conservador y católico lo que no sólo hace que esto le afecte considerablemente, sino también, que se publiquen numerosos artículos en Madrid en los que se ironiza sobre este particular:

Si debajo de una mala capa se puede ocultar un buen bebedor, también detrás de una senaduría, y de una senaduría absolutamente ortodoxa, puede hallarse un tremendo demagogo, un formidable volteriano.

¡Qué horrible despertar!...

Pero ¡ay! que en *Santos e meigas*, Linares ya no es nuestro Linares, nos lo han cambiado, y aparece pérfido, insidioso, y lo que es peor aún, tocado de herejía... Nosotros, hombres sencillos, paradisiacos, no hemos dado en *Santos e meigas* con un cierto tufillo volteriano, pero merced al obispo auxiliar de una respetable diócesis gallega, nuestros ojos se han abierto.

Linares es un réprobo, un poseído del mal, a quien aguardan, si no atiende los sabios consejos de ese pastro, muy malos días, y si no retira del cartel *Santos e meigas* un eterno remordimiento⁶⁷.

Se escribirán varios artículos más en este sentido, cuya tónica, en la que se habla irónicamente de Linares Rivas como un anticlerical⁶⁸, desagradan profundamente al escritor. Ante esta situación redacta una carta, publicada en *El País*, en la que no sólo se dirige al obispo auxiliar de Santiago, sino también a varios articulistas. Ante el primero argumenta que no se puede censurar una obra sin haberla visto o leído. Así mismo señala que en la zarzuela no se ataca

66 [José Loma]: "De teatros. Senador maurista excomulgado", *El liberal*, 10353, 27/II/1908, p. 3.

67 Floridor: "Linares Rivas, volteriano", *Notas teatrales (ABC)*, 27/II/1908, p. 5.

68 Un clérigo de esta corte: "La semana de la iglesia", *El país*, 7515, 2/III/1908, p. 4; S. A.: "¡De profundis! Chúpate esa, Linares", *Heraldo de Madrid*, 6337, 4/IV/1908, p. 1.

al dogma católico sino que, por el contrario, se pretenden corregir las supersticiones aldeanas. A los segundos los acusará de dar más de la publicidad debida a la censura. A pesar de esto, en la carta hace una dura crítica a la iglesia por hacer negocio con la devoción de los fieles. Por ello aparece el siguiente comentario en el periódico:

No hay como los conservadores y, mejor aún los carlistas e íntegros, para cantarle las cuarenta a un obispo o al Papa mismo en cuanto cercenan un interés o atacan el amor propio o la dignidad del ofendido. Si el autor de *Santos e Meigas* en vez de ser conservador es liberal, se va descalzo de pie y pierna andando a Compostela para pedir de hinojos perdón al desafortado obispo⁶⁹.

Ante esta situación, el ayuntamiento compostelano decide homenajear a Manuel Linares Rivas y a José Baldomir, no sólo por el éxito de su obra sino, fundamentalmente, por la manera en que se presenta en ella a Galicia: con seriedad y justicia y sin la muestra de zona agreste e inculta con que injustamente se la describe⁷⁰.

En el homenaje del Ayuntamiento hay, indudablemente, una crítica solapada a la actitud de la iglesia. Pero también nos muestra la importancia que ésta alcanzó y lo conocido que llegó a ser el caso. Tanto, que un año después, en la campaña electoral se esgrimirá como argumento que no se debe volver a votar a los actuales integrantes del ayuntamiento, porque realizaron un homenaje a Linares Rivas por una obra no sólo anticlerical sino también antipatriota⁷¹.

Efectivamente, la controversia que suscita la obra, no sólo se da en el ámbito religioso sino también —y es esta la parte más interesante— en el ideológico. El problema estaba en si era o no una representación genuina y realista del mundo gallego. Con respecto a esto nos encontramos desde los articulistas que defienden que es una verdadera muestra de la Galicia actual hasta aquellos que consideran que se aleja por completo de la realidad gallega.

69 “Obispos y brujas. Caso típico”, *El país*, 7513, 29/II/1908, p. 3.

70 P.P.C: “Homenaje a Linares y Baldomir”, *El diario de Pontevedra: Periódico liberal*, 7172, 17/III/1908, p. 2.

71 C. Amor: “Para los electores conscientes y probos”, *Diario de Galicia*, 305, 4/XII/1909, p. 1.

En gran parte, el logro se basaba en que se eliminara el tópico de la Galicia atrasada e inculta. Por ello la pregunta que estaba en juego era si la presentación de un mundo campesino, en que se hablaba de la devoción a santos y meigas, servía para alejar la idea de una Galicia atrasada. Éste fue uno de los elementos más importantes en disputa, pues hubo incluso articulistas a favor de la obra, que llegaron a criticar este punto. Tal es el caso de Basilio Álvarez, quien si bien defiende que la zarzuela consigue mostrar la tierra gallega, sus gentes y sus costumbres, criticará la parte de ésta en donde se hacen ofrendas al santo, lanzando los animales a un hueco dentro de la iglesia. No lo critica únicamente por ser un elemento bárbaro sino —y esto es muy importante— por ser falsa su existencia en Galicia⁷². Está aquí en juego que se represente a Galicia con todo el realismo posible, con personajes tipo sí, pero sin tópicos falsos⁷³.

Si bien en la mayoría de las reseñas de la obra, se destaca que en ella se consigue mostrar el alma y la tierra gallega, también hubo quien sostuvo lo contrario. Tal es el caso de García Caminero quien, en *La correspondencia militar* hace una de las críticas más duras a la representación. Considera que se usan elementos, como el vestuario o la representación de una procesión, como si estos bastaran para crear un ambiente gallego cuando esto no es así. No especifica cómo se podría conseguir esto, pero no deja de ser ésta una crítica similar a la que se hace sobre la mera armonización de temas folklóricos. Criticará duramente que se presenten algunos personajes que vuelven a tipos que consideraba ya completamente desterrados: “No basta hacernos ver una procesión para dar *ambiente* gallego, eso se le ocurre a cualquiera, y es imperdonable la pareja de aldeanos que nos presenta en el tercer cuadro para flirtear con risas y roces. Esa desdichada idea tampoco da *ambiente*, sino pena, por la resurrección de tipos que desterramos por falsos desde las mocedades de Julio Ruiz”⁷⁴.

Pero a pesar de estas críticas, la mayor parte de la prensa alaba la obra. Se considera que en ella se logra la representación fiel del mundo gallego, algo que se consigue a través del texto escrito por Linares, pero también en gran

72 Basilio Álvarez: “Galicia en Madrid: Santos e meigas”, *Galicia: Revista quincenal ilustrada*, III, 5, 1/III/1908, pp. 91-92.

73 Alejandro Miquis: “La semana teatral”, *Nuevo mundo*, 737, 20/II/1908, p. 26; Basilio Álvarez. Op. cit, p. 92.

74 García Caminero: “Zarzuela”, *La correspondencia militar*, 9192, 12/II/1908, p. 2.

medida por José Baldomir, que lleva los aires gallegos a la zarzuela. Su música se considera un viento de aire fresco en Madrid en donde se oye sólo la *Alborada* de Pascual Veiga⁷⁵.

Muestra de que la obra gustó y mucho, lo fueron no sólo las 137 representaciones que llegó a alcanzar en el teatro de la *Zarzuela* sino en las que siguieron fuera de Madrid e incluso de España. Después de ser estrenada en la capital se hicieron representaciones en Bilbao, Valencia y Zaragoza⁷⁶.

Por su parte, la puesta en escena en Galicia no estuvo exenta de dificultades. La falta de elementos para su representación hará que Linares Rivas no quiera presentarla en La Coruña hasta conseguir una compañía completa y poder él asistir a los ensayos⁷⁷. Quizás su renuencia se deba a los problemas que tuvo con su representación en Santiago generados, en gran parte, por la negativa de los músicos de la Catedral a tocar en ella⁷⁸. La deficiencia fue salvada buscando músicos a toda prisa y presentándose en el *Teatro Principal* habiendo realizado muy pocos ensayos. A pesar de esto, la función fue todo un éxito⁷⁹. Posteriormente la obra es presentada en Vigo y Padrón⁸⁰.

En las ciudades de ultramar en las que había un número importante de gallegos, también es llevada a escena la zarzuela *Santos e meigas*. Además de Buenos Aires⁸¹ es representada en la ciudad de México y en la Habana.

En México D. F. se presenta en la primera fiesta celebrada en honor al apóstol Santiago por el *Centro Gallego* de la ciudad azteca. Celebración realizada con gran esplendor y en el que se hicieron otras presentaciones importantes,

75 El licenciado veneno: "Zarzuela", *El globo*, 11648, 12/II/1908, pp. 1-2.

76 B. I. "Beneficio de Sofía Romero", *El día. Diario independiente*, 9438, 22/II/1908, p. 2; "Miscelánea teatral", *El arte del teatro*, 49, 1/IV/1908, p. 17; R. de Sanjuan "El teatro en provincias", *El arte del teatro*, 56, 15VII/1908, p. 13.

77 Petraldini, "De sociedad", *La voz de Galicia*, 8561, 31/III/1908, p. 1. Agradecemos a Fernando López Acuña que nos haya facilitado este artículo.

78 Este inconveniente fue plasmado en los programas de mano con la siguiente frase: "Como los músicos que pertenecen a la orquesta de la Catedral han negado su concurso a esta función, la Empresa hará todo lo posible para salvar esta deficiencia". S. A. "¡De profundis! Chápate esa, Linares", *Heraldo de Madrid*, 6337, 4/IV/1908, p. 1.

79 "Correo de Galicia. Santiago", *La voz de Galicia*, 8557, 27/III/1908, p. 2.

80 "Galicia", *El noroeste*, 4649, 21/IV/1908, p. 2; "Provincias", *Heraldo de Madrid*, 6514, 29/IX/1908, p. 3. No hemos podido encontrar información de que finalmente se haya presentado en La Coruña.

81 L. P. "El teatro en América", *El arte del teatro*, 51, 1/V/1908, p. 16.

como el estreno de la obra de Emilia Pardo Bazán *La suerte* y la zarzuela *El señor Joaquín de Romea*⁸².

Pero sin duda, en la ciudad americana en la que tuvo una mayor repercusión la obra de José Baldomir, fue en la Habana. Presentada en abril de 1908 en el *Teatro Albisu*⁸³ tuvo tal éxito que se llega a publicar una revista con el mismo nombre de la zarzuela. En el primer número de ésta se explica de la siguiente manera la elección del título:

Con honra como españoles y con orgullo como gallegos, deseamos exponer a los lectores el título de esta Revista. *Santos e meigas*, es el título de una hermosa zarzuela del género chico de costumbres gallegas, magistralmente escrita por nuestro ilustre paisano Sr. Linares Rivas. No hacemos una relación del argumento de la obra, porque puede decirse: conocidísima de los gallegos de la Habana: y que por más está manifestar que la noche de su estreno en el Teatro Albisu acudieron en masa a presenciar su representación de la que salieron afectados por el cariño regional y sumamente complacidos por la perfección del estilo. Sabiendo como sabemos que Linares Rivas es uno de los autores predilectos del público habanero y conociendo demasiado a su ingenioso y divino estro, como hemos tenido lugar de comprobarlo saboreando las representaciones de sus comedias... no hemos podido menos también que aplaudirlo y admirarlo a la vez en el género zarzuelesco⁸⁴.

5. La ópera *A Virxe do Cristal*: historia de un proyecto frustrado

Una de las obras en cuya composición pondrá un mayor empeño José Baldomir, está basada en el texto de un escritor gallego de la emigración: *A Virxe do Cristal* de Manuel Curros Enríquez.

Este poema no sólo contenía una gran carga trágica y dramática sino también, elementos netamente gallegos, lo que lo hacía un texto ideal para realizar una ópera de cariz regional como pretendía José Baldomir. Así fue

82 Manuel López Fernández. "Desde México". *Airiños da miña terra*, 10, 23/VIII/1909, pp. 6-7.

83 L. C. "El teatro en América", *El arte del teatro*, 51, 1/V/1908, p. 16.

84 "Motivo del título", *Santos e meigas*, 1, 9/VIII/1908, p. 1.

como en 1904, en el viaje que hace Curros Enríquez a Galicia, el compositor le plantea su deseo de convertir en ópera *A Virxe do Cristal*:

Como devoción a Curros y a la bella leyenda que él ha popularizado en *Aires da miña terra*, desde joven concebí la idea de escribir una ópera a base de la misma. Cuando Curros vino a la Coruña, después de muchos años de destierro voluntario y se preparaba el homenaje de su coronación, yo le visité en el Hotel Oriente donde residía, acompañado de aquel notable escritor y dibujante que se llamó Urbano González, hombre todo bondad e inteligencia. Urbano González me presentó al poeta celanovés. Le expuse a éste mi pensamiento. Y obtuve al momento su beneplácito. Yo quería que el propio Curros arreglase la leyenda de *A Virxe do Cristal* para el libreto de ópera. Pero éste no accedió. “Yo encantado con lo que me propone —díjome—; mas, contando como cuenta usted con mi autorización, busque otra persona competente para efectuar el arreglo que me brinda y si la encuentra, que la encontrará, manos a la obra”. Yo apunté entonces un nombre: el de Víctor Said Armesto. Y Curros repuso al punto: “¡Admirable! Tiene todas mis simpatías”⁸⁵.

Según dirá el compositor en esta entrevista, Víctor Said Armesto acepta la propuesta pero acuerda con Baldomir que no comenzará el libreto hasta conseguir la cátedra de lengua y literatura gallega que en ese momento venía preparando⁸⁶. Una vez conseguida ésta, decide comenzar con el trabajo, pero su muerte repentina en 1914 hará que no llegue a realizar el libreto⁸⁷. Hemos de recordar que no era esta la primera experiencia del escritor en textos para ópera, pues ya había realizado, junto a Conrado del Campo, la ópera *La flor*

85 “La ópera “A Virxe do Cristal” Entreviú con el maestro Baldomir”. *El pueblo gallego*, 1461, 26/X/1928, p. 9. Esta entrevista también es publicada unos meses después del otro lado del Atlántico: “Desde La Coruña. La ópera “ A Virxe do Cristal”. *El heraldo gallego: órgano de las colectividades gallegas en la plata*, 788, 2/XII/1928, p. 4.

86 Según lo expuesto por Baldomir en esta entrevista, pareciera que poco después de hablar con Curros Enríquez le habría expuesto su proyecto a Said Armesto. Sin embargo, debido a que no será hasta 1912 que el escritor pontevedrés comienza a preparar la cátedra de lengua y literatura gallegas, tuvo que haber pasado un tiempo considerable entre el encuentro de Baldomir con Curros y la presentación del proyecto a Said Armesto.

87 “La ópera “A Virxe do Cristal” Entreviú con el maestro Baldomir”. *El pueblo gallego*, 1461, 26/X/1928, p. 9.

del agua que se había estrenado en 1914 pero cuya escritura data de varios años atrás, cuando menos, de 1909.⁸⁸ A pesar de este triste inconveniente, que no será sino uno de los muchos que rodearon a la obra, Baldomir no cesa en su empeño, proponiéndole a Ramón Cabanillas que escriba el libreto⁸⁹.

Éste lo escribe a toda prisa, según él mismo cuenta en una carta a Ricardo Carvallo⁹⁰, y lo lee en público, por primera vez, a mediados de 1919 con muy buen recibimiento de la crítica. A pesar de que se señala que la obra será estrenada en el *Liceu* de Barcelona en la primavera de 1920⁹¹, lo cierto es que esto no se lleva a cabo. Cuando se hace la lectura del libreto, Baldomir todavía no había empezado a musicalizar la obra, por lo que probablemente no se haya estrenado en 1920 por no tenerla concluida.

La obra debe haber sido terminada en 1922 cuando se anuncia en la prensa su próximo estreno en Madrid. Se llegan a dar datos como que el papel de la protagonista había sido encargado a Ofelia Nieto pero, sin embargo, nunca llega a estrenarse⁹². En la entrevista que ya hemos citado Baldomir explica así las razones del impedimento de la presentación:

Los hijos de Curros, al enterarse por la Prensa de lo que veníamos haciendo, me escribieron una carta en la cual decían que, de acuerdo con su madre, negaban rotundamente el permiso para teatralizar y musicar *A Virxe do Cristal*. Y no conformes con esto, me enviaron un señor amigo suyo a notificarme de palabra, la negativa de referencia. No valió decirles que estarían garantizados sus derechos de propiedad literaria. Se opusieron a este homenaje pleno de desinterés, que pretendíamos rendir a la memoria de Curros, y yo, teniendo la ópera ya casi terminada, la guardé en un cajón de mi mesa de trabajo y en él dormiré para siempre⁹³.

88 Carlos Villanueva: “*La flor del agua*, zarzuela de Conrado del Campo y Víctor Said Armesto: notas oportunas al hilo de un centenario”, *Revista de Musicología*, XXXIV, 1, 2011, pp. 171-172.

89 No sería esta la primera experiencia de Ramón Cabanillas en la escritura de libretos para música escénica. Durante 1914 estará enfrascado en la composición de una zarzuela con música de Ricardo Fortes y de la cual se llegó a estrenar, cuando menos, el preludeo en la ciudad de La Habana.

90 Ricardo Carballo Calero: “Cartas a Cabanillas”, *Homenaxe a Cabanillas no centenario do seu nacemento*. Santiago, Universidade de Santiago, Facultade de Filoloxía, 1977.

91 “Teatro e música galega. Ramon Cabanillas libretista de ópera”, *A nosa terra*, 93, 5/VII/1919, p. 3.

92 “Apuntes noticieros”, *El diario de Pontevedra: periódico liberal*, 11510, 25/VII/1922, p. 2.

93 “La ópera ‘A Virxe do Cristal’ Interviu con el maestro Baldomir”, *El pueblo gallego*, 1461, 26/X/1928, p. 9.

Si bien sorprende la negativa de la familia, lo hace todavía más que posteriormente a esto, se hayan seguido haciendo adaptaciones de *A Virxe do Cristal* para la escena. En 1928 se anuncia el estreno de una zarzuela con adaptación del libreto, en castellano, de Neira Villamil y musicalizada por Fernández Carreira⁹⁴. Por su parte, en Argentina, Roxelio Rodríguez Díaz hace una adaptación teatral del poema de Curros Enríquez, el cual es publicado por partes en la revista gallego-argentina *Lar* y publicada completa en 1948⁹⁵.

El mismo Ramón Cabanillas no cesará en su empeño de que la obra se representase. Ante el fracaso de su proyecto con Baldomir, le hablará a Amadeu Vives de su libreto, quien lo lee y considera que es perfecto para ser musicalizado. El compositor catalán acuerda que irá a Galicia a oír bailes y alalás y a hablar con Baldomir. Cabanillas hace una nueva copia, en la que añade ciertas modificaciones que había acordado con Vives⁹⁶. Poco después muere el compositor, por lo que tampoco en esta ocasión se llega a realizar la ópera⁹⁷.

A pesar de que todas estas vicisitudes hicieron que la primera ópera escrita en gallego nunca llegara a la escena fue, sin embargo, muy comentada por algunas voces nacionalistas de la prensa. Uno de los primeros artículos es el que aparece en *A nosa terra* en julio de 1919, en el que se intentan explicar las razones por las que la obra se piensa estrenar en Barcelona antes que en Galicia. Uno de sus argumentos es el ya conocido: la inexistencia de orquestas que puedan tocar ópera en Galicia. Pero aparte de esto también se señala, y esto es lo esencial, que para que la música gallega sea reconocida en Galicia

94 “(A virxen do Cristal) escenificación del poema de Curros”. *El pueblo gallego*, 1483, 21/XI/1928, p. 1. No hemos encontrado referencias de que esta zarzuela se llevara finalmente a escena.

95 Ramón Cabanillas: *A Virxe do Cristal. Lenda de Curros Enríquez axeitada para ópera*, A Coruña, Ediciones de la Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”, 2002. (Introducción, edición y notas de Manuel Ferreiro e Goretti Sanmartín Rei), pp. 36-37. El libro tiene una cuidada introducción crítica, en la que exponen parte del proceso de gestación de la obra que también explicamos aquí.

96 Amadeu Vives fue uno de los compositores a los que los libretistas buscaban con mayor interés. En un principio, para la ya mencionada *La flor del agua*, Said Armesto había pensado en el compositor catalán para su musicalización. (Carlos Villanueva: “*La flor del agua*, zarzuela de Conrado del Campo y Víctor Said Armesto: notas oportunas al hilo de un centenario”, *Revista de Musicología*, XXXIV, 1, 2011, p. 201). Por su parte Linares Rivas no sólo haría su zarzuela *Sangre roja* con él, sino que sigue pensando años después en Amadeu Vives para otros de sus libretos. A este respecto le escribirá varias cartas cuya ausencia de respuesta por parte del compositor, ofenderán profundamente al libretista. (Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, Fondo Amadeu Vives, Ms 2162, carta 487).

97 En el archivo Amadeu Vives de la *Biblioteca Nacional de Catalunya*, en el que se conservan parte de sus obras incompletas, no hemos podido localizar esta ópera. Lo más seguro es que nunca llegara a comenzar la musicalización de este libreto de Cabanillas.

es necesario que triunfe fuera de sus fronteras. La razón de esto no es ya la universalización y el reconocimiento de la música gallega en otras partes del mundo, sino la imposibilidad de triunfo de lo propio dentro de Galicia, algo que el autor atribuye a la falta de confianza de los gallegos:

¿Por qué ire dar a conocer una obra nosa a fora, denantes de que a teñan coñecido os da casa?

Por moitas razóns e moi de peso. En primeiro termo, porque un libreto en galego costaría máis caro impoñelo eiqui qu'en Barcelona. En segundo, porque música gallega e d'un músico galego, inda sendo xenial, entre nós ninguén a susgaría boa. Habería gavanzas con "sordina". E todolo-los que agardan a opinión dos xorenaes pa dál-a sua ficarían na dúbida de se era ou no dina de sinceiras loubas a obra.

Ademais, na Cruña nin'ó resto de Galicia hai orquestas compretas para interpretar una partitura d'ópera.

Se A Virxe do Cristal trunfa en Barcelona, faceráse logo en Madrid tamén; terá mala garantía para América que sendo estrenado aó, antre nós. E logo, xa os d'acó acollerána ben por forza. Com'a maoría dos galegos non teñen confianza n'eles mesmos⁹⁸.

Otro de los elementos importantes que se discutió en la prensa fue si el paso del poema a escena, no le quitaría todo su sabor *enxebre* y su valor simbólico. En este caso no se duda de la capacidad y maestría de Cabanillas y Baldomir, sino de la imposibilidad de mantener el espíritu de la obra original convirtiéndola en una ópera⁹⁹. Otras posiciones, escritas un tiempo antes, sostendrán por el contrario que el poema lo tiene todo para ser teatralizado, mostrándose completamente a favor de que la obra se convierta en ópera:

La popularísima obra del inmortal poeta celanovense... préstase como ninguna otra por su trama y por el puro ambiente del país que en ella se respira a escenas de un "Enxebre" galleguismo y de una teatralidad que difícilmente puede ser superada... El maestro Baldomir, encargado de la

98 "De fora a dentro. Respondendo a unha pregunta". *A nosa terra*, 94, 15/VII/1919, p. 5.

99 Juan R. Somoza: "La obra maestra de Curros Enríquez. ¿Adaptada a la escena?", *El norte de Galicia: diario político y de información*, 1879, 20/VII/1922, p. 1.

música, tiene ahí mucho campo para hacer de “A Virxe do cristal” una verdadera ópera gallega que sea para Galicia un motivo de glorificación, ya que la inspiración del autor de “Meus amores” y “¿Cómo foi?” puede recoger muchos de nuestros hermosos cantos populares, llevándolos a esa obra galleguísima, que seguramente tendrá un éxito indiscutible¹⁰⁰.

El libreto de la ópera hoy en día se conserva en la *Real Academia Galega*. Está fechado en Mondariz el 28 de mayo de 1924 por lo que se trata de la versión corregida que Ramón Cabanillas realiza para que sea musicalizada por Amadeo Vives¹⁰¹. Tanto Vives como Baldomir alabarán la adaptación realizada que, ciertamente, está dotada de un dramatismo inmejorable y, a mi modo de ver, sin perder en absoluto el carácter *enxebre* del original.

De la música nada podemos decir pues nos ha sido imposible localizar la partitura. La última noticia que pudimos conseguir de ella data de 1954, cuando el articulista Jorge Víctor Sueiro asegura que vio la partitura en la casa de Alberto y Margarita Baldomir, hijos del compositor¹⁰². Después de esta fecha no hemos encontrado referencia alguna de su paradero. Esperemos que, algún día, la primera ópera escrita en gallego pueda ser localizada y —al fin y sin más tropiezos— llevada finalmente a escena.

Conclusiones

José Baldomir fue uno de los últimos representantes de la corriente tradicionalista en la música gallega. Ajeno a las corrientes de renovación —salvo en las ocasiones en que se dedica a criticarlas— crea toda su obra bajo una estética que no pretende innovar sino ser un reflejo “reelaborado” de la música popular de la región. Alabado por unos y criticado por otros, desarrollará su prolífica obra dentro de esta estética. Seguro de que el mejor medio de expresión del regionalismo era la música teatral le dedica a esta gran parte de sus esfuerzos,

100 “El teatro gallego. A “Virxe do Cristal” se convertirá en ópera”, *El diario de Pontevedra*, 10598, 21/VII/1919, p. 1.

101 Libreto que, en el año 2002, editaron Manuel Ferreiro y Goretta Sanmartín: Ramón Cabanillas: *A Virxe do Cristal. Lenda de Curros...*

102 Jorge Víctor Sueiro, “Más de 60 obras inéditas del maestro Baldomir, conservan sus hijos”, *Hoja del lunes*, La Coruña, 27/IX/1954, pp. 6-7.

componiendo un número sustancialmente mayor del que se había pensado hasta el momento. Pero a pesar del éxito que las dos obras escénicas estrenadas tuvieron fuera de Galicia no hemos de considerar esto como la ansiada universalización de la música regional. Fuera de Galicia sus obras eran representadas y vistas fundamentalmente por gallegos emigrantes que añoraban su tierra. Emigración dentro de la cual Baldomir fue alabado, al contrario que en Galicia, casi por unanimidad. No hemos de olvidarnos de algo: no hay sociedad más tradicionalista que la emigrante, que añora y desea que su tierra y cultura sigan siendo, *secula seculorum*, como la dejaron cuando partieron. Es por ello que no sólo la representación de esta ópera, sino también la ansiada internacionalización de la música gallega, está todavía por realizarse.



El averiguador popular: Ramón de Arana y su cancionero *Cantos, Bailes y Tonadas de Galicia (1910)*

CARMEN MALDE

IES Ferrol Vello. Ferrol (A Coruña)

carmen_malde@yahoo.es

RESUMEN: La colección *Cantos, bailes y tonadas de Galicia* de Ramón de Arana y Pérez (1858-1936), premiada en el concurso musical de la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1910, se encuentra en paradero desconocido. No obstante, el hallazgo de los catorce folios explicativos que acompañaron a dicho cancionero, nos permite conocer el trabajo de recopilación y clasificación de los cantos populares gallegos realizado por este ingeniero ferrolano. En el presente trabajo comenzaremos con una consideración general de la producción de Ramón de Arana, inserta toda ella en el contexto histórico, cultural y artístico que le corresponde, para pasar posteriormente a valorar de forma particular la aportación que supone el hallazgo de estos apuntes en el campo específico de la etnomusicología.

PALABRAS CLAVE: cancionero, cantos populares gallegos, Ramón de Arana y Pérez, Exposición Nacional de Bellas Artes, etnomusicología.

THE WELL-KNOWN INQUIRER: RAMÓN DE ARANA AND HIS SONGBOOK *GALICIAN SONGS, DANCES AND TUNES (1910)*

ABSTRACT: The compilation *Cantos, bailes y tonadas de Galicia (Galician Songs, Dances and Tunes)* by Ramón de Arana y Pérez (1858-1936), awarded the prize for musical work at the National Exposition of Fine Arts in 1910, has been missing for quite some time. Nevertheless, the discovery of the fourteen explanatory sheets originally accompanying this song book allow us to acquaint ourselves with the work of compilation and classification of Galician traditional songs, carried out by this engineer from Ferrol. In the following paper we

shall take into general consideration the whole of Ramón de Arana's undertakings. These will all be inserted within an artistic, cultural and historical context, followed by a careful assessment of the contribution the discovery of the explanatory sheets has afforded the specific field of ethnomusicology.

KEY WORDS: songbook, Galician popular songs, Ramón de Arana y Pérez, *Exposición Nacional de Bellas Artes* (National Exposition of the Arts), ethnomusicology.

Introducción¹

La figura de Ramón de Arana y Pérez ha sido tratada parcialmente en distintos estudios y publicaciones. Diferentes enciclopedias, el libro *Ferroláns* de Guillermo Llorca Freire², o el *Diccionario bio-bibliográfico de escritores* de Couceiro Freijomil³, recogen una breve biografía de este personaje. Interesantes resultan igualmente los apuntes que introduce Juan Bautista Varela de Vega en su estudio "Obras manuscritas de Juan Montes en el Museo Provincial de Lugo, procedentes del archivo Vicente Latorre"⁴; los señalados por Luis Costa Vázquez en su tesis doctoral⁵, o la información aportada por Carlos Villanueva en el prólogo del *Cancionero Musical de Galicia* de Casto Sampedro⁶. Los autores de estas fuentes bibliográficas coinciden en destacar la labor ejercida por Arana como autor de diversos estudios musicológicos que firmaba con el seudónimo "Pizzicato", dedicando especial atención a sus trabajos en materia

1 El presente trabajo es el resultado de los estudios parciales presentados en el III Congreso de Música Tradicional *Terra de Trasancos* y en el Seminario *Documentación Musical en Galicia: Metodologías para o estudio e difusión*. Quiero agradecer a los organizadores de este último seminario su invitación para poder participar y exponer estos apuntes sobre la figura de Ramón de Arana.

2 Guillermo Llorca Freire: *Ferroláns*, Ferrol, Edicións Embora, 1996, pp. 29-30.

3 Antonio Couceiro Freijomil: *Diccionario bio-bibliográfico de escritores*, vol. I, Santiago de Compostela, Editorial de los Bibliófilos Gallegos, 1951, p. 76.

4 Juan Bautista Varela de Vega: "Obras manuscritas de Juan Montes en el Museo Provincial de Lugo, procedentes del archivo Vicente Latorre", *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 7, 1, 1995, pp. 229-250.

5 Luis Costa Vázquez: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, vol. I, Tesis de Doctorado, Universidad de Santiago de Compostela, 1999, Ed. en CD-ROM: *Tesis leídas na Universidade de Santiago de Compostela durante o ano 1999*. *Humanidades*, 2000, pp. 154-156.

6 Carlos Villanueva: "Fuentes y personajes para el estudio del Cancionero Musical de Galicia", *Cancionero Musical de Galicia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié, 2007, pp. 105-111.

organológica como *Solo de Gaita*⁷ y *Solo de Gaita. Coda*⁸, sus colaboraciones en *El Correo Gallego*, diario local de Ferrol, y su cooperación con Casto Sampedro para la elaboración del que luego sería el *Cancionero Musical de Galicia*. Sin embargo, en ninguna de estas fuentes hallamos una biografía completa del personaje, desconociéndose el nombre completo, los años en los que vivió así como la profesión que desempeñó durante casi toda su vida.

La reciente tesis doctoral de Xavier Groba viene a completar los escasos estudios que se han realizado sobre Ramón de Arana, dedicándole todo un capítulo en el que introduce novedosos datos e incluso correcciones sobre las diferentes biografías que hasta el momento existían sobre este ferrolano⁹.

Pero aunque todas estas fuentes bibliográficas son de gran valor documental, no existe ningún estudio sobre su cancionero musical *Cantos, bailes y tonadas de Galicia*, premiado en el concurso de la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1910. Las pocas referencias que encontramos relativas a esta colección son escasas e incluso erróneas.

Filgueira Valverde en el prólogo de la primera edición del *Cancionero Musical de Galicia* de Casto Sampedro, comenta que la obra de Arana había sido premiada en la Exposición Regional (celebrada en Santiago de Compostela en 1909)¹⁰.

Más acertados son los apuntes que recoge Guillermo Llorca relativos a esta colección en su libro *Ferroláns*, afirmando que, efectivamente, Arana había obtenido el primer premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Sin embargo, los estudios más recientes sobre Ramón de Arana, no prestaron suficiente atención a la referencia introducida por este historiador ferrolano, retomando el error señalado por Filgueira en la introducción del *Cancionero Musical de Galicia*.

Lo cierto es que desde 1895, año en el que Ramón de Arana y Pérez acepta colaborar con el maestro Felipe Pedrell para la elaboración del que luego sería el *Cancionero Popular Español*, el ferrolano ya muestra un interés por presentarse a aquellos concursos en los que se premiase la elaboración de una

7 “Pizzicato” [Ramón de Arana]: “Solo de Gaita”, *Almanaque de Ferrol para el año 1910*, Ferrol, Imprenta y Estereotipia de *El Correo Gallego*, 1909, pp.137-155.

8 “Pizzicato” [Ramón de Arana]: “Solo de Gaita. Coda”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, 53, 1911, pp. 118-126.

9 Xavier Groba González: *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-193): O canto galego de tradición oral*, vol. I, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 129-194.

10 José Filgueira Valverde: “Introducción y notas bibliográficas”, *Cancionero Musical de Galicia*. Casto Sampedro, Madrid, Diputaciones de las cuatro provincias del Antiguo Reino de Galicia, 1942, p. 45.

colección de cantos populares. La ocasión de acudir al certamen abierto en 1909 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se vería frustrada por no contar con material instrumental necesario para completar la colección de cantos y bailes que deseaba presentar al concurso. No obstante, según las fuentes hemerográficas consultadas, en ese mismo año, 1909, en la Sección Arqueológica de la Exposición Gallega celebrada en Santiago de Compostela figuró una colección de cantos populares de este ferrolano, pero que, a diferencia de lo que afirma Filgueira, no resultó premiada en este concurso-exposición. Un nuevo reglamento aprobado en 1910 para las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y Artes Decorativas, le brindaría una nueva oportunidad. Ramón de Arana se presentaría al concurso musical que por primera vez se integraba a las Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura, con su colección titulada *Cantos, bailes y tonadas de Galicia*, cancionero que resultó premiado antes de que se hiciese público el fallo del concurso de la Real Academia, en el que saldría premiada la colección de la provincia de Pontevedra de Casto Sampedro.

1. Breves notas biográficas de Ramón de Arana y Pérez

Ramón de Arana y Pérez nació el 21 de Diciembre de 1858. Ingeniero ferrolano de la Armada desde 1885, con destino en Madrid y Cádiz, abandona esta profesión por enfermedad en 1889¹¹. Desde la década de los años 90 y hasta 1935 (un año antes de su fallecimiento), Arana se encarga de impartir las enseñanzas de la disciplina matemática en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, denominada desde 1930 Escuela Elemental de Trabajo.

Aunque su formación en la rama de la ingeniería hizo que se dedicase profesionalmente a la docencia, la vinculación con la música le venía por tradición familiar. Su abuelo, Joaquín Epifanio de Arana y Arenosa, había sido Músico Mayor del Ejército, de la Marina y director de la música del Hospicio ferrolano. Su padre, Eduardo de Arana y Fernández, había logrado cosechar grandes éxitos como director de la banda del 2º Regimiento de Infantería de Marina.

Teniendo en cuenta la profesión de sus predecesores, no resulta extraño que Ramón de Arana recibiese una formación musical. De hecho, gracias a las fuentes hemerográficas consultadas, tenemos constancia de que dirigió un

11 Ciudad Real, Archivo-Museo Don Álvaro de Bazán, Cuerpo de Ingenieros, leg. 3408/6

sexteto que ofrecía conciertos en el Casino Ferrolano y de que realizó algún que otro arreglo de música para banda¹².

Pero realmente su afición por la música puede apreciarse en las colaboraciones con distintos diarios y revistas de la época, no sólo locales sino también regionales, nacionales¹³ e incluso internacionales. En este aspecto, la figura de Ramón de Arana destaca sobre la de otros folkloristas coetáneos, pues no son pocos los artículos, de temática diversa, que hallamos de este ingeniero ferrolano firmados bajo el seudónimo “Pizzicato”: críticas de espectáculos lírico-teatrales y conciertos celebrados en la ciudad, estudios en materia organológica, biografías de músicos gallegos e incluso estudios de carácter sociológico o reivindicativo¹⁴.

Curiosamente, el interés por los músicos regionales le lleva a ponerse en contacto con una de las principales figuras de la musicología española: Felipe Pedrell. Desde 1893, año en el que empezó a establecer una correspondencia epistolar con el maestro tortosino, Arana le envía información sobre los principales músicos gallegos para formar parte del *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música* que el catalán estaba elaborando. Su interés por el folklore comienza apenas dos años más tarde, en 1895, cuando Pedrell invita al ingeniero ferrolano a participar en la tarea de recopilación de cantos populares gallegos para incluirlos en el que luego sería el *Cancionero popular español* publicado entre 1917 y 1922. Arana acepta la propuesta del maestro sin dejar de reconocer la dificultad que había en Galicia para recopilar los cantos populares:

En Galicia ese asunto se ha mirado con inaplicable abandono. Realmente hay dificultades muy grandes para el indispensable acopio de materiales. Nuestras canciones están maleadas y adulteradas por injerencias de modernismos; así que el trabajo de depuración es laborioso. Yo prestaré, si V. lo desea, mi fuerza de peón para reunir unas cuantas piedras y si fuese preciso recurriré a los profesores de la región solicitando auxilios, que creo que no han de negarme.

12 M: “La fiesta de la Concepción”, *Eco de Galicia. Diario de la tarde*, 3736, Lugo, 9/XII/1898, p. 2.

13 Ramón de Arana colaboró en la sección “El averiguador popular” del diario madrileño *El Liberal*. Bajo este epígrafe, retomado en el título de este artículo, respondía a diferentes curiosidades que tenían los lectores. Véase la relación de artículos de Ramón de Arana publicados en *El Liberal* en el Anexo: Tabla 4

14 Véase en el anexo: Tabla 4. Relación de artículos de Ramón de Arana (“Pizzicato”) localizados en los diarios y Estudios de Ramón de Arana (“Pizzicato”) localizados en otras publicaciones periódicas.

Sírvase indicarme lo que crea puedo facilitarle y prometo cumplir de la mejor manera¹⁵.

Sus intereses e inquietudes por el folklore musical gallego hicieron que conectase con los principales folkloristas de Galicia. De este modo, mantiene una correspondencia epistolar e intercambio de materiales con músicos como Juan Montes¹⁶, Santiago Tafall¹⁷, Casto Sampedro¹⁸, Indalecio Varela¹⁹, José Baldomir, Perfecto Feijóo o Felipe Paz.

Conviene recordar que la figura de Arana se enmarca en un contexto regionalista-nacionalista, donde el interés por el folklore de la región cobraba una gran importancia. Muestra de ello son los artículos al respecto, publicados en diferentes diarios y revistas de la época, el surgimiento de los primeros coros gallegos, la creación y edición de composiciones basadas en aires populares gallegos. Pero sin duda, debemos destacar el papel que jugaron los conciertos, concursos y certámenes literario-musicales como medio de difusión de la música tradicional, gracias a los cuales, compositores como Juan Montes, Castro Chané, Francisco Piñeiro y su hijo Prudencio, Pascual Veiga, etc., alcanzaron cierto éxito y fama por sus creaciones basadas en música popular gallega.

¹⁵ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, *Fons Pedrell*, M 964, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell del 1/I/1895.

¹⁶ Ramón de Arana sentía una gran admiración por este compositor gallego. Prueba de ello son los diferentes estudios bio-bibliográficos que le dedica en diferentes publicaciones. Véase “D. Juan Montes”, *Ilustración musical Hispano-Americana*, Barcelona, 15/VIII/1895; “Música Gallega”, *Correspondencia Gallega. Diario de Pontevedra*, 2276, 3/VIII/1897, p. 1; “El maestro Montes y la música popular gallega”, *Almanaque Gallego*, Buenos Aires, 1902, pp. 58-61. Para información sobre el intercambio musical de Arana-Montes puede consultarse X. Groba González: *O legado musical de Casto Sampedro...*, vol. I, pp.129-194.

¹⁷ Véanse algunos ejemplos de melodías facilitadas por Santiago Tafall en “Pizzicato” [Ramón de Arana]: “Romerías ferrolanas”, *Almanaque de Ferrol para el año 1906*, Ferrol, Imprenta y Estereotipia de *El Correo Gallego*, 1905, pp. 109-131.

¹⁸ El Museo de Pontevedra cuenta con 62 cartas que Ramón de Arana envió a Casto Sampedro. En esta correspondencia epistolar figuran un total de 84 melodías que Arana remitió al pontevedrés. Véase X. Groba González: *O legado musical de Casto Sampedro...*, I, pp. 141-159.

¹⁹ Ramón de Arana elaboró junto a Indalecio Varela Lenzano un trabajo titulado *Monografía sobre música patriótica*. Esta obra resultó premiada en los *Juegos Florales* de Lugo el 6 de Octubre de 1901. Parte de esta monografía fue publicada en *El Correo Gallego*, diario local de Ferrol, y en *La Idea Moderna*, diario democrático de Lugo. Véanse en *Idea Moderna. Diario democrático de Lugo*: “Razón de la oportunidad de este tema. Música popular y música patriótica: sus diferencias”, 3242, 8/X/1901, p. 1; “El himno de Riego”, 3243, 9/X/1901, p. 1; “La Marsellesa”, 3548, 30/XI/1902, p. 1.

Las asociaciones culturales de las principales ciudades gallegas convocaban concursos o certámenes literario-musicales con motivo de la celebración de los juegos florales, fiestas locales o de algún acto social relevante. El *Liceo Brigantino* de La Coruña, el *Círculo de las Artes* de Lugo, el *Círculo Católico de Obreiros* de Ferrol, el *Ateneo León XIII* de Santiago de Compostela o el *Liceo Gimnasio* de Pontevedra, serían algunas de las sociedades que celebraban concursos en cuyas bases figuraban temas como la interpretación de una obra obligada para banda, orfeón, gaitas; o temas de composición basados en melodías populares. Y es precisamente en este campo en el que debemos destacar la figura de Ramón de Arana. Enterado de todos aquellos concursos que se celebraban en las principales ciudades gallegas, Arana se dedica a escribir duras críticas respecto a los organizadores y las bases propuestas en dichos certámenes. En estos artículos, a los que solía titular *Los Certámenes Musicales*, aborda la exigencia de depurar los cantos de elementos modernos, de recogerlos y seleccionarlos en una colección. Del mismo modo, la crítica hacia los organizadores, por no exigir primeramente la elaboración de una colección de cantos populares en las que los aspirantes al concurso pudiesen basarse, será una reclamación constante en sus escritos.

La idea de presentarse a un concurso donde se premiase una colección de cantos populares la encontramos ya en 1895, cuando le pregunta a Pedrell:

(...) Allá por el año 85, la R. A. de San Fernando, abrió un concurso de música popular, premiando la mejor colección de canciones españolas, o de una región de la península. Y ahora pregunto ¿esos certámenes son periódicos? ¿Dio resultado negativo el primero y se desistió del proyecto? Sería una buena ocasión para largar la documentación, previo consejo y autorización de V., y quedarse, después de todo, con un palmo de narices²⁰(...).

Arana, conocedor de las colecciones de cantos gallegos de Adalid²¹, Inzenga²² así como de los ejemplos musicales introducidos en la *Historia de Galicia* de Murguía²³, era consciente de lo poco que se había hecho en Galicia en cuanto a recopilación de cantos populares gallegos. De ahí, que su creciente interés por el

20 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, *Fons Pedrell*, M 964, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell del 25/IV/1895.

21 Marcial del Adalid: *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, Madrid, Pablo Martín, 1877.

22 José Inzenga: *Cantos y bailes populares de España: Galicia*, Madrid, A. Romero, 1888.

23 Manuel Murguía: *Historia de Galicia*, Lugo, Soto Freire, 1865.

folklore y la imposibilidad de presentarse a un concurso en Galicia que reuniese tales características, le llevasen a formular al maestro tortosino estas cuestiones.

Como excepción, hemos hallado una noticia en mayo de 1903 en la que se anunciaba entre los 31 temas propuestos para el Certamen de los *Juegos Florales* de Pontevedra organizado por el *Círculo Católico de Obreros*, la elaboración de un cancionero gallego. “Tema núm. 27- Colección de cantos populares de Galicia, incluyendo en ella un ‘alalá’, un cantar ‘d’o pandeiro’ y una ‘muiñeira’; los dos primeros con destino de orfeón, y el último para cualquier instrumento. Premio: Una columna modernista en bronce con termómetro”²⁴.

La convocatoria de este tema de concurso no pasaría inadvertida a Ramón de Arana, quien realizaría una dura crítica tanto a las bases del mismo como a sus organizadores, manifestando lo poco que se valoraba el trabajo intelectual de elaborar una colección de cantos populares:

(...) El que lo propuso, sin duda alguna, se ha imaginado que el coleccionar cantos populares gallegos debe ser faena análoga a la de reunir fototipias de las cajas de cerillas o esquelas de defunción; y digo esto, porque creo y confieso que una buena colección de genuinos cantos populares de Galicia, bien se merecía las mismísimas columnas del Non plus ultra, con o sin modernismo en bronce, pero con barómetro, termómetro, higrómetro y demás metros.

Más al señor del tema 27 le pareció poca gollería pedir una coleccioncita, y mucha —quizás— la modernista en bronce con termómetro; y añadió, como contera de la petición, nada menos que un alalá y un cantar d’o pandeiro con destino a orfeón... o al disciplinario de Melillas; y una muiñeira para cualquier instrumento... jurídico.

La cosa tiene mucha —por lo menos para mí— pero mucha gracia.

Es un colmo de enxebresa.

Qué idea, qué concepto se tendrán de nuestras canciones campesinas, de la dificultad grandísima que encierra su recolección y depuración, de la ardua labor de armonizar debidamente melodías cuya modalidad requiere conocimientos y estudios que no pertenecen a la turbamulta de emborronadores del pentagrama.

²⁴ “Certamen científico, literario y artístico”, *El Áncora. Diario Católico de Pontevedra*, 1700, 16/V/1903, p. 2.

¿Qué significa la petición de una muiñeira “para instrumento cualquiera”?

Y todo ello para disputarse una columna modernista en bronce con termómetro. ¡Un derroche!

(...) Hemos de convenir amados lectores, que hubiese sido mejor, pero incomparablemente, que en vez de 31 temas para los Juegos florales se eligiera, como Dios manda, un par de ellos —de temas— y se recompensase debidamente a los torneadores agraciados, por lo menos —y no pido mucho— con la publicación, por cuenta de la colectividad organizadora del Certamen, de las obras laureadas, ya que las recompensas en metálico están vedadas por estas tierras.

Porque exigir estudios sociológicos, disquisiciones literarias, monografías históricas, etc., etc., etc., para el que se queme las cejas y deteriore los codos, se encuentre al fin de la jornada gloriosa, con un objeto de arte, que vale treinta o cuarenta pesetas; obtener como lauro y galardón y timbre de mérito un cachivache, aunque éste sea una columna para usos no urgentes, me parece un colmo de candidez, tan prístina como la del pescador que no ponía cebo en el anzuelo²⁵ (...)

Pero para responder a la pregunta que Arana formulaba al maestro Pedrell respecto a los concursos musicales de la Real Academia de San Fernando debemos remontarnos al año 1873, cuando por Decreto del 8 de Mayo, se deroga el nombre de la Academia de Nobles Artes de San Fernando (nombre original de la Academia desde 1752), dándole el nombre de Academia de Bellas Artes, y aumentando a las tres secciones iniciales (Arquitectura, Escultura y Pintura) una sección de Música.

2. Los concursos musicales de la Academia de Bellas Artes de San Fernando

Desde la creación de la sección de música, un nuevo Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando publicado en el año 1874 regula en su tercer capítulo todo lo relativo a los concursos y premios de esta institución. Los concursos se celebrarían todos los años, alternándose entre las

²⁵ “Pizzicato” [Ramón de Arana]: “Musiquerías. Juegos Florales de Pontevedra”, *El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas*, 425, Buenos Aires, 10/VIII/1903, p. 5.

distintas secciones, con el fin de estimular y promover los estudios teóricos y prácticos. En ellos, se premiarían tanto a los autores de las mejores memorias o discursos sobre los temas que se anunciasen oportunamente, como a los cuadros, estatuas, grabados, proyectos de arquitectura, obras musicales, etc.

En el período comprendido entre 1873 y 1909 la Academia de Bellas Artes de San Fernando organizó seis concursos musicales²⁶. Curiosamente, en Diciembre de 1873, antes de la publicación del Reglamento, la citada institución abrió un concurso extraordinario para premiar un libreto de ópera española. De los diecisiete trabajos presentados ninguno de ellos fue merecedor de premio²⁷, motivo por el que la Real Academia de Bellas Artes anuncia el mismo tema de concurso para el año siguiente. Esta vez se presentarían nueve libretos pero de nuevo, el premio quedaría desierto²⁸.

En 1885 la Academia organiza un concurso para premiar una colección de canciones y sonatas populares (al que hacía referencia Ramón de Arana en su carta a Pedrell)²⁹. En esta ocasión sólo una colección optaba al premio pero

26 Estos concursos musicales no han sido analizados en la obra de José Subirá: *La música en la Academia. Historia de una sección*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980. Las escasas referencias que recoge su libro, relativas a estos certámenes, impiden realizar un estudio exhaustivo de los mismos, hallándonos en más de una ocasión con una relación de obras premiadas sin saber a qué concurso está haciendo alusión. Ante estas dificultades, nos hemos visto obligados a consultar además de las Actas de la Sección de Música de la Academia, las Actas Generales de esta institución, la Gaceta de Madrid así como diferentes publicaciones periódicas. Todas estas fuentes nos han aportado los datos suficientes para poder realizar el cuadro-resumen que presentamos en el Anexo: Tabla 3. *Relación de concursos musicales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando celebrados entre 1873 y 1909*.

27 Para conocer las bases de este concurso véase “Academia de Bellas Artes. Programa a premios para el año 1874”, *Gaceta de Madrid*, 343, 09/XII/1873, p. 657. El número de libretos presentados al concurso puede verse en: Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Actas de Sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, “Sesión ordinaria celebrada el 8 de Junio de 1874”, p. 102. El fallo del certamen puede verse en: Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Actas de Sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, “Sesión ordinaria celebrada el Lunes 9 de Noviembre de 1874”, p. 158. Para conocer los títulos de los diecisiete libretos puede consultarse José Subirá Puig: *La Música en la Academia. Historia de una sección*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980, p. 72.

28 “Programa de los premios para el año 1875 acordados por la Academia de Bellas Artes”, *Gaceta de Madrid*, 331, 27/XI/1874, p. 534. El fallo de este concurso puede verse en *Gaceta de Madrid*, 54, 23/II/1876, p.455.

29 “Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Concurso a premio en el año de 1885-86”, *Gaceta de Madrid*, 427, 13/V/1885, p. 427.

ésta resultó inadmisibile “por carecer absolutamente de música y hallarse fuera de las condiciones exigidas en el programa”³⁰.

En 1904 se abre un nuevo certamen musical en cuyas bases figuraba entre los siete temas propuestos a premio, la elaboración de una colección de cantos y bailes populares de las provincias de Valladolid, Palencia, Soria, Segovia, Ávila, Salamanca y Zamora. En el propio programa de concurso se argumenta que esta designación se hacía por carecer de colecciones completas de estas provincias y por ser estos cantos los menos conocidos de España³¹. El hecho de exigir en la convocatoria que la colección fuese de una provincia castellana, impide que el ferrolano se presente, resultando premiado el cancionero salmantino de Dámaso Ledesma³².

Ramón de Arana tendría que esperar al año 1909, cuando se anuncia un nuevo concurso musical para premiar una colección de cantos populares de una región o provincia española³³. Interesado en presentarse y ante la ausencia de ejemplos de música instrumental necesarios para completar su colección, el 13 de enero de 1910 solita ayuda a su amigo Casto Sampedro, con el que había mantenido un intercambio musical desde 1895:

(...) Tuviera V. la bondad de facilitarme nuevos apuntes de música popular instrumental (gaita, zanfoña, etc., con el acompañamiento de instrumentos de percusión), apuntes de que carezco y que me eran indispensables para completar la colección con que poder acudir al concurso de Cantos y bailes que en marzo próximo ha de celebrarse en la Academia de Bellas Artes de San Fernando³⁴(...)

30 Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Actas de Sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, “Sesión ordinaria celebrada el 25 de Octubre de 1886”, p. 293.

31 “Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Bases para el concurso de obras musicales”, *Gaceta de Madrid*, 192, 10/VII/1904, p. 114.

32 Un total de 81 obras fueron presentadas al concurso musical pero sólo la de Dámaso Ledesma optó al premio de elaboración de una colección de cantos y bailes populares. Véase el número de obras presentadas por tema de concurso en: Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Actas de Sesiones celebradas por la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, “Sesión ordinaria celebrada el 13 de Noviembre de 1905”, pp. 562-563. Puede consultarse la relación de obras premiadas en: “Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Concurso de obras musicales”. *Gaceta de Madrid*, 321, 17/XI/1905, p. 563.

33 *Gaceta de Madrid*, 194, 13/VII/1909, p. 95.

34 Carlos Villanueva: “Fuentes y personajes para el estudio ...”, p. 131

Casto Sampedro había decidido presentarse también al concurso de la Academia y por este motivo no facilita a Arana las tonadas instrumentales que necesitaba para completar su colección³⁵.

Cecilio Roda expone en la sesión ordinaria de la Academia que once trabajos optaban al premio: Colección de cantos asturianos, Cancionero de la provincia de Alicante, Cancionero de la provincia de Cádiz, Cancionero catalán, dos cancioneros de Barcelona, Cancionero Salmantino, Cancionero de la provincia de León, Cancionero de la provincia de Teruel, y el Cancionero de la provincia de Pontevedra de Casto Sampedro³⁶.

Por la descripción que aporta el académico de música, sabemos que Ramón de Arana no presentó ningún trabajo a este concurso. Sin embargo, antes del 31 de Marzo de 1910, fecha en la que finalizaba el plazo para entregar las colecciones en la Secretaría de la Academia, el ferrolano contaba con una colección de cantos populares que pudo mostrar en la *Exposición Regional Gallega* de 1909.

3. La Exposición Regional Gallega de 1909

Para solemnizar el primer Año Santo del siglo XX, se había acordado celebrar en Santiago de Compostela una Exposición Regional con el fin de mostrar los avances de los productos artísticos e industriales de Galicia. Tal y como establecía en el Reglamento General publicado en 1908, la Exposición contó con dos secciones: la Sección Contemporánea dividida en tres clases: Bellas Artes, Ciencias Aplicadas e Industrias; y la Sección Arqueológica dividida en tres grupos: 1- Supervivencias o monumentos: arquitectura, muebles, utensilios, hilados, tejidos, indumentaria, arte suntuaria, objetos religiosos, instrumentos musicales e inventarios de supervivencias. 2- Monumentos escritos: inscripciones, códices, diplomas, tumbos, protocolos, incunables, libros raros y curiosos, colecciones folklóricas e inventarios de monumentos de este grupo.

³⁵ Para más información consúltese el apartado “El concurso musical de la Academia de San Fernando”, en Carlos Villanueva: “Fuentes y personajes para el estudio...”, pp. 126-136.

³⁶ Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Actas de Sesiones celebradas por la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, “Sesión ordinaria celebrada el 2 de Enero de 1911”, pp. 52 v-56.

3- Monumentos artísticos: arquitectura, escultura, pintura, artes derivadas, colecciones fotográficas e inventarios de monumentos de este grupo³⁷.

Fue precisamente en la sección de Arqueología en la que figuró una colección de cantares populares de Ramón de Arana³⁸:

Hay también en esta vitrina una interesante colección de cantos populares gallegos, recogidos directamente del pueblo por el distinguido crítico musical y notable periodista ferrolano, Sr. Ramón de Arana. Los cantares recogidos en distintos puntos de Galicia, son los genuinamente tradicionales, cuyo origen se ignora y que se ha transmitido de generación en generación, en toda su pureza y en todo su carácter regional³⁹.

No hemos localizado más noticias en la prensa de la época que nos revelen información sobre la colección de Arana, sin embargo como curiosidad, debemos señalar que Jesús Carro García en la descripción que hace sobre los objetos que podían apreciarse en las vitrinas de la Galería del Oeste de la Sección de Arqueología de esta Exposición hace alusión a una “colección de Alalás de las cuatro provincias, por D. Ramón de Arana, del Ferrol⁴⁰”.

4. El concurso musical de la Exposición Nacional de Bellas Artes (1910)

Ramón de Arana tendría una nueva oportunidad para presentarse a un concurso en el que se premiase una colección de cantos populares. Antes de que se hiciese público el fallo del certamen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Reglamento para las Exposiciones de Bellas Artes y Artes

³⁷ *Reglamento general de la Exposición Regional Gallega que ha de celebrarse en la ciudad de Santiago en el Año Santo de 1909*, Santiago, Imprenta de *El Eco*, 1908.

³⁸ Aunque Filgueira Valverde afirma en el prólogo del *Cancionero Musical de Galicia* que la obra de Ramón de Arana había resultado premiada en esta exposición, no hemos localizado el trabajo de este ferrolano en el listado de obras premiadas. Para conocer la relación de obras premiadas puede consultarse *12ª Exposición dedicada a la Exposición Regional Gallega de 1909 y al centenario del nacimiento de Alfredo Brañas*, Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959.

³⁹ Martín de Jara: “Visitando la Exposición. En la sección de Arqueología”, *Diario de Galicia*, 258. Santiago de Compostela, 7/X/1909, p. 1.

⁴⁰ *12ª Exposición dedicada a la Exposición Regional gallega de 1909...* p. 25.

decorativas, aprobado por R. D. de 2 de mayo de 1910, anuncia que por primera vez se convocarían concursos musicales.

Tal y como recoge el capítulo VIII de este Reglamento, estos concursos musicales se convocarían anualmente. De esta forma en el Art. 69 se especifica que se abrirían concursos coincidiendo con las Exposiciones de Pintura, Escultura y Arquitectura para premiar una composición sinfónica, una colección de cantos nacionales o provinciales, una traducción en notación moderna de las obras anteriores al siglo XVIII y una orquesta sinfónica. Coincidiendo con las Exposiciones de Arte Decorativo, y tal y como recoge el Art.71, se abrirían concursos para premiar una ópera, una composición de música de cámara, una biografía y bibliografía de un artista músico ya fallecido o un período de la historia musical española y una agrupación de música de cámara⁴¹.

De acuerdo a lo dispuesto en el Reglamento, en 1910 se abre el primer concurso musical incorporado a la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura, en cuyas bases se anunciaba que se premiaría una composición sinfónica; una colección de cantos, bailes y tonadas de populares de una región o provincia española; una traducción a notación moderna de códices de música o libros de cantos o de vihuela de los siglos XV, XVI y siguientes; y la ejecución por parte de una orquesta, de 70 individuos como mínimo, de un programa de concierto compuesto por tres partes, destinando una de ellas por lo menos a la música española⁴².

En este mismo programa de concurso, se especificaban las características que debía tener la colección:

Se concederá un premio de 2000 pesetas a una colección inédita de Cantos, Bailes y tonadas populares de región o provincia española, sin armonía ni acompañamiento alguno, fuera del que le sea propio en su popular manifestación.

Es indispensable que estas Colecciones se presenten correctamente escritas, así desde el punto de vista musical como del prosódico⁴³.

⁴¹ Para más información sobre los concursos musicales puede consultarse el “Reglamento para las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y Artes Decorativas” publicado en la *Gaceta de Madrid*, 151, 31/V/1910, p. 426-430.

⁴² “Bases que han de regir para el concurso musical en la próxima Exposición”, *Gaceta de Madrid*, 191, 10/VII/1910, p. 228.

⁴³ “Bases que han de regir para el concurso musical...”, p. 228.

Ramón de Arana se presentaría al concurso con una colección titulada *Cantos, bailes y tonadas de Galicia*. Lo cierto es que a pesar de que esta obra se encuentra en paradero desconocido, el hallazgo de los catorce folios explicativos que acompañaron a este cancionero, nos permite conocer hoy en día el trabajo que Ramón de Arana presentó al concurso de la Exposición. Un trabajo de recopilación de unas doscientas cincuenta melodías gallegas clasificadas siguiendo un criterio literario y geográfico. Una colección que resulta interesante como novedosa, no sólo por el número de ejemplos recopilados sino también por el criterio que aplica en su clasificación, algo que por el contrario no muestran las colecciones de música gallega editadas hasta esta fecha.

¿Pero qué clasificación adoptó el ferrolano en esta colección?

La preocupación de Arana por realizar una clasificación de los cantos populares gallegos la muestra ya en fechas tan tempranas como 1895, cuando le pregunta a Pedrell:

(...) Y vamos a ver ¿qué clasificación se hace de cantos y bailes populares? Necesito del auxilio eficazísimo de V. Yo, provisionalmente, agrupé todo en tres secciones:

1ª Música vocal, 2ª Id. Instrumental, 3ª Mixta, a decir, vocal con acompañamiento de instrumentos.

La clasificación peor, para mí, es la de la música vocal. Por semejanzas o analogías en tarea ardua, para un aficionado, como yo. Además en los cantos y música gallega existen tres formas típicas: el alalá, muiñeira y alborada. La primera es esencialmente vocal; la tercera, solo de gaita; y la segunda, mixta. De la unión de esta con la primera (alalá y muiñeira) hay infinidad de canciones y tonadas; y aquí están mis apuros. En segunda hoja le remito el índice de la sección primera: Música Vocal ¿Será V. tan amable, que pasando la vista por la relación me indicase el medio de clasificarla?⁴⁴ (...)

La segunda hoja presentaba la siguiente clasificación.

⁴⁴ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, *Fons Pedrell* M 964, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell del 6/V/1895.

| 1ª Sección Música Vocal | |
|--|--|
| ¿Cantos religiosos? Navidad Año Nuevo Reyes Plegarias Novenas antiguas Enterramiento de niñas Carnaval Resto de culto a Ceres Mayos | |
| Oficios Arrieros Trabajadores de lino Carboneros Pescaderos Segadores Picapedreros | De niños De cuna Alalás Burlescas o epigramáticas Cantos d' o pandeiro Cantinelas diferentes Muñeiras coreadas |
| Ciego Jocosos o picarescos Lastimosos | |

Tabla 1: Clasificación de música vocal enviada por Ramón de Arana a Felipe Pedrell el 6 de mayo de 1895.

Arana recibiría la clasificación de Pedrell:

Agradezco que haya sido tan amable y bondadoso conmigo, remitiéndome la clasificación de los Cantos populares. Puede V. tener por seguro que en mí quedará el secreto. Comprendo que la clasificación debe hacerse por

caracteres y semejanzas musicales; pero eso sólo puede V. realizarlo; para nosotros, los colillas, tenemos que emplear la clasificación por asuntos. Por tanto, así haré yo, y desde luego he de Molestarle (con m mayúscula) cuando someta a su autorizadísima opinión todo lo que llevo reunido y aún no terminado. Es cosa de nunca acabar. En fin, ya hablaremos⁴⁵ (...)

Como puede apreciarse en el siguiente cuadro, la clasificación que mostró su colección en el apartado de música vocal es más simple que la enviada a Pedrell. Interesante resulta también el número de ejemplos de canciones, cantos de ciego y alalás recopilados en esta colección, constituyendo estos tres géneros, prácticamente la mitad de su cancionero.

Tabla 2- Clasificación por géneros de la colección *Cantos, bailes y tonadas* de Ramón de Arana

| <i>Cantos, bailes y tonadas de galicia (1910)</i> ⁴⁶ | |
|---|---------------------------|
| Música vocal | Música instrumental |
| Nanas (12) ⁴⁷ | La gaita y la zanfoña |
| Cantorcillos infantiles (5) | alboradas (4) |
| mayos (10) | marchas procesionales (5) |
| villancicos y aguinaldos (29) | |
| año nuevo (2) | danzas (3) |
| carnaval (2) | |
| culto al fuego (1) | muiñeiras (12) |
| alalás (50) | |

45 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fons Pedrell M 964, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell del 3/VII/1895.

46 Los géneros que recoge esta tabla son los que aparecen en los catorce folios explicativos que acompañaron al cancionero. Para ver el documento completo véase en Anexo: *Cantos, bailes y tonadas de Galicia. Clasificación* (Ramón de Arana y Pérez, 25/IX/1910)

47 Los números que indicamos entre paréntesis se corresponden con el número aproximado de ejemplos que contenía la colección.

| <i>Cantos, bailes y tonadas de galicia (1910)</i> ⁴⁶ | |
|---|--------------------------|
| Música vocal | Música instrumental |
| canciones (42) | otros bailables |
| muñeiras coreadas (4) | pasacalles (3) |
| romances (4) | tonadas de zanfoña (7) |
| cantos de ciego (43) | marchas de chirimías (3) |
| cantar do pandeiro (4) | |

La colección de Arana resultó premiada en el concurso musical de la Exposición Nacional de 1910, anunciándose el fallo antes de que saliese el correspondiente al del concurso musical de Julio de 1909, al que se había presentado Casto Sampedro:

Una noticia altamente halagadora para Galicia que nos fue comunicada particularmente, viene a informarnos del grande cuanto legítimo triunfo que en lid reñida, acaba de obtener en Madrid nuestro querido amigo el acreditado crítico musical ferrolano Ramón de Arana, que suele firmar todos sus excelentes trabajos con el pseudónimo de “Pizzicato”.

El Jurado del Concurso musical de la Exposición del Bellas Artes otorgó por unanimidad el primer premio consistente en 2000 pesetas, por la valiosa colección folklórica que al aludido Certamen presentó nuestro amigo de “Cantos, bailes y tonadas de Galicia”.

Arana es un infatigable trabajador entusiasta amantísimo de la región querida: largos años de labor constante y de ardua investigación le ha llevado la recopilación de tantísimo dato folklórico, que supone una riqueza jamás soñada puesto que exceden, en mucho, de 250, las canciones variadas que supo recabar y ordenar, características todas ellas, de música genuinamente gallegas avaloradas con un sensato juicio crítico que a su colección preside.

Y de aquí el gran éxito alcanzado, que un competente tribunal juzgó, dando a la obra de Arana unánime y singular preferencia, éxito del

que no solamente disfruta nuestro amigo, sino que viene a ser copartícipe nuestra amada Galicia⁴⁸(...)

No cabe duda, que el cancionero que este ingeniero y profesor ferrolano presentó al concurso musical de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, es el resultado del trabajo de investigación y recopilación iniciado desde el año 1895. Aunque no disponemos de esta colección, la descripción que hace Arana en los catorce folios que acompañaron a este trabajo, nos permite conocer no sólo el título y la clasificación adoptada en su cancionero *Cantos, bailes y tonadas de Galicia* sino también algunos de los ejemplos musicales incorporados en el mismo. Es por ello que estamos trabajando en la posible reconstrucción de esta colección. Melodías que podemos recuperar de las cartas que le envió a Casto Sampedro, de las colecciones conservadas de Juan Montes, de las facilitadas por el ferrolano a Felipe Pedrell y que el catalán incluye en su *Cancionero Popular Español* y de los estudios publicados como “Romerías ferrolanas” o “Música popular ferrolana”, en las que “Pizzicato” incorporó ejemplos musicales.

Pero éste no sería el único trabajo folklórico que realizaría Ramón de Arana. En 1912 se abriría un nuevo concurso musical para la Exposición de Bellas Artes. Entre los temas de concurso se anunciaba que se premiaría con 2000 pesetas a una “colección inédita de cantos, bailes y tonadas populares de una región o provincia española, sin armonía ni acompañamiento alguno fuera del que le sea propio en su popular manifestación”⁴⁹.

Arana presentaría esta vez una colección titulada *Cantos, tonadas y bailes de Asturias*:

Terminé a fines del pasado mes la colección de Apuntes folklóricos, titulada “Cantos, tonadas y bailes de Asturias” que mandé y fue recibida para el Concurso musical que, coincidiendo con la actual Exposición de Bellas Artes, debe verificarse ahora en Madrid.

Recogí y ordené lo mejor que pude unos doscientos apuntes (más bien más que menos), adicionados con unas cuartillas donde consigné varios pormenores, que sospecho no están muy divulgados, relativos a los orígenes de la danza prima, significando la persistencia de la tradición oral

48 “Ramón de Arana”, *La Voz de Galicia*, 9437, 17/XI/1910, p. 2.

49 “Concurso Musical”, *Correspondencia de España*, 19720, Madrid, 8/XII/1912, p. 6.

como derivada de los antiguos Cancioneros medievales, del gusto popular y palaciano⁵⁰ (...)

Ramón de Arana y Pérez no obtuvo galardón en esta ocasión. El premio al tema de “colección de cantos y bailes populares” del concurso musical de la Exposición Nacional de 1912 quedó desierto⁵¹.



⁵⁰ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, *Fons Pedrell*, M 964, Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell del 9/V/1912.

⁵¹ “Sección de Oposiciones y Concursos”, *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 1195, 30/IV/1913, p. 280.

Vesteiro Torres, poesía e música no Rexurdimento

JULIO CARLOS ALONSO MONTEAGUDO
Conservatorio Superior de Música de Vigo
julioalonso@edu.xunta.es

RESUME: O propósito deste traballo é dar a coñecer a figura de Teodosio Vesteiro Torres (1848-1876) na súa actividade como músico, pois, a súa faceta como literato e o seu papel no Rexurdimento son, sen dúbida, máis coñecidos. Aínda que a súa produción musical, tanto teórica como práctica, é bastante escasa, non deixa de ser significativa, e paga a pena que sexa recoñecida. O seu temperá falecemento, con tan só 28 anos, truncou a súa carreira como músico e poeta; e, as circunstancias que rodearon a súa morte, así como a polémica desatada ao redor da publicación das súas coroas fúnebres, non axudaron a difundir a súa obra.

PALABRAS CLAVE: Vesteiro Torres, música e Rexurdimento, música popular de Galicia, Flores de la Soledad, Galicia Literaria.

VESTEIRO TORRES, POETRY AND MUSIC IN THE REXURDIMENTO

ABSTRACT: The purpose of this paper is to present the figure of Teodosio Vesteiro Torres (1848-1876) in his activity as a musician; his work as a writer and his role in the *Rexurdimento*, however, are undoubtedly better known. Although his musical production, both theoretical and practical, is quite sparse, it remains significant, and worth being recognized. His early death, at the age of 28, ended his career as a musician and poet, and the circumstances surrounding his death and the controversy sparked by the publication of his funeral wreaths, did not help to spread his work.

KEY WORDS: Vesteiro Torres, music and *Rexurdimento*, Galician popular music, Flores de la Soledad, Literary Galicia.

1. A súa vida

Teodosio Vesteiro Torres nace en Vigo o 12 de xuño de 1848. Foi o único varón dos catro fillos do matrimonio formado por Juan Manuel Vesteiro Barbeito (axudante de fortificacións, natural de San Miguel de Pedrafita, Lugo) e M^a Antonia Torres Otero (natural de Sta. María do Campo, A Coruña). A familia completábana tres nenas: Inocencia, Dolores e Asunción¹.

En Vigo transcorre a súa primeira infancia ata que, en 1860, ingresa no Seminario de Tui como interno, gañando “por oposición la primera beca de gracia de aquel colegio”², o que nos leva a pensar, como sinala Álvarez de la Granja, que a situación económica familiar non debía de ser moi boa. No seminario vai destacar como un bo estudante, permanecendo nel ata 1870 cando o abandona “con la carrera completa de Filosofía y Teología hasta el doctorado, habiendo alcanzado en todas las asignaturas la nota de sobresaliente”³. Tamén sabemos, por Curros Enríquez, que sendo aínda estudante obtivo unha cátedra de Humanidades e que, aos 21 anos, foi nomeado bibliotecario do seminario, ordenando e clasificando os 6.000 volumes que posuía a institución. É, como se ve, durante esta etapa da súa vida cando adquire a sólida formación académica e intelectual que o levará a desempeñar unha importante actividade como músico e escritor; actividade que comeza xa nestes anos⁴: “A los doce años había escrito composiciones musicales sin tacha, á los trece, una zarzuela, y, á los diez y siete, dirigía la orquesta de la Catedral en las solemnidades de la asociación de San Luis Gonzaga. Por este tiempo, compuso gran número de Scherzos para piano, canto y pequeña orquesta y una zarzuela en tres actos.”

Nesta época tamén se inicia nas tarefas de articulista de prensa, colaborando como redactor e secretario da revista *La Juventud Católica de Tuy*, órgano de expresión da institución do mesmo nome e que se publicou desde o 1 de novembro de 1870 ata o 20 de xuño de 1871⁵.

1 María Álvarez de la Granja: *Teodosio Vesteiro Torres. Aproximación á súa vida e á súa obra*, Vigo, Instituto de Estudios Vigueses (Fundación Provigo), 1998.

2 Manuel Curros Enríquez: “Teodosio Vesteiro Torres. Ensayo necrológico-biográfico”, *Corona fúnebre a la memoria del malogrado poeta gallego Teodosio Vesteiro Torres*, Ferrol, Imprenta de *El Correo Gallego*, 1879, p. XIX.

3 M. Curros Enríquez: “Teodosio Vesteiro Torres. Ensayo...”, p. XIX.

4 M. Curros Enríquez: “Teodosio Vesteiro Torres. Ensayo...”, p. XX.

5 M. Álvarez de la Granja: *Teodosio Vesteiro Torres. Aproximación...*, pp. 16-17.

Parece máis que probable que no seminario coincidise con outra eminente figura da música galega, Casto Sampedro, que estudou no Seminario de Tui durante o curso 1863-1864⁶. Sendo os dous da mesma idade, pois Casto Sampedro naceu un 15 de novembro de 1848, deberon de compartir o mesmo curso.

Pese a ter completada a formación necesaria para adquirir a condición de sacerdote, Vesteiro abandona o seminario sen ordenarse. O seu amigo Curros Enríquez cóntanolo así⁷:

Llegado á esa edad crítica, á la edad en que es preciso decidirse para recibir las órdenes sagradas, el colegial reflexionó fríamente, soñó sin duda un porvenir incompatible ya con su educación religiosa y confesó haber errado su vocación.

Entonces se secularizó. Decimos que se secularizó, porque, dada la actual organización de nuestros Seminarios, abandonar estos centros de enseñanza, equivale á exclaustarse. Por eso, sin duda, el acto en cuya virtud renuncia un joven á la vida monótona del seminario, no es juzgado de otro modo que de una apostasía por los que, más ó menos libre-pensadores, condenan la vida social y, por interés positivo ó por cualquier otro frívolo pretexto, se resignan á una profesión para la cual acaso no han nacido.

Nuestro joven acababa de adoptar una resolución heroica. Llamado á fallar en juicio entablado entre su conciencia y sus intereses, sentenció a favor de la primera; y queriendo prescindir en absoluto de su pasado, por lo mismo que le ligaban á él lazos indestructibles, hizo dimisión de su cátedra y tanteó nuevo rumbo en su existencia.

Efectivamente, Vesteiro toma unha decisión moi difícil, non sempre comprendida socialmente, que o leva a abandonar Galicia e trasladarse a Madrid nese mesmo ano de 1871.

En Madrid instalárase na casa da súa curmá, a poetisa Emilia Calé y Torres, casada co xornalista e funcionario público Lorenzo Gómez Quintero,

6 Xavier Groba González: *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): O canto galego de tradición oral*, Tese de doutoramento, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, 2011, p. 7.

7 M. Curros Enríquez: "Teodosio Vesteiro Torres. Ensayo...", pp. XIX-XX.

e comezará a traballar como profesor de música, “dedicándose á dar leccións de piano”⁸.

Apenas leva un ano en Madrid cando ocorre un feito que o vai marcar fondamente. “En 1872 acaeció la muerte de su madre, objeto preferente de su corazón, y este acontecimiento hubo de influir tristemente en su destino, porque comenzó á creerse solo en medio de una sociedad desconocida y extraña para él”⁹. Sinte que é o seu deber axudar ás súas irmás pero, como non ten os recursos económicos para facelo decide, e así llo comenta á súa curmá, que só volverá a Galicia cando sexa rico e poida protexer ás súas irmás orfas. Unha vez máis é Curros Enríquez o que mellor sabe transmitir o seu estado de ánimo¹⁰:

Su actividad incansable, hija de una tensión de espíritu y de una sobreexcitación nerviosa en lucha constante, daba á su genio un desarrollo universal, febril, inaudito, que en más de una ocasión puso en peligro su vida, cuya trabazón orgánica, demasiado delicada para soportar los desvelos á que quería sujetarla, sufría de tiempo en tiempo crisis horribles que se determinaban casi siempre por una postración absoluta de fuerzas.

En Madrid intenta introducirse no ambiente literario e intelectual, buscando un recoñecemento que non chega. Entra a formar parte da Asociación de Escritores e Artistas de Madrid, e publica poesía e artigos en revistas e xornais madrileños e galegos. En 1874, co apoio económico e moral da súa curmá Emilia Calé e do marido desta, Lorenzo Quintero, publica o libro de poesía titulado *Versos*, e os cinco tomos da súa obra máis recoñecida *Galería de Gallegos Ilustres*¹¹.

Co tempo, consigue a amizade dun grupo de escritores galegos cos que decide formar unha asociación. Nace así, o 20 de setembro de 1875, “Galicia Literaria”. Con Vesteyro como ideólogo e impulsor, esta sociedade reúne a un grupo de intelectuais e literatos galegos afincados en Madrid, que teñen como

8 Arturo Vázquez Núñez: *Efemérides de Galicia*, Ourense, Imprenta de *La Propaganda Gallega*, 1878, p. 61.

9 M. Curros Enríquez: “Teodosio Vesteyro Torres. Ensayo...”, p. XXI.

10 M. Curros Enríquez: “Teodosio Vesteyro Torres. Ensayo...”, p. XX.

11 Teodosio Vesteyro Torres: *Galería de gallegos ilustres*, Madrid, Imp. Suárez y Cía., 1875; (5 vols., máis un sexto volumen póstumo en: Lugo, 1879).

obxectivo común “contribuir a la prosperidad de Galicia”¹². Considéranse como socios fundadores, ademais de Vesteiro (secretario), Francisco Añón (presidente), Curros Enríquez, Victorino Novo, Andrés e Jesús Muruais, Cecilio Gómez Labrada, Emilio Núñez Couto, Manuel de la Peña Rucabado, Arturo Vázquez Núñez, Eduardo Verdes Quintián, Luis Taboada, Lorenzo Gómez Quintero, Emilia Calé, Celso García de la Riega e José Novo García.

En palabras de Celso Emilio Ferreiro “Era aquella una tertulia con ribetes de Academia, donde toda una cuestión puede debatirse menos si tiene carácter político”¹³. E dentro dese colectivo “Vesteiro es el gran zurcidor de amistades y fraternal aglutinante de aquellos hombres tan dispares y de fuerte temperamento”¹⁴. Foi así como:

[...] por consolar sus penas, por mitigar en parte la soledad de su alma, abrasada por el inmenso amor que profesaba á Galicia, agrupó en torno suyo á los pocos entusiastas y jóvenes poetas gallegos que vivían en Madrid, y fundó la Sociedad Galicia Literaria. En su casa, y bajo la presidencia del anciano poeta Sr. Añón, se celebraban reuniones semanales en las que se daba lectura á inspiradas poesías, se conmemoraban los aniversarios de los hechos gloriosos, el natalicio de los hijos insignes de nuestra pátria, y en una palabra —séanos permitida la frase— allí se vivía en Galicia y para Galicia¹⁵.

Ao pouco tempo de crearse a sociedade, a finais do mes de outubro de 1975, Vesteiro viaxa a Galicia permanecendo na súa terra case dous meses, ata o 29 de decembro. Nesta viaxe, que dados os acontecementos posteriores pode entenderse como unha despedida, visitará á súa familia e aos seus amigos, recibindo, antes da súa volta a Madrid, unha homenaxe da redacción de *La Concordia* o 26 de decembro en Vigo¹⁶.

12 Benito Varela Jácome: “Vesteiro Torres y la ‘Galicia Literaria’”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Teodosio 4, Fasc. 12, 1949, p. 75.

13 Celso Emilio Ferreiro: *Curros Enríquez*, Madrid, Ediciones Júcar, 1973, p. 47.

14 C. E. Ferreiro: *Curros Enríquez*... pp. 47-48.

15 Valentín Lamas Carvajal: “Teodosio Vesteiro Torres”, *Corona fúnebre á la memoria del inspirado escritor y poeta gallego, Teodosio Vesteiro Torres*, Ourense, Establecemento tipográfico de *La Propaganda Gallega*, 1877, pp. IV-V.

16 Pódese consultar unha crónica desta homenaxe a Vesteiro no xornal *El Heraldo Gallego* nº 104 (5/I/ 1876), p. 7.

Durante a súa ausencia van xurdir problemas no seo da sociedade “Galicia Literaria” que a piques están de levala á súa disolución. Vesteiro vai estar ao tanto en todo momento destes problemas, e vai celebrar desde Vigo a continuidade da sociedade.

O 1 de xaneiro de 1876, xa de volta en Madrid, atópase cos problemas xa citados na sociedade “Galicia Literaria” e sen o apoio da súa curmá, que por motivos laborais tivera que trasladarse a Santander. Finalmente, o 30 de xaneiro de 1876, por mor das diferenzas irreconciliables entre algúns dos seus membros, a sociedade de poetas queda disolta. Permanecera activa catro meses.

A disolución supón para Vesteiro un duro golpe, pois unha vez máis ve como os seus proxectos e as súas ilusións non chegan a bo fin. “La muerte de esta Sociedad acaecida á los pocos meses de su fundación; los desengaños recibidos, las muertas ilusiones y las esperanzas perdidas, acibararon la existencia de nuestro poeta; aumentaron sin duda las secretas angustias de su espíritu”¹⁷.

Sentíndose só e lonxe de Galicia, o 12 de xuño de 1876, día no que cumpría 28 anos, suicídase dun tiro na cabeza no Paseo do Prado, en Madrid. Todos os gastos do enterramento foron a costa de Francisco Gil, Victorino Novo, Vergara e Curros. Este último conta como foi o seu soterramento e como os seus amigos non souberon estar á altura das circunstancias¹⁸: “El que quedaba para siempre en él [cementerio] había tenido amigos próceres y allí no había ido ninguno. Era un poeta, era un artista, y allí no vimos á ninguno de sus compañeros, á ninguno de sus discípulos”.

Vesteiro planificou a conciencia os últimos actos da súa vida, encargándose de seleccionar entre os seus traballos aqueles que consideraba debían perdurar. Deste xeito, destruíu “dos tratados de filosofía y teología, dos dramas, una zarzuela (letra y música), dos poemas, dos leyendas y multitud de poesías y obras musicales”¹⁹. Pero, por outra banda, deixou preparados catro libros, *Recuerdos de Galicia*, *Monografías de Vigo*, *Páginas sueltas*, e *Poesías*, que serían publicados posteriormente grazas ás xestións da súa curmá Emilia Calé e de Lorenzo Gómez Quintero.

17 V. Lamas Carvajal: “Teodosio Vesteiro Torres”, *Corona fúnebre...*, p. V.

18 M. Curros Enríquez: “Teodosio Vesteiro Torres. Ensayo...”, p. XIV.

19 M. Curros Enríquez: “Teodosio Vesteiro Torres. Ensayo...”, p. XXI.

A pesares de deixar por escrito que non quería ningunha homenaxe tras a súa morte, os seus amigos dedicáronlle a ofrenda de tres coroas fúnebres. A primeira, no xornal *O Tío Marcos da Portela*, do 22 de xuño de 1876; a segunda²⁰, auspiciada polo *Heraldo Gallego* en 1877; e a terceira²¹, preparada desde Madrid e que creou certa polémica nos xornais da capital por tratarse dunha homenaxe a un suicida.

2. A súa obra literaria

Vesteiro Torres é coñecido fundamentalmente como poeta e escritor, e nestes eidos a súa produción é significativa. O seu primeiro libro, *Versos*, foi publicado en Madrid, na Imprenta de Heliodoro Pérez, en 1874. Nel recóllese parte da súa produción poética ata ese momento.

No mesmo ano comeza a publicación do que sería a súa obra máis coñecida e admirada, *Galería de Gallegos Ilustres*, serie de breves biografías de personaxes galegos agrupadas en seis categorías que conforman outros tantos tomos, os 5 primeiros publicados en vida do autor e un sexto póstumo. Así, en 1874 publícanse “Poetas de la Edad Media”, “Guerreros” e “Marinos”; en 1875, “Príncipes y diplomáticos” e “Artistas”; e xa postumamente, en 1879, o sexto tomo con biografías de personaxes galegos. Algúns dos tomos desta colección van ser reeditados posteriormente en varias ocasións e moitas destas biografías van ser publicadas en numerosos xornais e revistas, tanto galegos como madrileños²².

²⁰ *Corona fúnebre á la memoria del inspirado escritor y poeta gallego, Teodosio Vesteiro Torres*, Ourense, Establecimiento tipográfico de *La Propaganda Gallega*, 1877.

²¹ *Corona fúnebre a la memoria del malogrado poeta gallego Teodosio Vesteiro Torres*, Ferrol, Imprenta de *El Correo Gallego*, 1879.

²² Certamente, a presenza de Vesteiro na prensa é numerosa. Podemos atopar artigos del en: *La ilustración española y americana*, de Madrid; *El Heraldo Gallego*, de Ourense; *La Concordia*, *El desengaño*, *Faro de Vigo* e *La Caridad*, de Vigo; *El Porvenir* e *El diario de Santiago*, de Santiago; *Revista Galaica* de Ferrol; Vid. M. Álvarez de la Granja: *Teodosio Vesteiro Torres. Aproximación...*, p. 77.

Postumamente, como xa sinalamos, van ser publicados catro libros, *Monografías de Vigo*²³, en 1878; *Páginas sueltas*²⁴, en 1891; e *Poesías*²⁵ e *Recuerdos de Galicia*²⁶, en 1896.

A participación literaria de Vesteyro Torres complétase coa colaboración en obras de carácter colectivo.

3. A súa obra musical

A produción musical de Vesteyro Torres que chega ata nós é máis ben escasa, debido á súa prematura morte e á selección de obras que el realiza cando planifica o seu suicidio.

Polo que respecta aos escritos de temática musical, temos que entrecollelos da súa obra literaria e os seus artigos de prensa. Así atopamos as seguintes referencias²⁷:

“La música popular de Galicia”. Artigo publicado o 16/IV/1874 no xornal *El Heraldo Gallego*, nº 16, pp. 121 á 124.

“Carlos Patiño”. Perfil biográfico deste personaxe, publicado en 1875 dentro do tomo V (Artistas) da *Galería de Gallegos Ilustres*, pp. 147 á 150.

“José Pacheco”. Publicado, ao igual que o anterior, en 1875 dentro do tomo V (Artistas) da *Galería de Gallegos Ilustres*, pp. 151 á 157.

“Martín Codax”. Artigo publicado o 7/VI/1876 no xornal *El Heraldo Gallego* nº 147, pp. 345 á 348²⁸.

23 Teodosio Vesteyro Torres: *Monografías de Vigo*, Vigo, Imprenta de M. Fernández Dios, 1878.

24 Teodosio Vesteyro Torres: *Páginas sueltas*, Lugo, Tipografía de A. Villamarín, 1891.

25 Teodosio Vesteyro Torres: *Poesías*, A Coruña, Andrés Martínez, 1896.

26 Teodosio Vesteyro Torres: *Recuerdos de Galicia*, A Coruña, Andrés Martínez, 1896.

27 Algunhas das referencias presentadas a continuación aparecen publicadas en diferentes fontes ao longo do tempo, aquí sinalamos a máis antiga atopada por nós. Vid. Luis Costa: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936* (vol. I, Texto; vol. II, Documentario), Tesis de Doctorado, Universidad de Santiago, 1999, Ed. en CD-ROM: Tesis leídas na Universidade de Santiago de Compostela durante o ano 1999. Humanidades (ISBN: 84-8121-750-6). 2000.

28 Este artigo aparecerá posteriormente, en 1878, dentro do libro *Monografías de Vigo*, pp. 12-20.

“Lombía”. Traballo publicado en 1878 dentro do libro póstumo *Monografías de Vigo*, pp. 106 á 110²⁹.

“Martí”. Publicado, ao igual que o anterior, en 1878 dentro de *Monografías de Vigo*, pp. 122 á 126.

“La canción del Figueiral”. Artigo publicado en 1891 dentro do libro titulado *Páginas Sueltas*, pp. 48 á 55.

Dos sete documentos aquí sinalados, o máis importante, e o que vai a ter unha maior repercusión histórica, é o primeiro: “La música popular de Galicia”. Proba disto é o número de veces que vai ser reproducido en diferentes medios ao longo do tempo, así nós puidémolo atopar, ademais de na referencia antes sinalada, en: *El Diario de Santiago*, nº 719, 720, 721, 722 (publicado por entregas entre o 12-16/XI/1874), *La Concordia*³⁰ (1874), *Revista Galaica*, nº 3 (15/II/1875); *El Gallego*, nº 7 (8/VI/1879); formando parte dos traballos incluídos no libro póstumo *Páginas Sueltas*, publicado en 1891; *Aires d’a Miña Terra*³¹, nº 17 (30/VIII/1908); *A Nosa Terra*, nº 112 (10/II/1920); e máis recentemente na revista *Murguía*, nº 4 (maio-agosto 2004)³². Precisamente, nesta última publicación, faise fincapé na importancia historiográfica deste artigo “que reflicte algunha das características principais da base ideacional decimonónica. Trátase como tantos outros textos da época de reaccionar ante a idea distorsionada que en Madrid, [...], se ten dos galegos e do seu folclore”³³.

Este artigo xa foi analizado no seu momento polo profesor Costa³⁴ na súa tese de doutoramento³⁵. Nel, Vesteiro defende o valor étnico da música galega, destaca á Idade Media como momento de esplendor da literatura e a música galega, chama a recoller e fixar por escrito a música popular, establece

29 Este artigo tamén se pode consultar, o mesmo ano de 1878, no xornal *El Heraldo Gallego*, nº 274, pp. 289-291.

30 Aínda que non puidemos localizar esta publicación, sabemos da súa existencia pola referencia que aparece en: José María Varela Silvari: *Galería Biográfica de Músicos Gallegos*, A Coruña, Imprenta de Vicente Abad, 1874, p. 58.

31 Nesta publicación o artigo aparece co título: *La Música Popular en Galicia*.

32 Vid. artigo completo en Luis Costa: *La formación del pensamiento musical nacionalista...* (Documentario), pp. 108-111.

33 Teodosio Vesteiro Torres: “La música popular de Galicia”, *Murguía, Revista Galega de Historia* nº 4, maio-agosto 2004, p. 9.

34 Costa Vázquez sitúa a Vesteiro xunta a Varela Silvari dentro da tendencia denominada apoloxética da música galega; Luis Costa: *La formación del pensamiento musical nacionalista...*, pp. 113-132.

35 Luis Costa Vázquez: *La formación del pensamiento musical...*, pp. 122-124.

a variedade e riqueza da música galega por riba das demais rexións da península, asume a orixe céltica da gaita e da música galega en xeral, describe as características técnicas e afectivas da música galega “dulzura, suavidad y melancolía”, fai un repaso polos xéneros do canto popular (muiñeira, cantar de pandeiro, alalás), atopa semellanzas coa música de certas comarcas italianas, busca (e atopa) similitudes entre a música galega e certas composicións cultas de autores como Haydn, Mozart, Beethoven..., e remata o seu escrito chamando á “unión entre algunos artistas diseminados por Galicia” para evitar a perda da riqueza musical desta terra.

Vesteyro pode ser considerado como un dos primeiros autores en publicar e tratar estes temas. Pero, non podemos dicir que sexa totalmente orixinal, pois algunhas das ideas expostas no seu traballo están recollidas directamente de Murguía, que en 1865, na súa *Historia de Galicia*, defendía a importancia da música galega e a necesidade do seu estudo. Nesta obra Murguía incorpora, á súa vez, as ideas e varias partituras de música tradicional facilitadas por Marcial Valladares, o que podemos considerar como o seu colaborador en temas musicais³⁶. Temos polo tanto aquí, a terna formada polos tres personaxes que, dun ou outro modo, podemos considerar como os iniciadores dos traballos a prol da música tradicional galega.

Os traballos referidos a “Carlos Patiño”, “José Pacheco”, “Lombía” e “Martí”, son perfís biográficos na liña dos presentados na *Galería de Gallegos Ilustres*. O obxectivo desta obra é poñer en valor aos personaxes que conformaron a historia de Galicia: “Separemos de los escombros de las edades la maleza que amontonan los siglos, y escrutemos como Arundel los mármoles que guardan en eterno relieve nuestros más presiosos florones”³⁷. “Nuestros poetas, artistas, filósofos, guerreros, marinos, príncipes, diplomáticos, prelados, nuestras mujeres, y en una palabra, todas las grandezas de Galicia representadas por sus personajes ilustres, constituirán esta GALERÍA”³⁸. Non pretende ser unha obra rigorosa e sistemática no científico, máis ben un achegamento

36 Sobre a relación entre Murguía e Marcial Valladares pódese consultar: José Luis do Pico Orjais e Isabel Rei Sanmartín: *Ayes de mi país: o cancionero de Marcial Valladares*, Baiona, Dos Acordes, 2010, pp. 39-46.

37 Teodosio Vesteyro Torres: *Galería de Gallegos Ilustres. Tomo I: Poetas de la Edad Media*, Madrid, Imprenta a cargo de Heliodoro Pérez, 1874, p. 8.

38 Teodosio Vesteyro Torres: *Galería de Gallegos Ilustres. Tomo I: Poetas de...*, p. 11.

apaixonado “Prenda de admiración, no fausto de sabiduría, queremos suscitar en este libro las imágenes del pasado”³⁹.

O primeiro dos traballos, o referido a “Carlos Patiño”, non é orixinal, pois como el mesmo sinala en nota a pe de páxina⁴⁰: “Grande es nuestra satisfacción al citar aquí la *Galería biográfica de Músicos gallegos*, que acaba de publicar en La Coruña el Sr. D. José M. Varela Silviri, y de la cual tomamos estos apuntes”. Para o segundo dos traballos, “José Pacheco”, tamén busca a axuda doutro autor, neste caso de Villaamil y Castro, “biógrafo á quien hemos seguido al trazar estos sencillos renglones”⁴¹. O terceiro dos perfís biográficos, o de “Lombía”, non aparece dentro da *Galería de Gallegos Ilustres*, senón que o atopamos publicado postumamente no libro *Monografías de Vigo*. Vestei-ro preséntanos a Francisco Lombía, músico nado en Vigo a finais do século XVIII e do que non temos máis referencias que as sinaladas polo autor neste artigo. Lombía recibe a súa primeira formación de un profesor de música portugués, para continuala en Madrid, París, Milán, Roma e Florencia. Volve a Galicia para establecerse en Santiago e dedicarse ao ensino, pero as circunstancias sociais e culturais da súa época fan que retorne a Italia para establecerse e fundar a súa “clase-academia” e crear unha “biblioteca musical”, morrendo neste país nunha data descoñecida. O último dos homenaxeados é “Martí”, que tamén aparece no libro póstumo *Monografías de Vigo*. Trátase de Manuel Martí, pianista e compositor nado en Vigo o 11 de xaneiro de 1819. Formado inicialmente co seu tío, organista e mestre de capela da colexiata de A Coruña, dá o seu primeiro concerto con quince anos, acadando un grande éxito. Logo de residir durante catro anos en Santiago trasladarase a Portugal, onde, despois dun primeiro concerto en Oporto en 1838, e un percorrido por varias cidades, acabará domiciliándose en Lisboa, onde se dedicará ao ensino da música. En 1848 o goberno de Brasil “le llamó, contratándole para la organización de los centros musicales en la provincia de Paraguay, y para el desempeño de las clases artísticas del seminario de Rio-Janeiro”⁴². En 1850 volve á súa patria, pero ante a indiferenza da xente, en 1853 volve a Lisboa. En 1857 retorna definitivamente a España para desenvolver a súa actividade

39 Teodosio Vestei-ro Torres: *Galería de Gallegos Ilustres. Tomo I: Poetas de...*, p. 11.

40 Teodosio Vestei-ro Torres: *Galería de Gallegos Ilustres. Tomo V: Artistas*, Madrid, Imprenta de Suárez y Compañía, 1875, p. 148.

41 Teodosio Vestei-ro Torres: *Galería de Gallegos Ilustres. Tomo V: Artistas...*, p. 157.

42 Teodosio Vestei-ro Torres: *Monografías de...*, p. 124.

entre Madrid, A Coruña, Santiago e Vigo. Nesta última cidade morrerá o 22 de febreiro de 1873, aos 54 anos de idade.

O traballo de “Martín Codax”, artigo publicado cinco días antes do seu suicidio⁴³, adquire un carácter especial pois con el dá a coñecer en Galicia as cantigas de Martín Codax. Vesteyro vai ser o primeiro en divulgar o texto destas cantigas tan importantes para a historia da literatura e da música galega, e o fai mediante unha transcripción realizada a partires do Cancioneiro da Vaticana⁴⁴ e “Arregladas en su ortografía, enmiendas, abreviaturas, erratas y demás circunstancias que dificultan la interpretación de los viejos códices”⁴⁵. Vesteyro parece coñecer os estudos que na época existían sobre os Cancioneiros pois cita a Stuart, a Díez, a Varnhaguen, a Wolf, a Braga e a Monaci. Sitúa a Martín Codax no século XIV e imaxina a posibilidade de poñer as cantigas en boca de Mayor Pérez de Sotomayor, esposa de Suero Yañez de Parada, ou incluso, de Aldonza Gil de Valladares, esposa de Pedro de Castro. No momento de publicarse este artigo aínda non se coñecía a música das cantigas pois, non tiña aparecido o coñecido como pergamiño Vindel.

Só resta comentar o traballo sobre “La canción del Figueiral”, publicado postumamente dentro do libro titulado *Páginas sueltas*. Dedicado a Juan A. Saco y Arce, nel reproducése integramente o texto da coñecida canción do Figueiral e preséntanse “Ligeras apreciaciones sobre fuentes, fecha y nacionalidad”⁴⁶. En canto ás fontes, sinala como primeira referencia un antigo cancionero do cal Fr. Bernardo de Brito recolle o texto para publicalo, no século XVI, na súa *Monarquía Lusitana*; a música⁴⁷ será presentada no ano

43 Dalgún xeito, este fatídico final pódese adiviñar, como sinala Carlos Casares, no último parágrafo do artigo: “Sin fuerzas para más prolifos estudos, queremos ser los primeros a proclamar en nuestra querida patria el nombre de uno de sus hijos olvidados”. Carlos Casares: “Primera noticia de Martín Codax”, *Grial*, 37, 1972, pp. 337-343.

44 Vesteyro posuía un exemplar deste cancionero que vai doar á Biblioteca da Universidade de Santiago de Compostela, precisamente neste mesmo mes de xuño de 1879, coa seguinte dedicatoria: “A la biblioteca de la Universidad Literaria de Santiago dedica el que suscribe este ejemplar del ‘Cancionero del Vaticano’, en que se incluyen las obras de ignorados trovadores gallegos de la Edad Media, para auxiliar los trabajos de los hijos del país que quieran llevar a feliz término nuestro Renacimiento literario, ya que nada ha sido posible al último aunque más amante de sus compatriotas”. M. Álvarez de la Granja: *Teodosio Vesteyro Torres. Aproximación...* pp. 88-89.

45 Teodosio Vesteyro Torres: “Martín Codax”, *El Heraldo Gallego*, 147, 1876, p. 346.

46 Teodosio Vesteyro Torres: *Páginas sueltas...*, p. 48.

47 Pódense ver varias versións musicais desta obra, incluída a sinalada de Soriano Fuertes (nunha copia remitida por Ramón de Arana a Casto Sampedro), no *Documentario* (vol. II) da obra: X. Groba

1855 por Soriano Fuertes na súa *Historia da Música Española*. Respecto á súa antigüidade, Vesteiro decántase, contrariamente ao P. Brito, Sarmiento ou Teófilo Braga, polo século XIII. Na súa opinión esta é a data máis axeitada por dúas razóns: por tratarse dun cantar de “Gesta” de influencia provenzal; e pola linguaxe utilizada, que “(suponindo que ha llegado á nosotros sin alteraciones), ni es anterior ni posterior al siglo XIII, sino precisamente de esta centuria”⁴⁸. E por último, no que atinxe á nacionalidade, o autor sinala dúas cuestións a tratar, o asunto e a composición. Contrariamente á crenza de que se trata dunha cantiga portuguesa, Vesteiro opina que o asunto é sen dúbida ningunha de tradición galega, e polo tanto a autoría tamén é galega.

Unha vez máis, remata o seu traballo cunha referencia a ese cansazo vital que consumía a súa existencia⁴⁹: “Con más datos, y sobre todo con mayores fuerzas intelectuales, podrán otros escritores avanzar harto más que nosotros en pesquisas y deducciones”.

No que atinxe ás composicións musicais, só puidemos localizar⁵⁰ a colección de melodías para canto e piano titulada *Flores de la Soledad*, publicada en vida do autor, e dúas composicións para piano: unha mazurca titulada *Inocencia*⁵¹ e unha fantasía titulada *Un momento de inspiración*. Todos os nosos esforzos por atopar máis obra deste autor foron de balde pero, xa Alberto Vilanova, encargado de realizar o *Ensayo Bio-bibliográfico sobre Vesteiro Torres* que serve de prólogo á reedición de *Galería de Gallegos Ilustres* realizada polo Centro Gallego de Buenos Aires en 1955 sinala que⁵²:

González: *O legado musical de Casto Sampedro...*, pp. 358-360.

48 Teodosia Vesteiro Torres: *Páginas sueltas...*, p. 51.

49 Teodosio Vesteiro Torres: *Páginas sueltas...*, p. 55.

50 As tres obras fóronnos facilitadas por Alejo Amoedo, ao cal agradecemos a súa amabilidade e colaboración. A primeira das obras, a colección para canto e piano, é un orixinal que forma parte da súa colección persoal, mentres que as obras para piano son fotocopias. Puxémonos en contacto coa familia a través de María Álvarez de la Granja, e comentaron que non conservan ningunha obra do autor.

51 Pódese ver unha representación parcial desta obra en M. Álvarez de la Granja: *Teodosio Vesteiro Torres. Aproximación...*, p. 78. Tamén a podemos atopar íntegra en Lalo Vázquez Gil: *Retrincos da historia de Vigo*, Vigo, Ed. Severino Cardeñoso Álvarez, 1989, pp. 88-89; este autor afirma, nun comentario ao pé desta partitura, coñecer o libreto escrito por Vesteiro para unha zarzuela: “Quero tamén lembrar que o libreto para a zarzuela –dramática– ‘Desde el cielo’, é de una beleza asombrosa e de unha calidade e inspiración altísimas. No conozco la música, tamén composta polo poeta e músico Vesteiro”

52 Teodosio Vesteiro Torres: *Galería de Gallegos Ilustres*, Buenos Aires, Ediciones Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires, 1955, p. XVI.

Desgraciadamente todos los esfuerzos que hemos hecho hace ya algunos años por obtener la producción musical de Vesteiro, resultaron totalmente infructuosos. Lo que sabemos, es que Vesteiro era un hombre dotado de gran cultura musical, como lo prueban varios de sus escritos dispersos, como el dedicado a la Música popular gallega, en que recaba para nuestra música el origen y los elementos melódicos incorporados después a famosas y clásicas páginas musicales extranjeras, aunque no faltan musicólogos, incluso gallegos, que niegan tal influencia y paternidad.

A colección de melodías para canto e piano *Flores de la Soledad* que nós manexamos está editada por Aguirre Hermanos en Madrid. Non consta ano de edición pero, se atendemos á información facilitada pola Biblioteca Nacional que posúe varios exemplares⁵³ desta obra, podemos sinalar a data de 1871-1872. Polas consultas que puidemos realizar parece que se trataría dunha primeira edición da obra pois, no Arquivo Canuto Berea da Biblioteca Provincial da Deputación de A Coruña⁵⁴ consta unha segunda edición publicada por Antonio Romero e datada en 1874. A colección está formada por 6 obras, que foron comercializadas de forma separada⁵⁵. No Arquivo Canuto Berea non está a colección completa, pois falta a última das composicións, titulada *Visión*. E das cinco que aparecen neste arquivo, catro delas pertencen á edición de Antonio Romero (*En su ausencia; Vivir, amar, morir; Saludo de dolor; Iba cogiendo flores*) e unha á de Aguirre Hermanos (*A un ruiseñor*).

Trátase de composicións que pertencen ao xénero de salón, dentro da tradición da canción lírica española do século XIX⁵⁶. En termos xerais caracterízanse por unha tendencia ao sentimentalismo, o protagonismo da parte vocal, a presenza de melodías sinxelas cun fraseo de corte estrófico, para unha voz de rexistro medio e unha extensión que supera en pouco á oitava, unha harmonía sinxela, un acompañamento por parte do piano sempre subordinado á voz (a base de arpejos e ritmos de marcha ou de valse). Isto varía un tanto

53 Biblioteca Nacional de España, localización: Mp/2733/10-Mp/2733/12.

54 María Dolores Liaño Pedreira: *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de la Coruña*, A Coruña, Diputación Provincial, 1998.

55 Na portada da colección aparece: o título, o autor, o lugar de publicación, o editor e o prezo de cada unha das pezas por separado (que oscila entre 6 e 10 Rs.) ou da serie reunida (36 Rs.).

56 Celsa Alonso: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998; Sobre a música de salón da década dos setenta ver pp. 455-463.

nas dúas últimas composicións, nas que o piano adquire algo máis de presenza e variedade. Destaca a prosodia en xeral silábica e a perfecta conxunción entre texto e música.

A primeira das obras desta colección leva por título *En su ausencia* e está composta por Vesteiro Torres sobre un texto da súa curmá Emilia Calé que di así:

Venid auras ligeras
que en ondulantes giros
alzais blandos suspiros
de inimitable son.

Id auras bendecidas,
y en torno de su frente
decidle tiernamente
mi juramento fiel.

y al ser por quien ansiosa
yo gimo á cada hora
llevalde sin demora
la voz de mi pasión.

Decidle que le adora
constante el alma mia,
que es toda mi alegría
vivir pensando en él.

A segunda das melodías leva por título *A un ruiseñor* e tanto a letra como a música son da autoría de Vesteiro Torres.

Amante ruiseñor
delicia del vergel,
tu dulcido trinar
es fuente de placer.

Prosigue tu canción,
que tus gorgeos cien,
el alma al arrobar,
la alivian á su vez.

Y anhela con afan
para su pena cruel
el triste en tu cantar
consuelos recoger.

Y brinda al corazón
que agobia el padecer,
concento celestial,
dulce fuente del bien.

A terceira das composicións leva por título *Viver, amar, morir* e está dedicada “A la Srta Justa Álvarez”. Tamén presenta música e letra de Vesteiro Torres, pero neste caso co texto en italiano⁵⁷:

57 O italiano continuaba de moda na música española da década dos setenta do século XIX. Moitos compositores arranxaban para voz e piano as óperas máis famosas dos mestres italianos. “Cantar en

Del tuo c(u)ore al colpo rio
purrison de'l core mio;
se tu piangi io mai piango,
tuo sentir e mio sentir.

Tu sorridi, io sorrido,
trista gridi, trista grido:
perche insiem l'un core
l'altro non viver amar morir.

Chiaro sole, pura stella,
del mio petto donna bella,
rompi fervida ogni laccio
che ti vieti a me d'unir.

Affigiamo 'l nodo forte
eh' abbellisca nostra sorte:
¿perché insiem l'un cor e
l'altro
non viver, amar morir?

A peza número 4 da colección titúlase *Saludo de dolor*, e tanto a música como a letra son tamén da autoría de Vesteiro Torres.

Si al recorrer la plácida arboleda,
sientes gemir en derredor de ti,
no es el gemir de la feraz robleada:
es mi dolor que te saluda allí.

Si al divagar por la arenosa playa,
el leve giro de un rumor vá á ti,
no es el rumor del piélagos que estalla;
es mi dolor que te saluda allí.

Si al contemplar en la montaña el cielo,
aura de amor te acariciáre á ti,
no el son del aura te dirá su anhelo;
es mi dolor que te saluda allí.

Si al recibir una oración mi tumba,
vuela eco fiel á reflejar en ti,
eco ilusorio de un adios no zumba;
es mi dolor que te saluda allí.

A melodía número 5 está dedicada “A su discípula la Srta. Rafaela Pridal” e leva por título *Iba cogiendo flores...* Neste caso a música é de Vesteiro Torres pero o texto pertence ao “Celebre madrigal de Luis Martín”:

Yba cogiendo flores,
y guardando en la falda
mi ninfa para hacer una guirnalda;
mas primero las toca
con los rosados labios de su boca

francés o en italiano en los salones continuó siendo síntoma de elegancia y buen gusto durante la Restauración”. Ver C. Alonso: *La Canción Lírica Española...*, p. 457.

y les dá de su aliento los olores.
Y estaba (por su bien) entre una rosa
una abeja escondida
el dulce humor hurtando.
Y como en la hermosa
flor de los labios se halló atrevida
la picó sacó miel fuese volando.

E cerra a colección a obra titulada *Visión*. Dedicada "A la Srta Elvira Vicuña"
presenta tanto música como letra de Vesteiro Torres.

Yo te vi como el sol
sobre el monte al nacer,
sobre el mar al morir,
y al mirar tu fulgor,
volvió el alma á creer,
volvió el pecho á latir.

Luciente rayo
que al alma hirió,
grabó en los senos
del corazón,
grabó tu imagen,
grabó tu amor,
y el alma mia
resucitó.

Yo te vi como el sol &c.

Ya en tu mirada
me veré yo,
ya mi armonia
será tu voz,
ya siempre tuyo
será mi amor,
si por ti el alma
resucitó.

4. A sua pegada

“Bien podía yo creer, sin exagerados excepticismos, por las circunstancias especiales en que murió Vesteiro Torres que, veinte años después de su muerte, habían de ser muy contados los que otorgasen al muerto, no ya el tributo

de una cariñosa memoria, siempre viva en los que bien le amaron, sinó la justa consideración debida á sus innegables méritos literarios”⁵⁸.

Así, con este parágrafo, comeza Victorino Novo o prólogo da obra póstuma de Vesteiro Torres, *Recuerdos de Galicia*. E o certo é que pese á súa xuventude, ás súas circunstancias vitais e á súa tráxica morte, Vesteiro Torres vai ser unha figura presente nos xornais e nos textos do último cuarto do século XIX. Atopámolo no libro *Efemérides de Galicia* de Vázquez Núñez⁵⁹, no *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* de Baltasar Saldoni⁶⁰; ou nunha obra tan importante como *Cantos y bailes populares de España* de Inzenga⁶¹, onde se fai referencia ao seu artigo *La música popular de Galicia* tanto na introdución xeral á obra como na dedicada a Galicia. Ademais, todos os estudosos da música tradicional desta época coñecían este artigo de Vesteiro, como queda reflectido na correspondencia entre Casto Sampedro e Ramón de Arana⁶².

Xa no século XX, Filgueira Valverde⁶³ na *Introducción do Cancionero Musical de Galicia* sitúa a Vesteiro xunto a Varela Silvari e Vicetto no que el denomina como etapa de “falsos cronicones”, e sinala tres características desta tendencia: “En primer término, las estupendas invenciones”, “En segundo lugar, el método comparativo por el cual aquellos apologistas [...] se lanzaron al abordaje de los grandes músicos para encontrar cultivadores famosos de motivos gallegos”, “Y, por último, la tendencia a sutiles deturpaciones que, como pegajoso limo, adquirieron fijeza en la cultura libresca”.

Cara aos nosos días, a figura de Vesteiro queda relegada practicamente á súa cidade natal, onde é recordado en libros como o de Lalo Vázquez Gil⁶⁴ *Retrincos da historia de Vigo*, ou máis recentemente no traballo de Giráldez

58 Teodosio Vesteiro Torres: *Recuerdos de Galicia...*, p. VII.

59 A. Vázquez Nuñez: *Efemérides de Galicia...*, pp. 60-62.

60 Baltasar Saldoni: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles, Tomo Segundo*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880, pp. 542-543.

61 José Inzenga: *Cantos y bailes populares de España. Galicia*, Madrid, A. Romero, 1888, p. V (para a introdución xeral) e pp. 7-8 (para a introdución a Galicia).

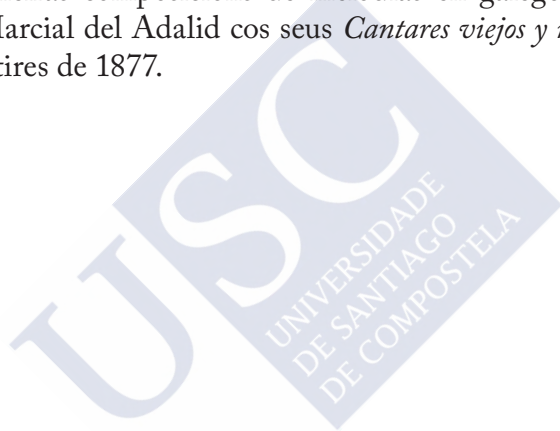
62 Pódese ver a correspondencia entre estes dous persoeiros no *Documentario* (vol. II) da obra: X. Groba González: *O legado musical de Casto Sampedro...* Para as referencias sobre Vesteiro ver p. 50 e p. 57.

63 José Filgueira Valverde: “Introducción y notas bibliográficas”, *Cancionero musical de Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982, pp. 33-34.

64 L. Vázquez Gil: *Retrincos da historia...*, pp. 83-89.

Lomba⁶⁵ *200 memorias de Vigo*. É de destacar a labor realizada a prol deste autor polo Instituto de Estudos Vigueses, que no ano 1998 sacou á rúa unha edición facsimilar de *Recuerdos de Galicia e Monografías de Vigo*, así como o estudo sobre Vesteiro xa citado en varias ocasións ao longo do presente traballo e elaborado por María Álvarez de la Granja.

Centrándonos na colección de melodías para canto e piano *Flores de la Soledad*, temos que reivindicar a súa importancia como unha das primeiras coleccións de melodías composta por un músico galego dentro da tradición da canción lírica española do século XIX. O feito de non utilizar o galego nos seus textos, pois Vesteiro, a pesares de estar considerado un poeta do Rexurdimento, non escribiu nin unha soa liña en galego⁶⁶, fai que non poidamos estar falando das primeiras composicións de melodías en galego, mérito que lle corresponde a Marcial del Adalid cos seus *Cantares viejos y nuevos de Galicia* publicados a partires de 1877.



65 Antonio Giráldez Lomba: *200 memorias de Vigo*, Vigo, Faro de Vigo, p. 133.

66 Isto non significa que rexeite do galego pois nos seus poemas e escritos atopamos expresións e frases en defensa de “la lengua de nuestros abuelos”, “dulce habla”, “nuestra lengua”, etc. Para entender mellor esta cuestión ver: Justo G. Beramendi: *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*, Vigo, Edicións Xerais, 2007, pp. 155-162.



Dúas obras inéditas para piano só dos compositores Felipe Paz Carbajal e Enrique Lens Viera

ALEJO AMOEDO

Conservatorio Superior de Música de Vigo
alejoamoedo@gmail.com

RESUMO: O obxectivo principal do presente traballo é dar a coñecer e ampliar o catálogo para piano só dos compositores Felipe Paz Carbajal (Pontevedra, 1850; Noia, 1918) e Enrique Lens Viera (A Coruña, 1854; Lincoln, 1945), así coma facer unha breve semblanza das súas biografías e das costumes socioculturais da época.

PALABRAS CLAVE: Felipe Paz Carbajal, Enrique Lens Viera, Belle Èpoque, música de salón, piano só, música inédita.

TWO UNPUBLISHED WORKS FOR PIANO SOLO BY THE COMPOSERS FELIPE PAZ CARBAJAL AND ENRIQUE LENS VIERA

ABSTRACT: The main objective of this paper is to publicly present and expand the catalogue for solo piano by two composers Felipe Paz Carbajal (Pontevedra, 1850; Noia, 1918) and Enrique Lens Viera (A Coruña, 1854; Lincoln, 1945), as well as to give a brief sketch of their biographies and the sociocultural customs of the period.

KEY WORDS: Felipe Paz Carbajal, Enrique Lens Viera, Belle Èpoque, music hall, music for solo piano, unreleased music.

1. Introducción

As dúas achegas inéditas *Mi Saludo*, Vals de Felipe Paz, e *Serenata*, de Enrique Lens, forman parte dun agasallo feito polo exdirector da Banda de Música Xuvenil de Xinzo (Pontareas), Bolívar González¹, con data de día 28 de decembro do 2008.

A maiores destas dúas obras, o legaxo contén revistas, periódicos, métodos, partituras (algunhas delas asinadas polo propio compositor), manuscritos e postais, no que están representados a meirande parte dos xéneros máis habituais de finais do século XIX e a primeira metade do XX², e que foron editadas e distribuídas por unha grande cantidade de editoriais e distribuidoras musicais de dentro e de fóra do país³. Este volume de obras, así como a variedade de xéneros, é unha mostra dos repertorios de moda a finais do século XIX ata mediados do XX.

2. Contexto sociocultural e artístico: a Belle Èpoque.

Podemos dicir que o período que abrangue dende finais do século XIX ata o estalido da Primeira Guerra Mundial, a denominada *Belle Èpoque*, é a etapa que lle tocou vivir aos compositores Felipe Paz e Enrique Lens; trátase dun período caracterizado polo transitorio benestar económico, grande optimismo

¹ Bolívar González foi director da Banda de Música Xuvenil de Xinzo (Pontareas) e da Banda de Música do Rosal a mediados dos anos oitenta.

² Os xéneros contidos nesta documentación son: vales, himnos, villancicos, pasodobres, schottisch, zarzuelas, tangos, estudos, caprichos, cancións, serenatas, cuadrillas, bailes, galops, marchas, zambas, tangos, habaneras, mazurcas, minuetos, principalmente.

³ As editoriais e distribuidoras do legaxo son de ámbito rexional: Canuto Berea; Canuto Berea y Cia; El Modernismo, Eduardo Villanueva e Hijo; El Modernismo, Villanueva y Soutullo; Sánchez Puga, Hermanos, Música y Pianos, Vigo; Sánchez Puga (muebles), Música y Pianos; Música para Piano, Leandro Ojea, Urzaiz 23, Vigo. Editoriais e distribuidoras nacionais: Antonio Romero, Madrid; Pablo Martín, Madrid; Ildefonso Alier, Madrid; Sociedad Anónima Casa Dotesio, Madrid; Unión Musical Española, Madrid; Faustino Fuentes, Madrid; Antonio Ros-Librero, Madrid; Musical Emporium, Barcelona; Vidal Llimona y Boceta, Barcelona; Ripalda editor, Pamplona. Editoriais e distribuidoras de fóra do país: R. Stabilimento Tito di G. Ricordi, Milano; Edouard Salabert, París; Ediciones Medina, Buenos Aires; Alfredo Perrotti, Buenos Aires; Livraria Bittencourt, Casa Editora, Brasil; Casa Editora de Música F. G. Hartmann, Buenos Aires; Alberto S. Poggi, Buenos Aires; José Oliver y Oliver, Manila.

nas clases altas e medias, debido aos avances científicos e tecnolóxicos, e crecemento das cidades, o cal foi cambiando os hábitos da xente. Teñen lugar Exposicións Universais coma as realizadas en París nos anos 1889 e 1900, en Barcelona en 1888 ou ben a Exposición Rexional Galega, celebrada en Santiago de Compostela no 1909 onde se aprecia unha importante participación das forzas vivas da cidade⁴, e no que se abriron varios pavillóns entre os que destaca o *Gran Cine Fraga*, promovido polo empresario Isaac Fraga⁵. Un dos personaxes galegos máis apaixoantes e representativos da época foi a cantante, actriz e bailarina, Agustina Otero Iglesias, máis coñecida coma Carolina Otero, *La Belle Otero*, nada en Valga en 1868 e finada en Niza en 1965⁶.

No eido da música en Galicia, o período da *Belle Époque* se traduce nunha reivindicación da tradición, tendo o seu punto de partida na figura de Marcial del Adalid, a súa continuación con Juan Montes e o seu desenvolvemento con José Castro *Chané* e José Baldomir. Cabe destacar a aportación de músicos coma Canuto Berea, Braña Muíños, Mauricio Farto, Pascual Veiga, Ricardo Courtier, Varela Silvari, Prudencio Piñeiro, Reveriano Soutullo, Angel Rodulfo e un longo etc. Fúndanse orfeóns, coros galegos e grávanse as primeiras impresións fonográficas. Neste contexto debemos destacar e resaltar a editorial familiar da empresa Canuto Berea, esencial na nosa historia, por ser os responsables da publicación da maioría das obras dos compositores galegos da época⁷.

2.1. A Música de Salón.

A música de salón identifícase case sempre cun tipo de música a cabalo entre a música popular e a de concerto. O salón corresponde a un lugar privado, íntimo e incluso doméstico, no cal se cultiva a música coma actividade de recreación e de sociabilidade durante o século XIX e principios do XX. Indubidablemente o piano afronta un repertorio bastante selecto e amplo, e bastaba que as señoritas da casa interpretaran as diversas partituras. Os bailes, así

4 Henrique Alvarellos: *Centenario da Exposición Rexional Galega. Santiago, 1909*, Consorcio de Santiago, Alvarellos editora, 2009.

5 Maruxa Baliñas: “A vida musical en Santiago”, *Angel Brage. Memoria musical dun século*, Santiago de Compostela, Consorcio da Cidade, 1993, p. 49.

6 Carmen Posadas: *La Bella Otero*, Barcelona, Editorial Planeta, 2001, p. 9.

7 M^a Pilar Alén: “El fondo Canuto Berea. Un acercamiento a su `Archivo de documentación’: correspondencia con E. Arana, J. Montes y A. Romero”, *Campos interdisciplinares de la Musicología*, vol. 1, Barcelona, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 395-408.

coma os valeses, mazurcas, polkas, schottis e habaneras formaron parte desta moda e selección do repertorio pianístico da música de salón.

É salientable a proliferación de locais baixo a denominación de “salóns”, tales como o *Salón Romero*, do prolífico empresario musical Antonio Romero y Andía; *Salón Eslava*, *Salón do Conservatorio de Madrid* ou a *Sala Berea*, na calle Real da Coruña. Asimesmo, era moi habitual a presentación en sociedade nestes espazos de instrumentistas nenos prodixio, coma o propio Enrique Lens, o precoz e mundialmente famoso José Rodríguez Carballeira —máis coñecido coma Pepito Arriola— ou os violinistas Andrés Gaos e Manuel Quiroga.

O piano era, para as familias de elite local, un dos símbolos de estatus de educación e cultura. É evidente que eran as señoritas destas elites as que interpretaban ao piano o devandito repertorio —non co propósito de converterse en virtuosas profesionais da música, senón como recoñecemento social—. É salientable a contribución destas familias á formación e desenvolvemento da cultural local coa súa participación en casinos, sociedades de recreo, sociedades económicas de amigos do país e outros centros de esparcemento; nas mesmas, levábase a cabo a lectura de periódicos nacionais e estranxeiros, existían tertulias, xogos de mesa, e tamén se organizaban bailes, concertos e veladas musicais. Algunhas destas veladas organizábanse para agasallar a invitados especiais, o que facía que se acentuase o seu carácter social e adquirían unha suntuosidade fóra do habitual⁸. Xa no ámbito máis doméstico, organizábanse xuntanzas musicais, escoitas fonográficas, impartíanse clases particulares, etc.

Neste ambiente e para este tipo eventos artísticos foron concibidas estas dúas partituras dos compositores que nos ocupan.

3. Felipe Paz Carbajal: un músico comprometido coa súa terra.

Felipe Paz é unha das personalidades máis relevantes da segunda metade do século XIX e principios do XX. A súa faceta como director de bandas, orfeóns así como a de compositor fixeron que fose convidado para formar parte dos

⁸ María García Caballero: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela, Alvarellos, 2008, p. 239.

certames máis importantes que se celebraron por toda Galicia no contexto do cambio de século. A obra *Mi saludo* representa un caso moi particular da súa produción posto que apenas abordou a música para salón co cal aínda posúe un maior interese a partitura. Asimesmo, a súa obra para piano só, comparada co resto do seu catálogo, foi a menos cultivada.

3.1. Apuntes biográficos

Felipe Paz Carbajal (Pontevedra, 23 de agosto do 1850; Noia [A Coruña], 15 de novembro do 1918⁹). Organista, pianista, frautista¹⁰, compositor, mestre e director de coros, orfeóns e bandas de música, desenvolve en Pontevedra os seus primeiros anos profesionais. Discípulo de José Carnicer, Lorenzo Castro, Antonio Licer, Isidro Fernández e José Gómez, no 1868 é nomeado director da Banda do Hospicio de Pontevedra. En xullo de 1878 funda a Banda Popular de Pontevedra, acadando con esta agrupación os seus primeiros éxitos profesionais, entre eles a consecución, no mesmo ano da fundación da banda, do primeiro premio de interpretación no certame organizado pola Sociedade do *Liceo Brigantino* da Coruña; en 1880, celebrado en Pontevedra, dita banda obtén a Medalla de Prata; no 1882 no certame de Pontevedra, dentro dos *Xogos Frorais* o segundo premio en interpretación; no 1883, no Certámen de Orfeóns de Vigo, Felipe Paz leva o segundo premio cun orfeón, organizado en pouco tempo e en concurso cos orfeóns de prestixio tales coma *El Eco* de A Coruña, o cal, baixo a dirección de Pascual Veiga acadou o primeiro premio e *Los Amigos* de Pontevedra, dirixido por Román Pintos. No Certamen Musical de Pontevedra celebrado en 1886, na sección de Bandas de Música Militares, aparece o nome de Felipe Paz, pois a banda do Rexemento de Luzón gaña o primeiro premio interpretando unha obra da súa autoría: *Unha Festa en Galicia*.

No 1890, Felipe Paz é nomeado director da Banda de Música de Noia, que dirixirá ata o seu pasamento no 1918; nesta localidade funda o orfeón *La Aurora Noyesa*. Xa en 1892, faise cargo da dirección da Banda Municipal de Vilagarcía (Pontevedra) e a de Trabanca. Nesta época, o primitivo órgano da igrexa da San Martín de Noia foi montado por organeros de Zaragoza en

9 Juan Bautista Varela de Vega: "Felipe Paz Carvajal, un gran músico del XIX gallego", *El Museo de Pontevedra*, núm. 55, 2001, pp. 317-336.

10 "Pidieron partitura para el certamen musical de Pontevedra: para piano, Emma Molins, de Vigo; para violín D. Ricardo Villa y para flauta D. Felipe Paz", *Faro de Vigo*, 30/VII/1889.

colabora de Felipe Paz. No 1894 foi nomeado organista da Catedral de Santiago. Do 1912 ao 1914 estivo ao fronte da Banda de Música de Pontearreas¹¹, actividade que abandoa polos agravios recibidos da sociedade “Protección al Arte”.

Felipe Paz mantivo correspondencia con Andrés Muruais, letrista do *Himno á Galicia* musicado polo compositor pontevedrés, editado pola editorial Casa Erviti de San Sebastián e colaborou co fundador de *Aires d’a Terra*, Perfecto Feijoo¹², e a este, que lle dedica unha obra para piano, titulada: *Unha Tarde Na Romaxe, rapsodia para piano de cantos que cantan os romeiros nas nosas festas*¹³ — na casa familiar do seu neto en Noia, consérvase unha fotografía do mestre Paz e debaixo outra da agrupación *Aires d’a Terra* con dedicatoria a este último—; tamén colaborou co periodista e musicólogo ferrolán Ramón de Arana, o cal remitíalle a Casto Sampedro obras da recolección de Felipe Paz¹⁴.

Noia rendeulle unha homenaxe en xullo do 1992, na sociedade *Liceo de Noya*. En devandito acto, a banda de Noia foi dirixida polo fillo do compositor, Sebastián Paz e interpretáronse obras do seu pai. Un ano despois, ó 20 de agosto do 1993, Felipe Paz recibiu outra homenaxe ao descubrir unha placa e denominarse ao Conservatorio Municipal de Música: Felipe Paz Carbajal.

No catálogo de obras feito polo seu neto, o tamén compositor Sebastián Paz Suárez, figuran un total de 77 obras para banda, contendo todo tipo de xéneros¹⁵ así como 83 obras relixiosas, 16 obras para orfeón, 19 instrumentacións e arranxos para banda; 7 misas e 5 villancicos. A súa obra para piano só é a seguinte: *La Cruz Del Redentor*, Marcha Fúnebre; *Amor d’a Terra*, paso dobre sobre motivos de Cantos Gallegos; *Cortegada*, Rapsodia de Cantos Gallegos,

11 “Ha sido nombrado director de la banda municipal de esta villa el reputado compositor gallego y distinguido profesor de música don Felipe Paz Carbajal, quien tomará posesión de dicho cargo, el día primero del próximo noviembre”, *Faro de Vigo*, 19/X/1912.

12 Xabier Groba González: *O Legado Musical de Casto Sampedro (1848-1937): O Canto Galego de Tradición Oral*. Tese de Doutoramento, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, p. 376. <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?fichero=26164>

13 A dedicatoria da partitura pon o seguinte: “Dedicalla en alas de bo querer o Gaiteiro do Lárez, director da tan aplaudida e brillante agrupación Aires da Terra, Don Perfecto Feijoo, o que de cote é seu amigo verdadeiro”.

14 “Envío también la versión del Canto de Ciego que leí en una partitura de banda popular de D. Felipe Paz, director de la de Villagarca”. Véxase Xabier Groba Gonzalez: *O Legado Musical de Casto Sampedro (1848-1937)*..., p. 143.

15 Pasodobres, muiñeiras, americanas, mazurcas, valsos, danzas, habaneras, polkas, jotas, marchas fúnebres e outros xéneros.

editada por Casa Erviti; *Unha Tarde na Romaxe*, Rapsodia para piano de cantos que cantan o's romeiros n'as nosas festas; *Adiós Waldívia*, *Danza*; *Cuplés*; *Rigodones*; *En San Martín de Sobreiral*, Popurri sobre motivos de Cantos Gallegos; *Gran Mosaico* de Cantos Portugueses e *A Gaitiña Galega*.

A gran maioría das obras de Felipe Paz permanecen sen editar: trátase de manuscritos orixinais que dormen no arquivo familiar do seu neto en Madrid; neste senso, temos constancia da súa intención inmediata por donar gran parte das obras orixinais ao Museo de Pontevedra o que posibilitará un amplo e profundo estudo da súa obra.

Felipe Paz foi un home que viviu por e para Galicia. En 1895, a cidade de Rosario —na provincia de Santa Fe— ofrécelle a dirección da Banda Municipal e do Orfeón desta cidade; tratábase dunha oportunidade única que, de levala a cabo, puido supoñer un recoñecemento da súa figura a nivel internacional, tendo en conta o nivel cultural e social do país hispanoamericano, lugar que a principios de século triplicaba a súa poboación debido a recepción de emigrantes que buscaban unha mellor oportunidade de traballo e un maior recoñecemento profesional —Arxentina foi un dos receptores de importantes músicos galegos como Andrés Gaos Berea, Egidio Paz Ermo o Ricardo Pérez Camino¹⁶. Sen embargo, Felipe Paz decidiu finalmente permanecer en Galicia consagrando a súa actividade artística a súa terra natal e contribuíndo a engrandecer o noso patrimonio cultural e musical.

3.2. Aproximación histórica e analítica da partitura: *Mi saludo. Vals*, de Felipe Paz

A partitura está escrita en papel apaisado de 31,05 cm. de ancho por 21,05 cm. de alto e consta de 2 follas, escritas a primeira polas dúas caras e a segunda só por unha. Na dedicatoria da primeira páxina reza o seguinte: *Dedicado a las inteligentes y virtuosas señoritas que forman parte del coro de Hijas de María de Puenteareas. Por su admirador. Felipe Paz.*

A partitura non está datada nin rubricada, co cal, para corroborar a autenticidade da partitura, puxémonos en contacto co neto do compositor, quen ten en depósito o legado de partituras de Felipe Paz sendo o máximo

¹⁶ Norberto Pablo Cirio: “Repensando el patrimonio musical desde quienes emigraron a Argentina. Fuentes y perspectivas de estudio”, *O Son da Memoria*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2005, p. 160.

coñecedor da súa obra. Sebastián Paz constatou, por medio da comparativa de grafías doutras partituras e dedicatorias, que se trataba da escritura do seu avó, ademais de comunicarnos a súa sorpresa ante o descoñecemento desta singular obra.

A data de composición podería estar comprendida entre os anos 1912-1914, período no que Felipe Paz estivo ao fronte da Banda Municipal de Ponteareas.

É moi probable que no coro de Las Hijas de María formase parte a Srta. Carmen Souto, dedicataria da outra partitura, obxecto deste traballo, pois no legaxo estaba incluído un recibo dirixido a ela. Neste coro cantaban as mozas que estaban solteiras, e unha vez casadas, pasaban a formar parte do Coro Sagrado Corazón de Jesús de Ponteareas.

En canto a análise musical da partitura, case tódalas pezas relacionadas coa música de salón presentan unha estrutura formal sinxela determinada polo contexto no que se interpretaban ditas obras, respondendo, a meirande parte delas, ao esquema tripartito A-B-A. Neste caso a partitura *Mi Saludo* incluso podería relacionarse cun tratamento didáctico ou ben que fose concibida para ser interpretada por pianistas non profesionais ou *amateurs*. Dita conclusión podémola extraer pola propia escritura da obra: rexistro melódico limitado dende Si1 ata Mi3; ausencia dun dos recursos pianísticos máis habituais como son a utilización de oitavas e, por último, a man esquerda límitase a marcar un baixo e só se permite unha breve intervención melódica nos compases 16 e 17; os saltos son sinxelos e son máis unha consecuencia do despregue dos arpejos. Retomando a forma tripartita da peza, a sección A está formada por 66 compases, na tonalidade de Re M, con breves flexións ao segundo e quinto grado; a sección B segue a tomar como centro tonal o mesmo que a sección anterior, formada por 34 compases, para volver *Da Capo* con 33 compases. A textura musical é o da melodía acompañada, baseado nun baixo sobre o que se constrúe o acompañamento acórdico e na parte superior a melodía.

3.2.1. Observacións

A pesar da perfecta lexibilidade da partitura, existen determinados aspectos que, posiblemente dada a premura do encargo ou agasallo ao *Coro de Las Hijas de María*, puidesen ser pasados por alto polo propio compositor. Por exemplo, nos compases 20-21 (*vid.* Apéndices) falta a ligadura de prolongación que sí aparece no motivo principal dos compases 3-4; esta mesma circunstancia

sucede nos compases 24-25 e 32-34; no compás 51 falta a dobre barra de repetición, así como o *Da Capo* no compás 51 e a palabra *Fin* no compás 33.

4. Enrique Lens Viera: un gran virtuoso do piano

Enrique Lens foi un dos máis destacados pianistas da súa época posto que temos referencia da súa fecunda labor como instrumentista, actuando na meirande parte dos salóns, teatros, Liceos, etc, ben como solista, acompañando a instrumentistas ou tamén con cantantes; o lexendario pianista polaco Arthur Rubinstein calificouno como un gran virtuoso do instrumento¹⁷.

4.1. Apuntes biográficos

Enrique Lens Viera (A Coruña 17 de novembro de 1854; Lincoln [Arxentina] 25 de xaneiro de 1945). Pedagogo, director, compositor, pianista e boticario. Iniciou os seus estudos co director da Banda de Música do Rexemento de Artillería da Coruña, Felipe Bascuas, quen o presentou na tertulia do xeneral Paredes como precoz instrumentista do piano, con tan só oito anos de idade¹⁸. Durante a súa estancia en Santiago de Compostela, onde estudou farmacia, mantivo unha intensa actividade coma pianista e tamén coma organizador de todo tipo de formacións e actividades musicais. A súa zarzuela *En La Playa* (1880) animouno a pechar a súa botica de Ortigueira e trasladarse a Huelva¹⁹ para dirixir a orquestra e coros locais ademáis de adicarse á docencia en devandita localidade.

Foi profesor e director da Escuela de Música da Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela (1893-1908), cidade onde impartiu clases na Escola Normal²⁰ (1894-1899) e no Colexio de Xordomudos e Cegos; tamén fundou unha colonia escolar e unha Banda de Música Infantil.

17 Juan Bautista Varela de Vega: “Obras manuscritas de Juan Montes en el Museo Provincial de Lugo, procedentes del archivo de Vicente Latorre”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, núm. 7, 1995-1996, p. 234.

18 Xoan Manuel Carreira: “Músicos de Galiza: Enrique Lens Viera”, *A Nosa Terra*, núm. 265, 14/III/1985.

19 Trasládouse a Huelva, cidade de onde era oriunda a súa dona. A Sociedade Colombina Onubense encargoulle un himno dedicado a Colón, para voces e orquestra, en 1881.

20 Aurora Marco López e Anxo Serafín Porto Hucha: *A Escola Normal de Santiago de Compostela. De Escola Normal Superior a Escola Universitaria (1849-1996)*, Universidade de Santiago de Compostela, 2000, p. 25.

Enrique Lens era un home comprometido co seu entorno, tanto culturalmente coma politicamente, participando en todo tipo de actividades e manifestacións artísticas coma veladas musicais, concertos, bailes, na maioría dos máis importantes Recreos, Ateneos, Casinos e outras sociedades. Mantivo correspondencia e relación con personaxes claves do rexionalismo²¹, pertenceu a asociación Rexionalista, que partindo do núcleo compostelán, espallárase axiña por toda Galicia, no mes de novembro de 1890 ten lugar en Santiago a constitución do comité central xunto a Manuel Murguía ou Alfredo Brañas e participou activamente en dito movemento e da súa ideoloxía²²; asimesmo musicou un poema²³ de Brañas e este redactou unha semblanza biográfica na galería de músicos da revista *Blanco y Negro*²⁴.

Lens era asiduo como xurado nos certámenes máis importantes celebrados por toda a xeografía galega, como o celebrado en Tui no 1890, baixo a presidencia de Manuel Martínez Posse, sendo o secretario Enrique Lens, e vocais José Courtier e Pascual Veiga²⁵; no Certamen Musical da Coruña en 1890, organizado polo *Orfeón N.º 4*, un dos máis importantes da historia musical galega, pola súa afluencia e calidade, estivo no xurado con José Braña Muíños, José María Ducazcal, Francisco G. Oliva e José Santos Soeiras e foron os encargados de seleccionar a mellor *Marcha Regional Gallega*, sobre o poema de Eduardo Pondal, *Que din os rumorosos*, para orfeón²⁶. Tamén participou en 1892 no xurado do Certame de Pontevedra —organizado pola Sociedad Económica de Amigos del País— xunto a Manuel Chaves e José Courtier no que a famosa balada *Negra Sombra* con texto de Rosalía e música de Juan Montes acadou o segundo premio.

En 1908 viaxou a Arxentina para continuar a súa carreira como concertista de piano e, en plena viaxe a bordo do barco, trabou amizade co fotógrafo

²¹ Aureliano Pereira: *Escritos sobre Federalismo e Galeguismo*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, 2006, p. 23.

²² Participou nos discursos dos primeiros *Xogos Florais* de Galicia celebrados no Teatro Principal de Tui os días 24 ao 26 de xuño de 1891.

²³ *Malenconía*, para voz e piano, La Coruña, Canuto Berea e reimpresa por Puig e Ramos na mesma cidade.

²⁴ *Blanco y Negro*, núm. 463, 17/III/1900.

²⁵ *A Monteira: Semanario d'intreses rexionales e literatura*, núm 30, Lugo, 26/IV/1890.

²⁶ Juan Bautista Varela de Vega: “Obras manuscritas de Juan Montes en el Museo Provincial de Lugo, procedentes del archivo de Vicente Latorre”, p. 238.

Emilio Carrera, antigo veciño de Lincoln²⁷. Foi presentado no “Club Social” donde fundamentalmente se adicou a dúas facetas: a concertística e a de tertuliano e orador. Destas dúas formas de comunicación, características esenciais da súa personalidade, evidenciaron de inmediato as súas facultades artísticas e o coñecemento das súas extraordinarias prendas morais, intelectuais e artísticas. Desta maneira, abriu as portas da sociedade linqueña para non cerralas máis. Enrique Lens arraigou en Lincoln e, pouco despois, abriu o seu propio conservatorio de música, o que bautizou como “Conservatorio Lens”.

Coa fundación da Escuela Normal, inaugurada o día 15 de marzo de 1910²⁸, pasou a formar parte do seu personal docente como profesor, na Escuela número 15 e “ad honorem” durante seis anos, exerceu a docencia nesta escola ata 1936. Ademais da súa aportación no ámbito estritamente académico, desenvolveu unha grande labor cultural e social como demostran a organización de innumerables actos artísticos e culturais con fins benéficos e didácticos. Mención aparte merece os seus nomeamentos como vicedónsul de España, Presidente da Sociedad Española de Socorros Mutuos, durante varios exercicios.

No catálogo de obras de Enrique Lens²⁹, elaborado por Xoan M. Carreira, figuran as seguintes obras: *En la Playa* (cuadro lírico dramático en un acto, con letra de L. Millán Astray); *Himno a Colón*; Voz e piano: *¡A Nenita!* letra de M. Martínez González; *Malencolía* letra Alfredo Brañas; *¿Quéresme?*, Dúo J. Barcia Caballero (suplemento *Blanco y negro*); *Salayos (Blanco y negro) Sono Era*, con letra de J. Barcia Caballero. Piano só: *Alma Hermosa*, nocturno fácil para piano, dedicado a discípula Srta. María Dolores Barón; *Dúas Mazurkas*; *Fantasia Impronptu, Iª Rhapsodia Gallega, Op. 32*, “dedicada a la Excelentísima Sra. D^a María Victoria Montero Ríos de García Prieto”; *Recuerdos de Lourizán*, wals de salón, Op. 12, dedicado a la Sra. D^a Eugenia Montero de Calderón; *¡Serantellos!*, Paráfrasis Galega, Op. 25, A mi querido amigo el Sr D. Francisco de la Torre y Torréns.

27 *Hogar Linqueño: Revista Mensual Ilustrada*, año XII, 31/I/1945.

28 A *Escuela Normal* foi creada polo poder executivo o día 5 de xaneiro de 1910 e inaugurada o 15 de marzo de 1910; as aulas comenzaron o 1º de abril do mesmo ano.

29 Xoán Manuel Carreira Antelo: “Lens Viera, Enrique”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol VI, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 860.

A maioría da súa obra para piano e para piano e voz foi editada por Canuto Berea³⁰. As seguintes obras, están recollidas na Revista Linqueña³¹: *Himno a Abraham Lincoln* con letra de Arturo Luna Moreyra; *Himno a Ameghino* con letra de Jesús Gracia de Diego; *Himno a Urquiza* e *Himno a la escuela*.

4.2. Serenata para piano.

A partitura está escrita en papel apaisado de 32 cm. de ancho por 21,05 cm. de alto e consta de 4 follas escritas por unha soa cara. Na dedicatoria reza o seguinte: *A mi distinguida y querida amiga la Srt^a Carmen Souto. Serenata para piano por Enrique Lens Viera*. No final da partitura reza outra dedicatoria: *Puenteareas septiembre de 1893. Recuerdo a mi querida y distinguida amiga, la Srt^a Carmen Souto. Su papáito*. O manuscrito se atopa asinado e rubricado. Segundo fontes da familia da destinataria da partitura, o seu nome completo era Carmen Souto Castro, pertencente a unha familia acomodada da parroquia de Moreira en Ponteareas sendo filla do compositor Francisco Souto Domínguez do que non dispoñemos de máis información.

A obra —escrita en compás de 6/8, na tonalidade de Lab M e baixo a indicación de *moderato*— contén 79 compases que se atopan estruturados, unha vez máis, en tres partes claramente diferenciadas, das que a última se corresponde co *Da Capo* obrigado á primeira parte. A primeira sección presenta nos seus primeiros oitos compases, a modo de introdución, unha peculiaridade notoria que consiste no antagonismo dos catro primeiros compases, de textura homofónica e valores longos, cos catro seguintes, no que introduce uns arpeixos despregados en ámbalas dúas mans en ritmo de semicorcheas que preparan a entrada do tema do tema principal desta sección, no c. 9; dito tema, caracterízase por unha melodía acompañada, sendo o seu acompañamento de semicorcheas en arpeixos. Nos compases 21 e 22, indicados co termo *Con Amore*, presentan unha maior audacia armónica, debido ao emprego de armonías cromáticas. Esta primeira sección, que conclúe no compás 28 antecedido por unha semicadencia armónica plagal, da paso á segunda parte na tonalidade da dominante, Mib M, na que se abandona o acompañamento en semicorcheas para simplemente facer de soporte armónico, dotando dun

30 María Dolores Liaño Pedreira: *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*, tomo I, A Coruña, Diputación Provincial, 1998, pp. 804-805.

31 *Hogar Linqueño, Revista Mensual Ilustrada*, año XII, 31/I/1945.

maior protagonismo á melodía. Emprega frecuentemente ritardandos e animatos co fin de conceder unha maior liberdade ao intérprete e, precisamente, nas cadencias armónicas e melódicas é onde se recollen as paxases máis virtuosísticas. A peza conclúe co *Da Capo* final que asenta a tonalidade principal e permite volver a escoitar a primeira sección que é susceptible, se cabe, dun carácter máis sosegado e dunha maior liberdade na súa interpretación.

5. Consideracións finais

Na produción musical de Felipe Paz atópanse puntos importantes de conexión co *modus operandi* doutros compositores como Juan Montes. O feito de que unha mesma obra foxe arranxada e transcrita para diferentes formacións foi unha constante no catálogo compositivo de moitos creadores contemporáneos a él. Asimesmo, o volume mais importante da súa produción está vencellado ao mundo das bandas de música e orfeóns, dado que a traxectoria musical de Paz xirou arredor da dirección destas formacións en Galicia.

O caso de Enrique Lens presenta características ben diferentes: a súa produción musical está máis emparentada co legado doutros compositores como Marcial del Adalid, quen, na meirande parte dos casos, beberon no rico folklore galego, utilizando as súas melodías ou ritmos, sen transcribilos literalmente, senón como auténtica fonte de inspiración. Así mesmo, o catálogo musical de Lens, sensiblemente menor que o de Paz, está ligado ao instrumento que lle deu renome a nivel internacional. Esta é unha consecuencia directa da súa traxectoria musical, desenvolvida tanto en España como na Arxentina, e que estivo enfocada á docencia e á súa faceta concertística co piano.

A pesar de que Felipe Paz e Enrique Lens seguiron camiños musicais ben diferenciados, tanto dende o punto de vista compositivo como interpretativo, temos constancia de que coincidiron en diferentes eventos musicais como, por exemplo, o certamen de orfeóns de Santiago de Compostela, celebrado o día 29 de xullo do 1906³², polo que se presume un contacto persoal e unha admiración mutua entre estes dous artistas galegos.

³² Presidente do tribunal de orfeóns celebrado o día 29 de xullo de 1906: Manuel Soler; Vocáis: Felipe Paz, José Gómez Curros, Ladislao Suárez e Secretario, Enrique Lens Viera. *Faro de Vigo*, 4/VIII/1906.



Aproximación ao ambiente cultural e musical nos albores do século XX en Ferrol: o xornal *El Correo Gallego* como testemuña

LUCINIO MEDEL IGLESIAS

IES Santiago Basanta Silva. Vilalba (Lugo)
pallasodociber@edu.xunta.es

RESUMO: A cidade de Ferrol a finais do século XIX e comezos do XX contaba cunha ampla actividade cultural, e mostra diso serán o Teatro Jofre e a súa tempada de teatro, ópera e zarzuela, así como os concertos que daban diferentes bandas da cidade, ou as visitas de artistas internacionais da talla de Sarasate. Intentaremos amosar a vida de dita cidade, principalmente no aspecto musical, ver como unha pequena cidade dun recuncho de Europa, conseguía ter pulo propio e amosaba o seu gusto pola música e a cultura en diferentes situacións, ben fora en recintos pechados como ao aire libre con coros, rondallas e festas populares, e onde a misa e a música eran os eixos onde xiraba os festexos. Toda esta visión farémola tomando como punto de partida o xornal *El Correo Gallego*.

PALABRAS CLAVE: El Correo Gallego, Ferrol musical, Teatro Jofre, Bandas Música, Festas populares, Ramón de Arana.

ABSTRACT: The city of Ferrol at the end of the 19th century and beginnings of the XX, had a wide cultural activity, sample of that will be the Theatre Jofre and his season of theatre, opera and Spanish operetta —zarzuela, as well as the concerts that gave different bands of the city or the visits of international artists of the important of Sarasate. We will try to show the life of this city, mainly in the musical aspect, to see as a small city of a corner of Europe, managed to have own push and showed his taste for the music and the culture in different situations well had been in enclosures closed as in the open air with choruses, “rondallas” and popular parties, and where the mass and the music were the axes where it turned the feasts. All this vision we will do taking the newspaper *El Correo Gallego* for point of departure.

KEYWORDS: El Correo Gallego, Ferrol, Jofre, Music Bands, Popular Parties, Ramón de Arana.

Introdución: o contexto

A presente comunicación pretende facer unha pequena incursión na vida social, principalmente cultural, da cidade de Ferrol partindo dos últimos anos do século XIX —1879, 1896— e os primeiros dun incipiente século XX. Para isto ímonos apoiar nos números que aparecen nesa época de *El Correo Gallego* —fundado nesa mesma cidade en 1878¹— utilizando os xornais conservados na Biblioteca Municipal de Ferrol.

Fixemos un baleirado das noticias que alí aparecen, centrándonos nas noticias de carácter cultural, polo que falaremos da recién creada Banda Municipal, o afianzamento dun proxecto como foi o *Orfeón Ferrolán*, da rondalla *Airiños d'terra*² —orixe do actual coro *Toxos e Flores*³—, o nacemento do Ateneo⁴, e a importancia de ter un destacamento da mariña en Ferrol que fai que as diferentes agrupacións musicais do exército participen na vida cotiá da cidade Departamental, principalmente a Banda de Infantería de Mariña. Trataremos diferentes artigos referidos á crítica das distintas actuacións que ían acontecendo nos teatros e salas culturais das que dispoñía a cidade, destacando entre elas o Teatro Jofre, e faremos unha incursión nunha figura destacada na vida cultural, non só de Ferrol, como foi Ramón de Arana “Pizzicato”, que ao longo de ditas xornadas aparecerá en diferentes intervencións.

O xornal ten reservadas múltiples seccións onde se abordan os distintos acontecementos culturais de Ferrol, artigos nos que veremos opinión, divulgación, críticas ou anuncios. Entre esas seccións destacaremos as que se mantiveron ao longo dos anos, entre elas: *Musiquerías*, *Desde la Butaca*, *En Jofre*, *Impresiones* —sección principalmente presente en 1901— *Cartera del reportero*,

1 Guillermo Llorca Freire: *Historia da prensa ferrolá*, Sada, Edicións do Castro, 1992, pp. 50, 51, 52.

2 O neno Pepito Arriola aperecerá nunha foto de dita formación no ano 1901. Carlos Villanueva: *Cancionero Musical de Galicia reunido por Casto Sampedro y Folgar [reedición crítica]* A Coruña, Fundación Barrie de la Maza, 2007, pp. 116-117.

3 Para afondar no coñecemento deste coro poderemos consultar a extensa obra monográfica escrita por Rodríguez de los Ríos, que fai un intenso e minucioso estudo de dita agrupación. Juan José Rodríguez de los Ríos: *Real Coro “Toxos e froles”, (1914-2000)*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 2003.

4 Guillermo Llorca ten estudado a historia do Ateneo, para iso recomendamos os seguintes libros: Guillermo Llorca Freire: “Os ateneos ferroláns na súa historia, 1879-1880, 1903-1917, 1931-1936”, *Cadernos Ateneo ferrolán*, ano V, 3, Pontedeume, Caixa Galicia, 1985, pp. 11-37; e Guillermo Llorca Freire: “Recuperación dun patrimonio histórico-artístico, O Ateneo”, *Cadernos Ateneo ferrolán*, ano VI, 4, 1986, pp. 17-28.

sección de anuncios curtos sobre noticias de toda índole. Moitas anunciaban os diferentes concertos e programas das diferentes bandas que actuaban na cidade ao longo da semana, así como pequenas noticias de músicos, como Arriola⁵, Sarasate, e anécdotas en xeral.

Que Ferrol demandaba actividade musical, aparte dos teatros, bandas ou festas das que falaremos, podémolo apreciar en que aparecen numerosos anuncios de venda de instrumentos, principalmente pianos, polo que se pode deducir que si se publicaban os anuncios era porque a cidade precisaba desa oferta⁶.

Partindo deste punto veremos cómo era a vida cultural e cotiá desta pequena cidade dunha esquina de Europa: misas, procesións, bailes, festas populares, concertos, e nacemento de entidades culturais coma o Ateneo.

Foi esta unha etapa de numerosos e profundos cambios na historia de España en xeral, e de Galicia dun xeito moi particular. Parece que os finais de século e os primeiros anos seguintes traen consigo, ao longo de diferentes épocas históricas, etapas de morrer e renacer. A Idade Media remata a cabalo entre os séculos XV e XVI; o século XIX introduce aquelas ideas de liberdade da Revolución francesa de finais do XVIII, os pobos de Europa queren recuperar os seus sinais de identidade. Así Chopin escribe mazurkas, Smetana compón o seu ciclo sinfónico *A miña patria* e, en Galicia, vemos con grande esperanza para a nosa lingua, o Rexurdimento, da man de Rosalía, Pondal, Murguía e tantos outros. Ese Rexurdimento seguirá sendo influente na época sobre a cal imos falar, xa que músicos, pensadores e escritores de relevancia en Galicia escribirán e plasmarán en *El Correo* as súas ideas, inquedanzas e o seu saber.

Faremos, baseándonos no xornal estudado, unha pequena incursión da situación social nos anos que precederon ao comezo do XX e para situarnos, diremos que nos xornais de 1879, os días 10 e 16 de xaneiro, atopamos noticias

⁵ Hoxe en día dispoñemos de monográficos para consultar máis polo miúdo a figura de Pepito Arriola, entre outros, podemos citar o recentemente publicado por Rafael Úbeda, Luis Mera e Joam Trillo: *Sobre Arriola*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2010; ou Francisco Martínez López, Ventura Ferrer Delso: *De Pepito Arriola a Hildegart*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2006.

⁶ É curioso ver anuncios onde se fala dos pianos que se venden, as súas características, e mesmo que foron creados “para o clima de Asturias y Galicia”. Estes anuncios poderémolos atopar de xeito abondoso nos exemplares de *El Correo Gallego* de 1898.

que nos din como estaba de avanzada Galicia citando a futura creación do ferrocarril Ourense-Vigo⁷ —a chegada do tren a Ourense, entre outros temas, trouxo tamén a excomunión de Curros Enríquez— ou da inminente implantación do alumeadado eléctrico na cidade de Ferrol⁸.

Como apunte, e para comparar diferentes sistemas educativos en Europa, indicarei que mentres Bélxica instauraba a ensinanza obrigatoria en 1879⁹, en España estase a discutir como debe ser a ensinanza, e nese mesmo ano atoparemos un amplo e interesante artigo no que se avoga por unha ensinanza libre, sen a presión do estado, e sobre todo da igrexa, baseada na ciencia e na razón¹⁰. Cabe indicar que España non terá un Ministerio de Ensinanza ata 1900¹¹, ou que en Ferrol non se crea o primeiro instituto de segunda ensinanza ata ben entrado o século XX¹².

O goberno de España da época que estamos a documentar, estará dirixido cunha alternancia ficticia entre conservadores representados en Cánovas, e liberais con Sagasta¹³ — *El Correo* cita a súa morte en 1903—, todo elo baixo o reinado de Afonso XII, logo coa rexencia de María Christina e finalmente co reinado de Afonso XIII¹⁴. Ditas etapas están ben recollidas no *Correo* desta época, dedicándolle moitas páxinas, entre elas a visita de Afonso XII con María Christina en setembro de 1900¹⁵. A súa coroación —artigo con foto na portada do día 17 de maio de 1902¹⁶, ou os preparativos e visita que fixo o Monarca a Ferrol, aparece documentado en diferentes artigos explicando

⁷ *El Correo de Galicia*, 10/I/1879.

⁸ “Una luz que se apaga”, *El Correo Gallego*, 16/I/1879.

⁹ “De la prensa de Galicia”, *El Correo Gallego*, 26/I/1879.

¹⁰ D.M.: “La Enseñanza”, *El Correo Gallego*, 7/II/1879.

¹¹ X. Ramón Barreiro Fernández: *Historia de la cultura gallega, siglos XIX-XX*, vol. III, A Coruña. Ediciones Gamma, 1983, p. 56.

¹² Xosé Ramón Barreiro Fernández: *Historia de la cultura gallega, siglos XIX-XX*, p. 76.

¹³ Xosé Ramón Barreiro Fernández: “A Restauración no século XX”, *A gran historia de Galicia. Historia política da Galicia contemporánea*, vol. III, t. XI, A Coruña, *La Voz de Galicia-Arrecifé* Edicións Galegas S.L., 2007, pp. 29-32, 39-44.

¹⁴ Ramón Menénd Pidal: “Los comienzos del siglo XX, la población, la economía, la sociedad (1898-1931)”, *Historia de España*, Vol. XXXVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 443-459, 482-489. Antonio Domínguez Ortiz: “La Restauración (1874-1902)”, *Historia de España*, Vol. X, Barcelona, Editorial Planeta, 1990, pp. 122-132, 164-173. Antonio Domínguez Ortiz: “Alfonso XIII y la Segunda República (1902-1939)”, *Historia de España*, vol. XI, Barcelona, Editorial Planeta, 1991, pp. 9-42.

¹⁵ “Nuestro saludo”, *El Correo Gallego*, 4/IX/1900.

¹⁶ “La proclamación del rey”, *El Correo Gallego*, 17/V/1902.

como vai ser o recibimento por parte das bandas, os seus ensaios e programas que preparan.

En Galicia a finais do XIX, con figuras coma Manuel Murguía ou Alfredo Brañas —morto en 1900, e ao que lle dedica *El Correo* un amplo artigo o 22 de febreiro dese mesmo ano¹⁷— constrúense os alicerces do rexionalismo, coa publicación en 1899 de *El Regionalismo Gallego* y *El Regionalismo*, de Murguía e Brañas respectivamente¹⁸.

Foi esta unha etapa histórica na que a emigración baleira as aldeas e cidades de Galicia deixándoa “sin homes quedas / que te poidan traballar” como diría Rosalía de Castro. A meirande parte dise capital humano, cifrado en miles de homes, non regresará nunca a terra, porque xeralmente fan unha nova vida no país que os acolle, o que repercutirá dun xeito nefasto para a nosa economía. Así o plasmará un amplo artigo, no que se afirma que dita diáspora será “la ruína de la madre patria”, apreciación que reafirmará co uso da palabra “tristeza” que produce a emigración cara América e, curiosamente, cara Arxelia¹⁹, así como a perda de miles de homes nas diferentes guerras abertas. España ademais de homes, os chamados heroes do 98, perde tamén Cuba, Porto Rico e Filipinas, e dicir, as colonias que España tiña en ultramar. Cun goberno de Sagasta e baixo a Rexencia, España, aquela onde non se puña o sol, deixa de ser tal e EEUU ábrese camiño como unha grande potencia, quitándolle ditas colonias²⁰.

Nunha cidade como Ferrol, onde un dos principais destacamentos do exército de mariña tiña a súa sé, a noticia de que Cuba, uns dos emblemas das colonias do outro lado do Atlántico onde miles de galegos optaron por emigrar buscando unha saída ante a precaria situación económica en Europa, está pensando en separarse de España, fai prender os ánimos da xente contra EEUU. O medo a esa perda nun primeiro momento non foi tal, como reflicte un amplo artigo no que reproduce a opinión de dous dos políticos máis influíntes da época Cánovas e Castelar. O primeiro, presidente do goberno

17 Mosquera: “Alfredo Brañas, su muerte”, *El Correo Gallego*, 22/II/1900.

18 Bieito Alonso Fernández: *Breve historia do nacionalismo Galego*, Vigo, *A Nosa Terra*, 1999, p.17.

19 “Emigración a América”, *El Correo Gallego*, 14/II/1879.

20 Aínda que a perda do territorio Cubano foi nefasto para España, a emigración cara a illa seguiu existindo e mesmo crescendo, xa que as autoridades cubanas fixeron que os españois que alí vivían non perdesen os seus dereitos e apoiaban a chegada de novos emigrantes. (Xosé Ramón Barreiro Fernández: *A gran historia de Galicia...*, pp. 127, 128).

nese intre, di que: “la derrota é punto menos que imposible”, acusando a debilidade de Sagasta ante tal levantamento e que el comprométese a “reprimir enérgicamente con todas mis fuerzas la insurrección”; Castelar pola súa banda tamén abonda de esa idea e di que en realidade non é unha guerra senón unha insurrección²¹.

Nun primeiro momento escóitanse voces en contra de dito levantamento, e así unha figura fundamental no Rexurdimento como foi Manuel Curros Enríquez, firma un artigo no seu periódico da Habana *La Tierra Gallega* onde pide á comunidade española de Cuba que non se revele contra España, e que siga unida a ela²². Pero a medida que avanza os ataques da insurrección, e ante posibilidade de que Cuba poida separarse de España, *El Correo Gallego* toma partido, e baixo o título “El tío Sam”, recolle que EEUU vai axudar aos rebeldes da illa²³; coñecemos tamén a través de dito xornal os comentarios vertidos nun concerto no Jofre onde se escoitou: “Viva España muerte al Tío Sam” no transcurso da representación da zarzuela *Cádiz*²⁴; incluso se lle quere poñer música, por parte dunha compañía de ópera que actuaba frecuentemente en Ferrol, a un libro de Largo Caballero sobre a guerra de Cuba. Nese mesmo ano, o 20 de febreiro, o cronista Matamoros di que a marcha da anteriormente citada zarzuela é “nuestro verdadero himno” y no el de Riego²⁵. Xa en 1900, unha vez perdidas as colonias de ultramar, *El Correo* en primeira páxina titula “Página de Gloria”, onde se lembra aos caídos e a fin dun imperio²⁶; ese mesmo día aparece un entremés firmado por ERPEZ falando do mesmo tema²⁷.

O tema galego tamén aparece en diferentes artigos, falando da historia e da súa cultura. Varios serán os artigos escollidos que reflectirán desexos de que Galicia tome pulo e consiga amosarse firme, avanzando non só en España, senón no mundo, debendo aproveitar todas aquelas potencialidades humanas e económicas que dispón pero que non sabe, ou non pode, poñer en valor.

21 Estase a citar entrevistas de Dr. Henri Charriant representante de *La Nouvelle Revue Internationale (Les matinées espagnoles)*, “Opiniones de políticos españoles. La cuestión Cubana”, *El Correo Gallego*, 16/I/1896.

22 Estase citando parágrafos de Manuel Curros Enríquez do xornal *La Tierra Gallega* en “Un Buen artículo”, *El Correo Gallego*, 15/III/1896.

23 “El Tío Sam”, *El Correo Gallego*, 2/II/1896.

24 “Cádiz”, *El Correo Gallego*, 11/III/1896.

25 Matamoros: “El Himno Nacional”, *El Correo Gallego*, 20/II/1896.

26 La redacción: “Página de gloria, la marina española”, *El Correo Gallego*, 3/VII/1900.

27 ERPEZ: “Pobre Patria”, *El Correo Gallego*, 3/VII/1900.

Unha figura central da intelectualidade galega, o xa citado Curros Henriques, firmará un artigo facendo un duro e crítico alegado a favor do pobo galego do que di que “só pensa en rezar”²⁸, do mesmo xeito que unha intelectual da talla de Dona Emilia Pardo Bazán arenga ós galegos espaxados polo mundo a que axuden a España, creando asociacións, de xeito que ergan escolas, lugares de auxilio ou mesmo fábricas²⁹. Seguindo a mesma liña lemos un artigo moi duro reivindicando o noso, sen sinatura, titulado “¡Galicia despierta!” onde di que Galicia debe poñer en valor todo aquilo que posúe e que non sabe explotar³⁰.

Tamén aparecerán escritos que falen sobre Galicia dende un punto de vista foráneo, atopando un firmado por Miguel de Unamuno, indagando sobre o noso pasado e falando das orixes de Galicia, centrándose na lingua e na cultura, onde di que o celtismo, en parte, é inventado³¹.

Notamos nestes momentos que o lector do *El Correo*, e polo tanto parte da sociedade ferrolá coñecía as noticias culturais máis actuais de toda índole, o que lle permitía estar en contacto co que acontecía dentro é fóra das nosas fronteiras. É de supoñer que o número de persoas que seguían os xornais, e lían estas noticias de índole cultural ou científica, era un grupo amplo, pero nin moito menos a sociedade en xeral, se temos en conta que a finais do século XIX máis do 70% dos homes e do 98% das mulleres das zonas rurais non sabían ler nin escribir, e que a porcentaxe de escolarización era moi baixa³². Entre as novas que citaremos a modo de exemplo, verémolas de toda índole, dende científicas informando da presenza de Marconi en Ferrol, ou do invento dunha nova batería por parte de Edison³³, ata literarios, históricos e musicais.

En temas literarios podemos ler sobre o aniversario do centenario de Víctor Hugo, noticia aparecida en primeira páxina³⁴; O día 3 dese mesmo mes anuncia a morte de Zola. Tamén caben temas históricos como os traballos de Rodríguez Sanz ou Luis Otero Pimentel —o deste último firmado en

28 Manuel Curros Henriques: “Bibliografía. Efemérides de Galicia por Arturo Vázquez”, *El Correo Gallego*, 12/I/1879.

29 Emilia Pardo Bazán: “El Centro Gallego. Programa”, *El Correo Gallego*, 4/III/1901.

30 “¡Galicia despierta!”, *El Correo Gallego*, 17/IX/1901.

31 Miguel de Unamuno: “Por Galicia”, *El Correo Gallego*, 3/VIII/1903.

32 Xosé Ramón Barreiro Fernández: *Historia de la cultura gallega, siglos XIX-XX*, 1983, p. 55.

33 “Nuevo invento de Edison”, *El Correo Gallego*, 22/VII/1902.

34 “El centenario de Víctor Hugo”, *El Correo Gallego*, 15/II/1902.

Cádiz—, os cales preguntáanse ou afirman en diferentes artigos sobre as orixes galegas de Cristóbal Colón³⁵.

Que a música era unha das partes importantes das noticias de Ferrol apreciámolo nunha serie de artigos que amosan que *El Correo Gallego* coida moito as noticias desta índole, polo que abondarán as mesmas ao longo dos anos como, por exemplo, o descubrimento dunhas partituras da época de Luís XIV en Francia³⁶ ou o seguimento sobre a xira americana de Mascagni coa súa orquestra por Nova York (deste compositor aparecerá outra noticia falando do estreo dunha das súas obras xunto co drama litúrxico dun compositor italiano)³⁷. Incluso atoparemos opinións sobre os beneficios da música, o artigo “Curados por la música”, onde se fai unha reflexión sobre os efectos positivos da mesma na saúde sobre os enfermos³⁸, ou unha curiosa reflexión, non por iso carente de seriedade, sobre a lonxevidade dos compositores: Haydn, Wagner, Meyerbeer³⁹.

Non todos os escritos atopados teñen a finalidade só de informar sobre música, senón que algún deles serán históricos, como o artigo sobre a orixe do órgano⁴⁰, e outros terán unha gran carga pedagóxica e crítica como son as reflexións firmadas por José Zahonero en “Música, música” onde expón unha visión crítica e moderna —ao estilo que fará no seu momento o lucense Bal y Gay— a favor dunha mellor preparación musical do pobo para que este “pueda degustar las nuevas músicas, y que no sólo las rondallas y orfeones sean la única manera de conocer música”⁴¹. Así mesmo coñecerán o que está a ocorrer nos ambientes musicais españois citando a creación da Asociación de Compositores de España en Madrid, así coma das bases xerais dos seu obxectivos⁴².

Grazas a estes artigos o lector terá un amplo seguimento de asuntos e figuras musicais de gran prestixio internacional como é o caso de Verdi do cal,

35 Luis Otero Pimentel: “Sobre el nacimiento de Colón”, *El Correo Gallego*, 24/VII/1902. Nese mesmo ano aparece outro artigo que fala sobre o posible nacemento de Colón, de Rodrigo Sanz: “¿Nació Colón en Galicia?”, *El Correo Gallego*, 18/VII/1902.

36 “Descubrimiento musical importante”, *El Correo Gallego*, 7/XI/1902.

37 “Dos nuevas óperas”, *El Correo Gallego*, 18/VII/1902. A impresión do periódico non fai lexible o nome de dito compositor.

38 “Curados por la música”, *El Correo Gallego*, 13/I/1904.

39 “Crónica extranjera. La longevidad de los compositores”, *El Correo Gallego*, 18/II/1901.

40 “Idea ingeniosa-origen de los órganos-banquete histórico”, *El Correo Gallego*, 5/V/1900.

41 Miguel Zahonero: “Crónica. Música, música”, *El Correo Gallego*, 21/XII/1903.

42 “Cartera del Reporter”, *El Correo Gallego*, 10/IV/1901.

en primeira páxina, saberemos sobre a súa vida compositiva e persoal⁴³, ou sobre algunha obra en concreto como é a canzonetta *La donna e mobile* reproducindo a noticia dun diario italiano, o que nos permite deducir que tiñan acceso a periódicos do estranxeiro⁴⁴.

Estes datos o que nos amosan é que o lector de *El Correo*, e polo tanto parte da sociedade ferrolá, demandaba este tipo de noticias; é de supoñer que o feito de ter un teatro coma o Jofre, onde se programaban tempadas de teatro, ópera e zarzuela, fai que o público de Ferrol teña creada certa cultura musical xa bastante ampla en canto a nomes e obras. Do mesmo xeito fai ver que os xornalistas encargados destas noticias preocupábase por ler xornais españois, e moi probablemente do estranxeiro, o que nos da unha impresión de cosmopolitismo moi positivo na cidade de Ferrol. Así nos enteraremos do estreo de *Tosca*, do que fai un extenso artigo falando da ópera e todo o que a rodea⁴⁵, e tamén do estreo da ópera *Marchere*, reflectindo que esta ópera parecíase a obra de Puccini, *La Boheme*, non en van as dúas obras pertencen a corrente do “verismo”.

O público ferrolá, aquel que asiste a ópera e zarzuela no Jofre, poderá saber deste xeito como é unha tempada de ópera noutros países, neste caso a tempada de ópera en Nova York, o que cobran os artistas ou como serán as representacións⁴⁶.

A través de *El Correo Gallego* tamén se publicitan diversos certames e concursos que se realizaron en Ferrol —unha confitaría de Ferrol ofrece 500 pesetas ao mellor vals para piano⁴⁷ e O Círculo Católico tamén organiza un concurso sobre melodías galegas⁴⁸— así coma certames en diferentes puntos xeográficos de Galicia. Isto indica varias cuestións: que é unha noticia cultural digna de ser mencionada, e que había artistas ferroláns aos que lle puidera interesar participar en ditos eventos. Entre os concursos e certames que nomea temos o concurso de bailes populares en Santiago de Compostela 12 de xuño

43 “Muertos Ilustres: Verdi”, *El Correo Gallego*, 29/I/1901; “Recuerdos de Verdi”, *El Correo Gallego*, 31/I/1901.

44 “La donna é mobile”, *El Correo Gallego*, 11/II/1901.

45 “Una nueva ópera. La Tosca, de Puccini”, *El Correo Gallego*, 18/I/1900.

46 “La temporada teatral en Nueva York”, *El Correo Gallego*, 10/I/1901.

47 “De interés para los músicos. Un premio de 500 pesetas”, *El Correo Gallego*, 13/X/1903.

48 “Círculo Católico de obreros de Ferrol. Tercer certamen Literario, Científico y Musical”, *El Correo Gallego*, 18/I/1904. De ditos certames falará “Pizzicato”, dun xeito crítico, en moitos dos seus artigos.

de 1900⁴⁹, o certame cultural para as festas de Corpus de Ourense, onde hai un apartado para música onde se debía compoñer unha “Composición musical sobre aires gallegos” para banda⁵⁰, ou o xogos florais de Lugo e Betanzos.

Un dos apartados que nos falan da minuciosidade coa que se seguen os concertos e demais actos culturais en Ferrol é a cantidade de críticas que podemos ler case a diario no periódico, tendo sección case fixas: Desde la Butaca, En Jofre, Musiquerías. As críticas acostumaban estar firmadas, as veces cun nome outras con pseudónimo. Despois de cada concerto dado na cidade —zarzuela, ópera, teatro ou das diferentes bandas—, especialmente no Teatro Jofre, sempre haberá un apunte do acontecido a noite anterior. Entre os críticos citaremos algún deles: ASUFIMES, principalmente nos anos 1900/1901 e MATA, mediados de 1901⁵¹.

Un crítico importante na cidade, coñecido entre moitas máis actividades, pola súa labor de polemista e estudoso da música galega e española, foi Ramón de Arana, coñecido por “Pizzicato”, pseudónimo que usaba para firmar os seus escritos⁵². Os seus directos e ácidos artigos, amosan unha personalidade culta, deixando entrever que en Ferrol existían uns lectores, ou polo menos unha parte da sociedade, a quen lle interesaban estes temas.

Arana dedicouse a recoller melodías galegas e iconografía de instrumentos populares, por exemplo deste último dispoñemos do seu amplo estudo sobre a gaita galega publicado na Real Academia Galega da Lingua, do cal A. Ribalta fai unha crítica moi positiva na Revista do Ateneo de Madrid en 1912

49 “Cartera del Reporter”, *El Correo Gallego*, 12/VI/1900.

50 La Comisión: “Festejos del Corpus en Ourense. Bases del certamen”, *El Correo Gallego*, 13/V/1902.

51 Os nomes co que firmaban estaban escritos tal e como os transcribo, en maiúsculas.

52 Unha profunda aproximación a figura de “Pizzicato” poderémola atopar na Tese Doutoral de Xavier Groba, onde nos achega ao seu traballo como folclorista, a súa estreita colaboración con Casto Sampedro ou co insigne compositor e musicólogo Felipe Pedrell. Xavier Groba González: *O Legado musical de Casto Sampedro (1848-1937): O canto galego de tradición oral*, Tese Doutoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 129-189. Deberase consultar tamén para achegarse a figura de Arana, a nova reedición que se fixo do *Cancionero musical de Galicia* de Castro Sampedro, baixo a dirección de Carlos Villanueva: *Cancionero Musical de Galicia reunido por Casto Sampedro y Folgar [reedición crítica]* A Coruña, Fundación Barrie de la Maza, 2007, pp. 105-111, así como no seu artigo: “La Galicia que mira al mundo: la música en la época de Canalejas. El modelo ferrolano”, *Congreso Canalejas y su tiempo*, Santiago, Xunta de Galicia, 2005, pp. 45-69. Ver tamén: Luís Costa: *La formación del pensamiento musical nacionalista*, Tese Doutoral, Universidade de Santiago de Compostela, 1999. Neste mesmo volume, os traballos dos profesores Javier Garbayo e Carmen Malde afondan en diferentes aspectos relativos a este importante persoeiro da vida musical galega do momento.

do que di: “Sólo indicaré que, tanto en este como en los demás aspectos del nuevo trabajo del Sr. Arana, me parecen dignos de la autoridad que ya desde hace tiempo ha sabido ganar para su pluma de expertísimo crítico y de erudito conocedor de la música gallega”, o cal demostra que a súa erudición era xa coñecida, así coma os seus traballos, fóra de Galicia⁵³. Así mesmo, escribirá numerosos monográficos sobre a música de Ferrol e arredores no *Almanaque de Ferrol*⁵⁴.

Polo que podemos deducir da prensa, “Pizzicato” era unha persoa ben coñecida en Ferrol, que participaba activamente en diferentes eventos como o de formar parte da dirección do Hospicio, ou ser membro fundador do novo Ateneo Ferrolán.

Unha obra súa, *Monografía sobre la música patriota española*, firmada xunto con Indalecio Varela⁵⁵, gaña os Xogos Florais de Lugo en 1901⁵⁶. Os seus estudos sobre a nosa música fan que o propio Pedrell se cartee con el para recompilar melodías galegas para o seu *Cancionero musical Español*, e que diga de Arana “común amigo”⁵⁷. Do mesmo xeito pode lerse a súa achega a este eido, no libro que Casto Sampedro edita sobre a música popular galega —este último tamén corresponsal de Pedrell—, a quen tamén lle proporciona melodías galegas⁵⁸.

Os seus artigos abarcan dende a crítica a diferentes aspectos, e aquí unicamente podemos amosamos unha escolma deles:

53 A. Ribalta: “Bibliográficas”, *Ateneo. Revista Mensual Ilustrada*, tomo XIII, Enero-Junio, 1912, pp. 151-152. En liña: www.ateneodemadrid.net/biblioteca_digital/periodicos/Revistas-00163.pdf (última consulta o 12 maio 2011).

54 A serie completa pode consultarse no Ateneo de Ferrol.

55 Indalecio Varela Lenzano, músico que nace na Coruña pero que pasou a meirande parte da súa vida en Lugo, foi alumno de Xoán Montes entre os anos 1868-1873. Juan Bautista Varela de Vega: “Centenario do II Congreso Eucarístico Español. La música en el congreso y la intervención de Juan Montes”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, p. 251. En liña: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1393429 (última consulta o 11 maio 2011)

56 O día 12 de nadal de 1901 fai unha mención a morte de Indalecio Varela Lorenzo, e cita: “crítico musical y gran amigo”. “Pizzicato”: “Cartera del Reporter”, *El Correo Gallego*, 12/XII/1901.

57 Cita dunha carta de Pedrell a Castro Sampedro en Juan Bautista Varela de Vega: “Juan Montes y el folklore gallego”, *Revista de Folklore*, 23, 1982, pp. 174-178. En liña: www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=204 (última consulta o 11 Agosto 2011).

58 Casto Sampedro y Folgar: *Cancionero Musical de Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982. Tamén se pode revisar a reedición feita de dito cancionero con estudo crítico de Carlos Villanueva: *Cancionero Musical de Galicia ...*

a) Música galega ou sobre Galicia: Que a sombra do Rexurdimento aínda perdura, poderémolo observar nos artigos que seguen, xa que fai claras referencias á necesidade de seguir a estela feita polos intelectuais desa época, Murguía ou Montes por exemplo, xa que ve preciso limpar as nosas melodías de “impurezas” e tratar a nosa música dun xeito rigoroso e serio. De entre eles destacaremos os firmados os días 12 de nadal 1901 onde falan da boa acollida que tivo no Ateneo de Madrid un concerto de Canuto Berea⁵⁹, ou ben os que versan sobre a figura do seu amigo Xoán Montes⁶⁰. Deste último afirma que é o único que foi quen de reflectir o espírito das nosas melodías en obras novas, en comparación cunhas obras compostas por José Baldomir, que aínda que non facendo unha mala crítica, comenta que non conseguen achegarse a sensibilidade do compositor lucense⁶¹.

Os seus coñecementos como folclorista e recopilador de melodías populares galegas permítenlle opinar sobre as mesmas e negar que as nosas melodías se poidan chamar celtas⁶², do mesmo xeito que explica onde se deben centrar os folcloristas se queren estudar o noso patrimonio musical, opinando que os novos investigadores farían ben en centrarse nas melodías de: cantar de reis, danzas, alalás, cantares de pandeiro e de cego, ou a música para zanfona e gaita, o resto di estar contaminado por música que está “adulterada”⁶³. Para el o único que fixo un bo traballo neste eido foi Murguía.

Ese rigor no tratamento das nosas melodías, levarano a facer unha dura crítica aos Xogos Florais de Pontevedra, dicindo que a música galega merece un estudo máis serio, e considera prexudicial para a nosa música que o único que se faga sexa música para orfeón harmonizando as melodías de calquera

59 Ramón de Arana, “Pizzicato”: “Un artista gallego. Canuto Berea”, *El Correo Gallego*, 12/XII/1901.

60 A balada para piano e voz de Xoán Montes *O pensar d'o labrego*, no manuscrito, pode lerse: “Al amigo Don Ramón de Arana”. Juan Bautista Varela de Vega: *Obras manuscritas de Juan Montes en el Museo Provincial de Lugo, del archivo de Vicente Latorre*, Boletín do Museo Provincial de Lugo, 7, 1, p. 235. En liña: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1294562 (última consulta o 11 de maio 2011). Tamén poderemos acceder a máis información sobre dito estudo visitando a páxina web www.depontevedra.es/?1,611,2,62 (última consulta o 11 maio 2011).

61 Ramón de Arana, “Pizzicato”: “Bibliografía musical”, *El Correo Gallego*, 23/XII/1901. Ramón de Arana, “Pizzicato”: “El Maestro Montes y la música popular gallega (I)”, *El Correo Gallego*, 26/XII/1901.

62 Ramón de Arana, “Pizzicato”: “Musiquerías. A Dorio ad Phrygium”, *El Correo Gallego*, 6/X/1902.

63 Ramón de Arana, “Pizzicato”: “Arte Popular. Tonalidad Gallega”, *El Correo Gallego*, 4/III/1903.

xeito⁶⁴. Neste mesmo senso critica tamén o certame que está a preparar o Círculo Católico de Ferrol, pedindo que a obra a tocar a piano non fose un arranxo para catro mans e, a poder ser, se explique ben como debe ser o Himno a Galicia que se debe compoñer para o concurso de composición⁶⁵. Apreciamos a enerxía e seriedade coa que Arana quere recompilar as nosas melodías, pero por estas datas xorden voces que van máis alá de dita colleita e recompilacións, pedindo que as nosas costumes non morran, e para iso demanda o apoio da xente nova, que esta sexa quen de coller o relevo dos seus devanceiros e así facer que a nosa música sexa algo vivo⁶⁶.

b) Estudos xerais sobre música: demostra “Pizzicato” que era un estudo-so con certo peso tanto na divulgación coma na crítica nos seguintes artigos:

O 22 de marzo de 1902 di que foi vítima dun plaxio, en concreto laíase de que alguén lle copiou os seus estudos sobre a orixe das danzas dos seis da Catedral de Sevilla. Lembra que xa non é a primeira vez que o fan, e finalmente demóstrase que o que el dicía era certo, xa que a propia revista que publicou o artigo di que o autor de dito estudo fora Arana. A revista era *Alrededor del mundo*, nº 128, impresa en Mérida⁶⁷.

No seu estudo sobre a orixe do himno nacional da Arxentina, amosa tanto a súa cultura musical como histórica sobre dita nación americana⁶⁸. Dese mesmo ano, 1902, é un artigo criticando a ópera española, co que descubrimos a un “Pizzicato” cun coñecemento amplo da vida compositiva en España, e chega a conclusión de que non existe dita ópera negando que ningunha das obras escritas como tal en España se poden denominar de tal xeito, polo que ningunha delas podería “vivir fuera del medio en que había sido creada”⁶⁹.

64 Ramón de Arana, “Pizzicato”: “Musiquerías. Juegos florales en Pontevedra”, *El Correo Gallego*, 8/VII/1903.

65 Ramón de Arana, “Pizzicato”: “Musiquería. Un certamen en Ferrol”, *El Correo Gallego*, 19/I/1904.

66 Neste artigo lemos a descrición dunha muiñeira no adro dunha igrexa, e tristemente, dita danza estaba a ser realizada por anciáns, de aí a crítica a xente nova, e o medo a perder ditas tradicións. Alfonso Pérez Nieva: “Muiñeira”, *El Correo Gallego*, 18/XI/1903.

67 Ramón de Arana, “Pizzicato”: “Piratería Literaria. Los seis de la catedral de Sevilla”, *El Correo Gallego*, 22/III/1902.

68 Ramón de Arana, “Pizzicato”: “Himno Nacional Argentino”, *El Correo Gallego*, 31/V/1902. O artigo inclúe a partitura do himno.

69 Ramón de Arana, “Pizzicato”: “Musiquerías. La ópera española”, *El Correo Gallego*, 10/VI/1902.

1. O Teatro Jofre e outros recintos. As tempadas teatrais, ópera e zarzuela

Ferrol posuía un avultado número de actuacións ao longo do ano, entre as cales destacaremos as tempadas de zarzuelas, óperas e teatro que se realizaban no Jofre. Ditas tempadas serán puntualmente cubertas por *El Correo*, anunciando sempre os seguintes apartados: nome da compañía, membros de dita compañía, programa xeral das obras a tocar, e logo o programa propio de cada día de actuación, venda de abonos e o seu custo, finalmente sempre haberá espazos reservados para a crítica da obra e número de asistentes a velada.

A pesar de non ser Ferrol unha grande cidade —a finais do XIX principios do XX tiña pouco máis de 25.000 habitantes⁷⁰— si podemos ver que dispuña de múltiples recintos onde poder realizar diferentes e variados tipos de eventos, ben fora teatro, música —concertos, óperas ou zarzuelas— espectáculos de hípica, ou mesmo corridas de touros.

Destes lugares —que así reflicte *El Correo Gallego*— destacaremos o Teatro Jofre⁷¹, que dispuña da súa propia orquestra⁷². Neste recinto levábase a cabo a meirande e máis importante parte da actividade cultural de Ferrol, onde os ferroláns podían gozar de tempada de abono para zarzuela, ópera e teatro. Cada tempada, custo das entradas, obras que ían ser representadas e crítica diaria das mesmas, tiñan un lugar destacado en *El Correo Gallego* deses anos. As críticas alí escritas ían dende unha exhaustiva descrición da obra representada —cantantes, a orquestra, o vestiario— ata a decoración do local ou o número de asistentes. Podemos destacar, se o comparamos coas noticias deportivas de hoxe en día, que en moitas ocasións íase preparando con antelación ao espectador ante a chegada dunha compañía ca intención de crear expectación, polo que diferentes cronistas falaban da compañía que recalaría en Ferrol, describindo as diferentes acollidas de dita agrupación en diferentes cidades de Galicia ou mesmo dende antes de que chegara a nosa comunidade.

⁷⁰ Guillermo Llorca Freire: *Historia de Ferrol*, A Coruña, Vía Láctea Editorial, 1998, p. 340.

⁷¹ J. Luis Alonso Torreiro, Alejandro Caínzos Corbeira e Andrés Rodríguez Díaz: *Los teatros en Ferrol. El Teatro Jofre*, Pontedeume, Concello de Ferrol, 1986, pp. 19-41. A maioría dos datos recollidos e expostos no libro que citamos son sacados dun estudo que Arana publicou no *Almanaque de Ferrol* e que titulou *El teatro en Ferrol. Unas efemérides*.

⁷² Ata hai relativamente pouco estivo en activo o avó de Xan Viaño, compositor ferrolán morto cando aínda non cumprira os 31 anos, e que lle da nome ao conservatorio de música de Ferrol. Lucinio Medel Iglesias: *Xan Viaño 1960/1991*, DEA, Universidade de Santiago de Compostela, 2011.

Outros recintos de vital importancia para a cidade foron os xa desaparecidos Teatro Romea⁷³, e Teatro-Circo no cal se podían ver espectáculos de equitación que incluían música e pequenas representacións teatrais⁷⁴. Un local onde tamén se realizaban moitos concertos será o Café Español, onde artistas de cámara —pequenas agrupacións e solistas— realizaban a súas actuacións. Adoitaban a ter o anuncio en diferentes páxinas de *El Correo*.

O que non atopamos son noticias ou anuncios sobre actuacións de cupletistas, ou de revistas ou teatros café na cidade, non sabemos si é que non existían, ou se que a liña ideolóxica do xornal —monárquica conservadora— fixo que non aparecesen ese tipo de actuacións.

2. Músicos, compositores e intérpretes

Aquí centrarémonos nos compositores locais e galegos con máis sona desta época na cidade, entre os que destacaremos a chegada de Sarasate e o fenómeno que supuxo José Arriola —máis coñecido como Pepito Arriola— para a cidade Departamental, un neno prodixio con proxección internacional. Aínda que Arriola naceu en Betanzos, a súa biografía está ligada intimamente a Ferrol, e dende *El Correo* faise un seguimento moi minucioso da súa vida ao longo de España e Europa, recollendo noticias de diversos xornais para poder informar aos seus lectores⁷⁵. Poderíamos sinalar moitas novas que falan deste neno prodixio, coma un folleto que fala de Pepito Arriola e que foi publicado por Justo Zamora, director do *Heraldo*⁷⁶.

Leremos novas que falan sobre a súa vida persoal como é a concesión da Cruz de Carlos III de man da Raíña Rexente⁷⁷; a carta de agradecemento a xente que o apoia na súa aventura por Alemaña, describindo como é a súa

73 J. Luis Alonso Torreiro: *Los teatros en Ferrol...*, p. 15.

74 J. Luis Alonso Torreiro: *Los teatros en Ferrol...*, pp. 13-14.

75 Tivemos que facer una escolma de artigos e referencias xa que a documentación atopada en *El Correo Gallego* era moi abundosa. Incluso cando nalgunha cita escribimos “Pepito Arriola”, non sabemos se son artigos, ou se pola contra é unha sección fixa que o xornal decidiu crear ante o gran número de novas que sobre o neno prodixio se facían.

76 Cita un folleto firmado por D. Justo M. Zamora director del *Heraldo de Aragón*: “Cartera del Reporter. Pepito Arriola”, “Cartera del Reporter”, *El Correo Gallego*, 22/III/1900.

77 “Cartera del Reporter”, *El Correo Gallego*, 9/II/1900.

vida por dito país⁷⁸; a súa viaxe de Madrid a Bélxica, e que en Bruxelas ten previsto coñecer ao rei Leopoldo, de aí regresará a Zaragoza e tocará na honra da Virxe do Pilar nesa mesma Basílica⁷⁹, ou o anuncio de que Arriola está na Coruña e que marcha cunha bolsa de axuda a Alemaña para recibir as clases antes comentadas⁸⁰, volvendo a aparecer a mesma noticia, pero esta vez dende Madrid, o 1 de decembro —ese mesmo día aparece a noticia da morte de Pi i Margall.

Tamén cubrirán amplamente a principal faceta del como concertista que estuda e trunfa en España, por exemplo no concerto que deu no Ateneo de Madrid⁸¹, e principalmente en Europa. Así atoparemos a excelente crítica que recibiu o recital que este deu en París, mencionando no mesmo artigo que a súa nai era unha excelente pianista⁸².

Parte da súa nenez, tanto na súa formación como concertista a pasará en Alemaña, sendo a propia Raíña Isabel II, ante as dotes pianísticas de Pepito, e o seu precoz dominio do alemán, quen o axudará para que este poida ir estudar no país bávaro⁸³. Seguiremos a súa estadía alí a través dos concertos que ofreceu, entre eles o do Hotel Prussier, no que entre o público estaba o seu mestre de piano Herr Reckendorf e o director da Filharmónica de Berlín Arturo Nikish⁸⁴, ou a súa presentación diante do Kaiser xermano, onde se fala del coma o Mozart español⁸⁵.

Como neno prodixio chegouse a publicar un curioso artigo dun psicólogo, onde pode lerse un estudio psicolóxico que se lle fixo a Arriola sobre as súas capacidades e precocidade á hora de tocar e compoñer⁸⁶, en 1903 volve aparecer o estudo psicolóxico de Arriola, pero desta vez o propio D'Índy sorpréndese das súas calidades musicais e compárao co mesmo Arriaga⁸⁷.

78 “Pepito Arriola”, *El Correo Gallego*, 2/III/1903.

79 “Cartera del Reporter”, *El Correo Gallego*, 27/VI/1900.

80 “Pepito Arriola”, *El Correo Gallego*, 17/VI/1901.

81 “Arriola en el Ateneo”, *El Correo Gallego*, 3/II/1900.

82 “Pepito Arriola”, *El Correo Gallego*, 15/IX/1900.

83 “Pepito Arriola”, *El Correo Gallego*, 29/V/1901.

84 Cita o programa onde se incluían obras de Mozart, Schubert e unha composición súa dedicada ao seu amigo Justo Zamora; “Pepito Arriola”, *El Correo Gallego*, 18/XII/1902.

85 Nese mesmo artigo cita o encontro persoal, máis aló do recital que tivo co Kaiser. Cítase como fonte “un diario de Madrid”: “Pepito Arriola. Éxito Colosal.-En el palacio de Kaiser.-Ofrecimiento. Admiración de la Corte”, *El Correo Gallego*, 4/II/1903.

86 Carlos Richet: “Artistas ferrolanos. Pepito Arriola”, *El Correo gallego*, 15/IX/1900.

87 “Artistas ferrolanos. Pepito Arriola”, *El Correo Gallego*, 21/I/1903.

Nesas datas Ferrol terá a fortuna de acoller a figuras de renome mundial como foi o violinista navarro Pablo Sarasate. A súa chegada xa a podemos rastrexar dende 1896, onde *El Correo* fai un seguimento deste por terras galegas, facendo referencia ao concerto que deu en Ourense, anunciando a súa chegada citando os programas que tocará, e volvendo a falar del sobre un concerto que deu en Viena⁸⁸.

Do mesmo xeito que podemos seguir a través da prensa a Arriola, por medio deste xornal coñeceremos tamén unha serie de figuras locais que traballan na Cidade Departamental ou fóra dela.

As festas, misas e concertos de diversa índole descúbrenos un grupo de músicos que destacaban na vida musical de Ferrol. Estas personalidades eran as encargadas de dirixir coros en diferentes circunstancias ben foran relixiosas ou profanas, así como dirixir tamén a recén creada Banda Municipal, a orquestra do Jofre, quintetos, ou mesmo destacando tamén como compositores de certo éxito. Podemos observar, seguindo as noticias, que calquera das celebracións relixiosas importantes, tanto en Ferrol coma nos pobos limítrofes dispoñían de coros e orquestras para amenizar os oficios, e entre os músicos maiormente citados, tanto por dirixir como por compoñer obras para tal motivo, destacaremos a Prudencio Piñeiro, quen, aparte de compositor de misas, púxolle música a varios poemas de Rosalía de Castro: “Como chove mihudiño” e “Quen ten o mozo”. Sabemos que gañou un concurso de valeses en Madrid organizado polo *Heraldo de Madrid*⁸⁹. Outro compositor será Francisco Piñeiro, importante músico da cidade desta época, do cal *El Correo Gallego* fai un seguimento pormenorizado da súa figura falando dalgún dos seus alumnos, incluso do seu estado de saúde, o que nos indica que era unha personalidade ben coñecida na cidade⁹⁰; como compositor citaremos, a modo de exemplo, a marcha que compuxo e que tocou a Banda de Infantería de Mariña, por mor da visita de Afonso XII a Ferrol.

Unha figura central dentro da vida musical da cidade será Benito Vilumbrales quen era director da orquestra do Jofre e anteriormente había sido director da Banda Municipal en 1900, aparece citado como director de coros ou pequenas orquestras en moitas das misas tanto en Ferrol coma nas

88 “Cartera del Reporter”, *El Correo Gallego*, 12/III/1900.

89 “Noticias locales”, *El Correo Gallego*, 15/VI/1903.

90 “Cartera del Reporter”, *El Correo Gallego*, 15/V/1900.

vilas do seu entorno; escribiu, entre outras, o apropósito *El diablo de Ferrol o escenas ferrolanas* con letra de Federico Pico⁹¹.

Dentro dos nomes con máis presenza no xornal ferrolán está o de Eduardo Brañas⁹², *El Correo* cítao como organista das Angustias, e del chega a dicirse que é “el Albéniz gallego, poco conocido por su excesiva modestia y carácter insolente” a raíz dun concerto que deu Emilia Quintero no que incluíu obras deste compositor⁹³. Sábese que escribiu obras para a Banda Municipal e ao mesmo tempo tiña un quinteto —piano, violíns e contrabaixo— que daban moitos concertos no Café Español —xa antes citado—.

Haberá outra serie de personalidades que tiveron sona internacional e que tamén son nomeados en *El Correo* como é o caso da tiple ferrolá Filomena García, da cal sabemos que foi contratada por un teatro de Madrid⁹⁴; outra figura será Emilia Quintero, famosa pianista galega de principios de século⁹⁵; coñeceremos ao tenor galego Miguel Campos Herbella —marido de Sofía Casanova, insigne soprano ferrolá, ámbolos dous foron profesores de canto no Conservatorio de Madrid— do cal saberemos que deu un recital en Ferrol⁹⁶.

Saberemos de artistas sen tanto nome, pero que realizaban a súa labor musical en Ferrol como por exemplo José Castro, coñecido pianista local; Carlos Quintero ou o “afamado gaitero” de Ventosela, Juan Míguez⁹⁷. Tamén fará pequenos apuntes de artistas españois que actúan no estranxeiro, por exemplo

91 Na Biblioteca Municipal de Ferrol, podemos atopar un *apropósito* firmados por Benito Vilumbrales e Wenceslao Veiga, pero ningún deles conserva a música, so están dispoñibles os textos. Estes textos podíanse mercar a un real; Wenceslao Veiga (letra) e Benito Vilumbrales (música): *El Ministro en Ferrol. Revista Cómico-lírica bilingüe, poético-prosaica, en un acto, siete cuadros y una apoteosis*, Ferrol, Imprenta de Barcón, Pita y C^a, 1904.

92 Este compositor non está profundamente estudado, pero atopamos, un extenso artigo de Juan López de los Ríos onde podemos ver una visión da súa persoa. Juan López de los Ríos: “Los Braña, músicos y su vinculación con Neda”, *Revista de Neda. Anuario Cultural do Concello de Neda*, 12, 2010, pp. 23-31.

93 “Un artista ferrolano”, *El Correo Gallego*, 25/II/1902.

94 “Cartera del Reporter”, *El Correo Gallego*, 4/IV/1900.

95 Sabemos dela que foi pianista de Sarasate e pianista de cantantes no Metropolitan de Nova York. Este dato está sacado dunha entrevista colgada na páxina web que segue, non aparece a firma do autor: www.residencia.csic.es/bol/num3/nin.htm (última consulta o 10 de abril de 2012).

96 Nesa velada cantou xunto con *Airiños d'terra* e o pianista Prudencio Piñeiro. Ese concerto estivo dividido, e así o podemos ver no programa que ofrece o xornal, en tres partes e incluíu obras do propio Piñeiro e Pascual Veiga. “En Jofre. El Concierto de hoy”, *El Correo Gallego*, 6/XII/1902.

97 “Cartera del Reporter”, *El Correo Gallego*, 6/IV/1900.

a actuación do tenor Julián Biel en Roma⁹⁸, e a reprodución da noticia dun periódico italiano onde fala do tenor cordobés Francisco Granados⁹⁹.

3. Bandas e orquestras

Sería imposible falar de Ferrol e a súa música sen facer mención as diferentes bandas que actuaban na cidade. Non se pode entender unha maior achega a vida popular xa que, para poder asistir aos concertos dos diferentes teatros e cafés había que dispoñer duns cartos que moita da xente ferrolá nos dispoñía, por iso a posibilidade de escoitar música en directo, proporcionaba ao público un xeito de coñecer un amplo repertorio de música galega, española e estranxeira de diferentes épocas e estilos, o cal contribuía, de balde, a formación cultural da cidade.

Polo que podemos observar, os concertos ao aire libre eran un piar na vida, non so musical, senón tamén social de Ferrol, e así o reflicte o feito de que ditos eventos eran anunciados todas as semanas no xornal, sempre incluíndo: banda que tocaba, data e hora, lugar e programa, así como, frecuentemente, unha crítica dos recitais ofrecidos. A labor do xornal non só incluía o día do concerto, tamén facía un amplo seguimento das agrupación informando das obras que están a ensaiar ou celebracións nas que van a participar.

A Banda Municipal foi creada en 1900, como podemos ler o 12 e 15 de xaneiro dese mesmo ano¹⁰⁰. En moitas ocasións cando se anuncia un concerto cítase indistintamente ao conxunto como Banda Municipal ou Música do Hospicio ou Banda de Música del Hospicio. Pódese deducir que a Banda Municipal naceu da Banda do Hospicio, moito máis antiga e nada no Hospicio de Caridade da cidade de Ferrol. Antes de existir a Banda Municipal, no Hospicio de beneficencia de Ferrol dispuña dun profesor de música “para la enseñanza” e alí creouse unha Banda de mozos, que pasaron moitos deles a formar parte de diferentes agrupacións musicais do exército, e que: “asistió a todos los actos y procesiones públicas”, o que nos amosa que tiña una activa

98 “Cartera del Reporter”, *El Correo Gallego*, 6/III/1900.

99 “Un tenor español”, *El Correo Gallego*, 21/I/1901.

100 “Cartera del Reporter”, *El Correo Gallego*, 12/I/1900; “La música del Hospicio. Una opinión”, *El Correo Gallego*, 15/I/1900.

presenza na cidade¹⁰¹. Nun principio daba concertos esporádicos ou participaba na importantísima vida relixiosa, principalmente en Semana Santa, Corpus Christi, ou en festas de diferentes barrios e poboacións limítrofes¹⁰². Finalmente consegue ter un día permanente, será os xoves no Paseo de Suánzes, e aínda que o fará algún domingo, quedará instaurado ese día para eles. En outubro de 1902 a Banda dará dous concertos a semana e, debido a esa avultada axenda de recitais públicos, o 12 de decembro dese mesmo ano, podemos ler os consellos dun cronista do xornal pedindo que a Banda tivese uns meses de descanso para non repetir as mesmas obras¹⁰³, idea que volverá aparecer noutro artigo o 24 de febreiro de 1903, no que incide en que un concerto a semana non permite renovar dito repertorio. Esta reflexión foi tida en conta na agrupación, xa que esta tomarase un descanso e non volverá aparecer nun recital público ata finais de marzo dese mesmo ano.

Aínda que a banda que levará o peso musical do compartimento é a de Infantería de Mariña, as bandas dos diferentes rexementos ou de novos navíos que atraquen na cidade darán tamén recitais públicos, o que dará unha actividade musical cidade. Entre esas outras formacións do exército que tocan na serán: músicos da fragata Carlos V, Formación de cornetas do Rexemento de Isabel la Católica, Música do Rexemento de Zamora¹⁰⁴.

A presenza dun destacamento do exército en Ferrol e de ser nomeada Departamento Naval en 1726¹⁰⁵, é indisoluble ao desenvolvemento da cidade, social, económica e culturalmente. A súa participación é moi ampla, abarcando dende os concertos que darán, case por norma xeral, os domingos —sobre todo a partir de 1901, o que non quita que poida actuar algún venres, incluso sábado—, pasando polas procesións de Semana Santa, incluíndo a gran presenza nas festas de diferentes parroquias tanto da cidade como de vilas circundantes. Esta actividade interrompeuse dende marzo de 1903 ata maio de ese mesmo ano, como pode lerse o 14 de marzo, xa que os mandos do

101 José Montero y Aróstegui: *Historia de Ferrol, Historia y descripción de la ciudad y departamento naval de Ferrol*, Ferrol, Edicións Embora, 2003, p. 409.

102 O 7 de xuño de 1900 cita que foi contratada para a festa do barrio de Esteiro por 16 duros. “Cartera del Reporter”, *El Correo Gallego*, 7/VI/1900.

103 “La música del Hospicio”, *El Correo Gallego*, 12/XII/1902.

104 Só permanece activa a Banda de Infantería de Mariña, xa que o resto das seccións militares que antes si tiñan presenza na cidade, como por exemplo exército de terra, hoxe non teñen base en Ferrol.

105 Manuel Santalla López: *Ferrol. Historia social (1726-1858)*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, p. 21.

exército quéixanse do trato recibido e non permiten tocar a ningunha agrupación militar en Ferrol. O 20 de maio volve anunciarse a actuación dunha banda do exército.

O seguimento do xornal *El Correo* é moi pormenorizado no tocante á Banda do exército xa que inclúe datos tan específicos coma obras que escriben músicos de dita banda, como o artigo titulado “Un Artista” onde fala dunha zarzuela composta por un músico de Infantería de Mariña “muy amigo de Ferrol”, o oficial Manrique de Lara¹⁰⁶, ou o caso de Esteban Pedro Rey, músico de dita banda, que entrega ao Concello da Coruña unhas partituras co título *Heroína María Pita*. Moitos destes músicos terán proxección fóra de Ferrol, como foron os casos do director da Banda D. Francisco G. Oliva, o cal vanlle publicar parte da súa obra en Alemaña¹⁰⁷. Mesmo coñeceremos óperas que se estrearon en Madrid, unha das cidades máis importantes onde podían ser representadas nesa época, así o 23 de outubro 1901 dese mesmo ano fala dunha ópera escrita por Deltell e Teodoro San José, este último director da Banda de Infantería de Mariña durante 5 anos¹⁰⁸.

Pódese destacar un concerto que lle outorgaron a unha fragata francesa que estivo en Ferrol xa que no programa incluíron obras de dous dos compositores máis representativos de Galicia, esas partituras e autores foron a *Gran fanfarria de aires gallegos* de Xoán Montes, e a coñecida *Alborada gallega* de Pascual Veiga. Ambas obras, segundo recolle o artigo, foron do agrado do almirante francés e el mesmo dixo que as recomendaría para que se tocasen¹⁰⁹.

4. Rondallas, coros e asociacións. O Ateneo

Ferrol tivo ao longo de séculos unha grande vida cultural popular, e dicir, que a xente sen coñecementos previos de música quería intervir na vida social da cidade. Xa en 1879 podemos atopar artigos onde se fala da creación do Orfeón, e de diferentes actuacións que ten na cidade¹¹⁰. Hoxe non se pode falar de Ferrol sen as súas rondallas, ou sen a noite das Pepitas, e todo isto está

106 “Un artista. Manrique de Lara”, *El Correo Gallego*, 12/XII/1900.

107 “Notas Locales”, *El Correo Gallego*, 20/V/1903.

108 Luis A: “Los Tejedores”, *El Correo Gallego*, 23/X/1901.

109 “La escuadra francesa en Ferrol”, *El Correo Gallego*, 2/V/1902.

110 “Noticias locales”, *El Correo Gallego*, 3/I/1879.

xa presente na época que estamos a expoñer. Estas agrupacións adoitaban ser efémeras, creadas para unha ocasión en concreto, e logo desfaciáanse. Unha delas acordou seguir ensaiando máis aló da actuación para a cal foi creada, e foi o xermolo dun dos coros máis antigos de Galicia e que hoxe en día segue coa súa labor cultural: o coro *Toxos e Flores*¹¹¹. Creado en 1914, e coa súa primeira actuación en 1915¹¹², ten a súa orixe nunha rondalla creada para dar un concerto en Corpus e que decidiron dar serenatas polas rúas de Ferrol; xa o 20 de xuño dese mesmo ano podemos ler na prensa que aparece o nome de *Airiños da Terra*, asociación que chegará a participar en óperas representadas no Jofre, así como dando os seus propios concertos¹¹³.

Unha data importante na vida social anual de Ferrol, na que a festa se desenvolvía na rúa, era o Entroido, onde diferentes asociacións, agrupacións culturais ou mesmo grupos de veciños, formaban comparsas con violíns, frautas, guitarras, gaitas, pandeiretas e voces. Entre ditas comparsas, xa no século XX podemos citar, por exemplo: *Pelotari* —citada xa en 1896—, *Los golfos*, *Los modernistas*, *Los Marineros*, *Blanco y negro* ou *Un día de Romería*.

Outro movemento que daba ambiente cultural a cidade eran as diferentes asociacións, entre as cales citaremos as que teñen máis presenza en *El Correo* como foron La Peña, La Camelia, Círculo Católico, Círculo de Artesáns, Liceo ou o Casino. Estas asociacións tiñan por norma organizar recitais ou bailes, a maioría deles con invitación, é dicir privados, onde moitas das veces se invitaba a militares de Mariña, polo que facilmente poderemos deducir que non todo o pobo podía participar; outros, como por exemplo o Círculo Católico, tiñan como obxectivo crear unha moral Christiá nos obreiros dándolles a oportunidade de asistir a certames musicais.

Entre as actividades organizadas por ditas organizacións poderemos citar os concertos organizados polo Círculo así como un Certame artístico de pintura e escultura organizado por La Peña¹¹⁴.

111 Esta agrupación coral sería a primeira en interpretar o *Himno Galego* na praza de touros da Coruña, a primeira en gravar dito himno co texto completo, así como a primeira sociedade “cívica” en utilizar a bandeira galega para presidir os seus actos. Carlos Álvarez Lebrede: *Música e sociedade en Ribadeo (1900-2000)*, Lugo, Deputación de Lugo, 2007, p. 114.

112 www.toxosefroles.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=31:historiaintroduccion&catid=15:arquivohistoria&Itemid=21 (Última consulta o 8 de agosto de 2011).

113 “Cartera del Reporter”, *El Correo Gallego*, 20/VI/1900.

114 “La Piñata. Los bailes de los niños”, *El Correo Gallego*, 5/III/1900.

A vida cultural non se limitaba a asociacións de carácter máis ou menos lúdicas, senón que viu nacer unha sociedade na que se expoñían traballos, dábanse conferencias ou mesmo se expoñían cadros. Dita asociación será o Ateneo Ferrolán. Xa o 1 de xaneiro de 1879 podemos ler no *Correo* que en San Sebastián creouse o Ateneo de dita cidade, e que “en un mes será así en Ferrol”¹¹⁵.

Nace esta institución cunha idea cultural de carácter social como podemos comprobar nos seu estatutos:

- 1º Conseguir un ATENEO estable, permanente, institucional e do pobo.
- 2º Conseguir unha comunicación intelectual de clase burguesa e proletaria.
- 3º Conseguir un Centro de espírito de tolerancia e palabra libre, onde se pense en voz alta con elevación de ideas e fondura de sentimentos.

Desgraciadamente, como pode lerse na documentación do propio Ateneo, dita asociación non chegou vivir nin un ano; tendo que pasar unha longa tempada e entrar no século XX para ver dita idea feita realidade novamente, desta volta dun xeito estable, ata que o 28 de xuño de 1903 aparecen noticias que falan da redacción do regulamento do novo Ateneo¹¹⁶. Finalmente, o 21 de novembro de 1903 leuse o discurso de inauguración da nova institución¹¹⁷.

A súa labor divulgativa foi moi ampla, incluíndo, por exemplo, artigos de ciencias, literatura, musicais —entre eles de Ramón de Arana— ou de filosofía.

5. As festas populares

Galicia é pródiga en festas populares, polo que Ferrol e os seu pobos limítrofes non ían ser menos cun sen fin de romarías. Serán ditas festa e a xente que nelas

¹¹⁵ “Noticias locales”, *El Correo Gallego*, 1/I/1879 e 3/I/1879.

¹¹⁶ “Ateneo ferrolano”, *El Correo Gallego*, 28/VI/1903.

¹¹⁷ No xornal aparece un breve apunte do na sección: “Notas Locales”, 21/XI/1903. <http://ateneo-ferrolan.blogspot.com/2005/01/ateneo-ferroln-sa-historia.html>. (Última consulta o 23 de xullo de 2010).

participe, os encargados de conservarían centos de costumes e gran parte da cultura popular, que doutro xeito perderíase.

A misa e a procesión era unha das partes centrais das festas, e nelas atopásemos, naturalmente, a presenza das diferentes bandas ferroláns, así como o concurso, dentro das misas, de coros e orquestras dirixidos polos anteriormente citados, Piñeiro, Braña ou Vilumbrales.

Toda festa que se prezara, segundo podemos ver, tiña que ter: misa cantada e procesión con música de banda, gaiteiros tocando alboradas e xigantes e cabezudos; incluso fai referencia aos cantares que facían cegos acompañados de violín ou zanfona —o 2 de Xullo lemos un texto titulado “Lazarillos” que firma ERPEZ, onde, en prosa e verso, explica como é a actuación dun cego axudado polo seu lazarillo¹¹⁸.

Hai festividadeas que se repiten ao longo do ano, e así o recolle *El Correo Gallego*. Entre as festividadeas máis celebradas estaba o Entroido¹¹⁹, data de excesos e crítica social. No Entroido de 1900 retomouse a tradición de compoñer un propósito para os mércores de cinza¹²⁰, podemos ler o propósito que se representará ese ano, así como o dato que di que esta tradición foi creada 24 anos antes nun teatro xa desaparecido na zona da Magdalena¹²¹. Por poñer un exemplo, un destes propósitos titulouse *Alegrías y pesares o miércoles de ceniza*.

Destacan conmemoracións coma os Maios, *Corpus Christi*, celebración do santo ou virxe de cada parroquia da cidade e os seus barrios: Angustias, San Francisco, Virtudes, Mercedes, Amboage... e tamén nas localidades limítrofes, San Pedro en Mugar dos, Fene, Xubia ou Ares a noite de san Xoán¹²², e sobre todo nun pobo mariñeiro, a Virxe do Carme.

118 ERPEZ: “Lazarillos”, *El Correo Gallego*, 2/VII/1900.

119 Nestas datas creábanse multitudes de comparsas, a maioría delas efémeras, que amenizaban as rúas da cidade, e onde a crítica e a actualidade se mesturaban co humor.

120 No dicionario de Eladio Rodríguez di que se representaban tamén propósitos na Coruña os mércores de Cinza, e do cal di: “(...) especie de revista cómica de brocha gorda (...) en música ya conocida que pone fin a las fiestas de Carnaval (...)”. Eladio Rodríguez González: *Diccionario Enciclopédico Gallego-Castellano*, I, Vigo, Editorial Galaxia, 1958, pp. 203-204.

121 “El Carnaval en Ferrol. El baile de la Peña”, *El Correo Gallego*, 28/II/1900.

122 “Noche de San Juan”, *El Correo Gallego*, 25/VI/1900. Grazas a noticias coma esta, podemos coñecer diferentes agrupacións musicais que se facían para a ocasión, neste caso clarinetes, gaitas e pandeiros, así como que diferentes rondallas e coros ían tocando e cantando polas rúas de Ferrol.

Unha das festas que marcan a idiosincrasia da Cidade Departamental, e cuxa tradición perdurou ata os nosos días sen grandes cambios, tendo unha gran presenza nas rúas do Ferrol actual, é a noite das Pepitas¹²³. Parece que tiña xa moita popularidade a principios de século XX, e así o corroboran as noticias coma a do 6 de marzo de 1903, que fala da creación e ensaio de “numerosas” comparsas de cara a noite do 18 de dito mes¹²⁴.

Conclusiones

Despois de seguir as noticias de *El Correo* —é importante citar isto, xa que a visión que aportamos nesta pequena incursión está baseada nese xornal— e de todo o citado anteriormente podemos chegar a varias conclusións:

A vida cultural de Ferrol, para ser unha cidade pequena era moi ampla, con tempada de teatro, zarzuela e ópera, o que significa que tiña un público consolidado para poder manter ditas representacións. Do mesmo xeito, que o periódico tivera seccións fixas de crítica amósanos que ese público interesease polo ocorrido nos teatros ou outros recintos culturais, e que xa dispuña a cidade de xente necesariamente culta para poder facer ditas opinións e críticas. Podemos pensar que un xornal eminentemente local, como era *El Correo*, ía dirixido a unha elite dentro da cidade, xa que, como dixemos ao principio da exposición, a porcentaxe de analfabetos en Galicia nesa época era moi alta, polo que non era só que non entendesen de música, historia, ciencia ou política, se non que unha gran cantidade dos habitantes de Ferrol nin tan sequera se podían achegar a ler o xornal.

Bótase en falta un centro onde a xente nova reciba clases, por exemplo un Conservatorio como xa había noutras grandes cidades. Parece obvio que dita formación a recibisen directamente das diferentes bandas da cidade, ou en clases particulares no caso das familias máis adifneiradas.

A vida relixiosa e militar inundan e dirixen toda a vida da Cidade Departamental, como calquera cidade ou pobo español ou galego desa época.

123 Hoxe en día séguese roldando e cantando polas rúas, tendo a diferenza de que as comparsas son estables, é dicir, son agrupación que ensaian todo o ano e fan máis actuacións ao longo do mesmo en diferentes eventos, mentres que antigamente a Rondalla creábase para a ocasión e logo se desfecía.

124 “Notas Locales”, *El Correo Gallego*, 6/III/1903. Ese mesmo aparece a nova da creación dun novo xornal na cidade: *La Voz de Ferrol*.

O calendario relixioso rexía a vida cotiá do cidadán —o xornal tiña unha sección relixiosa onde se anunciaban os actos litúrxicos de relevancia na cidade, sobre todo en Semana Santa—, e polo tanto tamén o tempo de festas, a práctica totalidade delas relixiosas; a música que alí se escoitaba e interpretaba para tales ocasións mobilizaba a un número importante de persoas, o cal implicaba a un amplo sector da sociedade tanto civil como militar: coros, intérpretes, directores. En canto ao exército, é imposible entender Ferrol e o seu devir histórico sen a Mariña e as súas diferentes agrupacións e bandas militares, o seu destacamento dará dende moi antigo un grande impulso social, económico, musical e cultural en xeral, como vimos ao longo desta exposición.

É pequena a presenza de música tradicional ou galega nos teatros, reducíndose ás festas e a algunha rondalla. Aínda que as bandas si interpretan obras de autores do XIX, principalmente de Montes e Veiga, serán as abondosas festas populares, as encargadas de manter viva a tradición galega con música de gaitas —como din os xornais, a maioría tocaban no baile, ou a alba, anunciando o día—, pandeiretas, xigantes e cabezudos e mesmo cantares de cego, esta última unha reliquia con centos de anos de antigüidade.

A sociedade civil creará grupos de gaitas, coros, rondallas e orfeóns, círculos culturais e peñas, organizarase fóra das bandas militares e da música relixiosa, e terán un labor esencial a hora de interpretar, e polo tanto conservar esa música popular galega, e outra serie de actividades da vida cultural ferrolá.

Por último, é de destacar tamén, que sendo Ferrol unha cidade pequena, tivo un grupo de intérpretes que conseguiron saír, formarse e actuar con grande éxito noutras cidades e mesmo países de grande prestixio cultural con figuras como Pepito Arriola, Carolina Casanova ou Filomena García.

As bandas de música galegas: unha realidade inédita¹

LUIS COSTA VÁZQUEZ
Universidade de Vigo
luiscosta@uvigo.es

RESUMO: As bandas de música populares constituíron unha dimensión principal da música en Galicia nos últimos 150 anos. A pesar disto, o número e calidade das investigacións sobre elas segue a ser discreto. O relatorio fai unha valoración do realizado neste campo e do estado da cuestión ata o momento actual. Ao mesmo tempo, tomando como exemplo algunhas experiencias xa existentes, e apuntando os tópicos que estas investigacións puideran abordar, propónse un afondamento nas investigacións realizadas desde unha óptica sociolóxica, sen por iso desbotar as posibilidades da historiografía clásica ou documental.

PALABRAS CLAVE: banda de música, música popular en Galicia, música galega.

GALICIAN MUSIC BANDS: AN UNKNOWN REALITY

ABSTRACT: Popular music bands constitute one of the main features of Galician music in the last 150 years. In spite of this, both the quantity and quality of the research carried out in this field has remained limited. The following narrative assesses the work accomplished in this field and the state of things at present. At the same time, an attempt is made to delve into existing research from a sociological point of view, taking into consideration previous investigative experiences and the issues raised therein; this in no way excludes the possibilities afforded by documental or classical historiography.

KEY WORDS: Music band, popular music in Galicia, Galician music.

¹ Traballo realizado dentro do proxecto de I+D+i *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875.1936)*. HAR2009-09161.

1. Van trinta anos...

Desde o ano 1979, segundo as informacións que manexo, o Concello de Santiago de Compostela viña organizando na que é hoxe a capital de Galicia, e xa era daquela e quizais desde sempre, o corazón espiritual da galegitude, un magno encontro de bandas de música populares. Alá concurrían no día do Apóstolo, o 25 de xullo, non todas, pero si unha mostra realmente representativa das bandas de música populares do país. Os actos incluían un xantar de confraternidade, e logo pola tarde, un pasarrúas de tódalas bandas, unha seguida de outra, polo casco antigo da cidade, desde a Alameda ata a Praza da Quintana. Nesta praza actuaban logo cinco ou seis das bandas que asistían á xornada, diante dun público numeroso e en silencio. Eran estas agrupacións, claro está, bandas afeitadas ás alboradas kilométricas, moitas veces polos carreiros entre o millo alto do verán; acostumadas a tocar as marchas de procesión, afogadas polo rebumbio da romería e os foguetes; e aos concertos ao aire libre enriba de palcos de táboas, nos que os ouvintes atentos —que sempre os había— se entremezclaban, inevitablemente, cos berros intemperantes de paisanos acodados na barra de pino do bar, improvisado no campo da festa.

Para aquelas bandas, a actuación na Praza da Quintana o día que me estou a referir, entre o elegante peche unitario da cabeceira da catedral e o murallón imponente de San Paio de Antealtares, nun silencio no que se podía escoitar o trécole-trécole dos vellos bombardinos de cilindros, esta actuación digo, tiña algo de litúrxico. As notas de *Poeta e Aldeano* de Franz Von Suppé, ou do pasodoble *Escenas del Amor*, do pontevedrés Manuel Conde, cobraban perante a admiración da cidade, unha dimensión e un peso distintos aos que tiñan no palco da festa; e mesmo os aires ben populares e rebuldeiros das rapsodias galegas que se interpretaban naquelas ocasións, as muiñeiras e as foliadas, tinguíanse dun algo serio e trascendente ao resoar nas venerables pedras compostelanas; estas muiñeiras e foliadas, deviñan en danzas estilizadas, como gustamos de decir os musicólogos, que exercían como unha ponte máxica entre o recendo prístino da natureza e das paraxes do país, e a vontade de construír un estilo diferenciado de música de arte culta e refinada, para a Galicia contemporánea.

No ano 1983, cumpríase o quinto destes homenaxes; naquela ocasión, o Concello de Santiago editou un folleto no que recollía impresións, valoracións e propostas de intelectuais —músicos e etnógrafos— que escribían respecto do que as bandas de música populares foran, son —enténdese que naquela altura— e

mesmo, con máis ou menos vehemencia, dependendo das propostas dos colaboradores, do que deberían de ser. Quero determe neste documento como punto de partida para a miña reflexión neste relatorio, porque como tratarei de mostrar, os tópicos que alá se tocaban, seguen a ser, malia o tempo transcorrido e cos matices que sempre cómpren nestes casos, o guión básico para o redescobramento, aínda pendente desta longa e poderosa tradición musical en Galicia.

Xesus Bal, coñecido e recoñecido compositor, musicólogo e intelectual galego, fora un dos colaboradores naquela publicación. No seu texto, datado en Madrid en 1980, Bal láíase nun comprensible ton apocalíptico, da invasión da música popular que el comprende como “moderna” nun término xeral —masiva e global, poderíamos dicir visto desde hoxe—, volvendo sobre ideas que estiveron no seu pensamento desde aquel primeiro traballo de 1924, *Hacia el ballet gallego*, e desde as súas columnas en *El Pueblo Gallego*, a partir de 1925, ou nos ensaios da época de México. Fundamentalmente, incide sobre a relevancia da música popular como espazo para a conformación dunha conciencia e unha práctica artística, que sexa ao mesmo tempo socialmente activa e eficaz na conformación do gusto dun público en amplos términos, e ten tamén unhas palabras directamente adicadas ao valor que implica a tradición das bandas populares, desde un punto de vista do patrimonio, material e inmaterial:

Pero hai outro aspecto importante, importantísimo, diría eu, centrado no labor que as bandas populares poden desenvolver: o de conservar, ou resucitar, ou depura-la nosa música tradicional, segundo estea vixente, máis ou menos, enterrada na memoria de algúns individuos ou contaminada pola acción poderosa dos medios de comunicación actuais. Por suposto que aquela resurrección terá que efectuarse tamén, no terreo das coleccións impresas ou manuscritas que poidan existir en bibliotecas e arquivos².

Outros dos colaboradores naquel folleto editado en 1983, é o compositor Roxelio Groba, quen fai unha encendida defensa das bandas de música como auténticas depositarias da música popular de Galicia. Na súa achega, do que o orixinal debe de ser de 1980, pola mención que fai ao remate a “esta segunda

² Xesús Bal y Gay: “Bandas populares de música galegas”, *Homenaxe ás bandas populares de música galegas*, Santiago de Compostela, Concello de Santiago de Compostela, 1983. Citado en: Enrique Iglesias Alvarellos: *Bandas de Música de Galicia*, Lugo, Alvarellos, 1986, p. 995.

homenaxe”, e que é a máis longa e estruturada das que compoñen o documento que vimos citando, o mestre Groba toca moitos dos tópicos que entendo deberan terse en conta nunha abordaxe completa desta parte do noso patrimonio musical, material e inmaterial. Así, reflexiona sobre a función orixinaria das bandas, ligada ás celebracións festivas de carácter relixioso; pondera a función formativa que no musical tiveron as bandas de música, nun país carente dunha rede de escolas ou conservatorios, fora do estrito ámbito das sete “grandes cidades”, e aínda nestas, con unha extensión temporal e capacidade de actuación variablemente limitadas; avalía o papel que as bandas tiveron como difusoras de cultura musical, mediante a interpretación de transcripcións de páxinas de zarzuela, ópera ou música sinfónica; reconece o estímulo que a existencia das bandas de música supuxo para a creación musical de autores como Juan Montes, Gregorio Baudot ou Luís Brage. E finalmente, penetra máis alá dos aspectos máis formais do fenómeno, dos persoeiros e dos repertorios:

As súas actuacións en verbenas populares, en paseos, fomentaban, creaban un ambiente humano, esparcían a ledicia dun vivir máis cálido, máis cordial, máis social e moito máis descansado co enxordecedor, mecánico e insensibilizante dos procedementos electroacústicos que invaden e desnaturalizan as nosas actuais romerías, das que o enxebrismo se alonxa cada vez máis³.

Visto desde a distancia dos ao redor de trinta anos transcorridos entre a redacción dos textos que vimos de citar e o momento actual, a realidade das bandas de música populares de Galicia, ten mudado en profundidade, como en profundidade ten mudado tamén o propio país en tantos aspectos. Moitas das arelas que expresaba o mestre Groba como conclusión ao seu escrito antedito, téñense realizado hoxe en día, en boa medida: a celebración regular e crecente de festivais e de certames competitivos, como un medio —por emulación— para estimular a mellora do nivel técnico das agrupacións; a ampliación do número de compositores e de obras compostas especificamente para banda, en moitos casos partindo dos estilemas da música de tradición oral de Galicia, e incluíndo instrumentos da mesma tradición; ou a mellora máis que notable no nivel

³ Rogelio Groba: “Pasado e futuro das bandas de música populares”, *Homenaxe ás bandas...* Citado en: Enrique Iglesias Alvarellos: *Bandas de Música...*, p. 1006.

de formación dos directores das agrupacións, e dos músicos, coa extensión das redes de ensino musical regrado a moitas vilas e mesmo aldeas de Galicia.

E sen embargo, estes cambios non se acompañaron dun mellor coñecemento histórico e antropolóxico desta tradición musical; ou cando menos, nin de lonxe, na mesma medida na que se produciron os cambios na tradición, no seus aspectos formais e relacionais. (*Vid.* imaxe 1 no apéndice).

2. *Status quaestionis*

Nun traballo divulgativo e de síntese sobre a música popular que elaborara eu mesmo hai unha década, recollía o estado da cuestión e a bibliografía existente sobre as bandas de música populares en Galicia naquela altura⁴. Á parte da monografía de Enrique Iglesias Alvarellos xa citada, monumental polo esforzo de recolleita realizado, e deixando a un lado ás críticas que se poidan facer ás deficiencias de método deste compendio, a verdade é que non chegaban a media ducia os títulos de traballos que puideran ser tomados en consideración para un coñecemento sistemático e acertado da tradición das bandas populares en Galicia. Destacaba polo rigor metodolóxico o artigo publicado por Cuns Lousa sobre a banda de Betanzos en 1984⁵, que ampliaría posteriormente⁶; outros traballos centrábanse en bandas de carácter municipal (Celanova, Vilagarcía de Arousa) e noutros casos trátabase de fichas con datos históricos ou sociolóxicos moi parcos.

Desde entón, non se ten avanzado moito, sobre todo se atendemos ao dinamismo que polo lado da práctica musical teñen acadado as bandas populares nesta última década. No baleirado sistemático último que coñezo, levado a cabo por Cristina Vázquez, como parte da súa tese de doutoramento actualmente en curso —da que se da conta tamén neste simposio—, engádense outras referencias, de moi variado peso e valor⁷. Xa no mesmo ano 1998, e case simultaneamente á publicación do meu traballo antes citado, saíu o de

4 Luís Costa Vázquez: “La música popular”, *Galicia. Antropología*, vol. XXV, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1997, pp. 404-431.

5 Xulio Cuns Lousa: “La banda municipal de Betanzos en el s. XIX”, *Anuario Brigantino*, 7, 1984, pp. 137-150.

6 Xulio Cuns Lousa: “La banda municipal de Betanzos en el s. XX”, *Anuario Brigantino*, 9, 1986, pp. 155-178.

7 Véxase o traballo de Cristina Vázquez neste mesmo volumen.

Julio Andrade Malde⁸. Aínda que centrado nunha banda non popular, como é a Municipal de A Coruña, nesta monografía o autor fai un repaso polas bandas populares que houbera na Coruña, como antecedentes da Municipal. Unha década despois, Lorena López Cobas ampliaría estas informacións no referido ao s. XIX⁹; a mesma autora estudaría tamén períodos máis recentes noutros artigos adicados a bandas da comarca do Deza desde unha perspectiva máis sociolóxica que histórica¹⁰. Omito aquí as referencias exhaustivas, que en todo caso se recollen actualizadas na comunicación de Cristina Vázquez, como apuntei. Si quero sinalar agora que os traballos teñen en xeral un sesgo historiográfico e descriptivo, que contrasta poderosamente co interese sociolóxico desta tradición musical, interese que por outra parte, se ten apuntado tantas veces desde estes mesmos traballos.

Nun destes estudos, o de Roberto B. Chamadoira, do ano 2003, publicado pola Federación Galega de Bandas de Música Populares (FGBMP) e a partir de datos da propia federación, o autor fai un louvable esforzo por contextualizar socialmente o fenómeno das bandas de música populares. A este efecto proporciona cadros que ilustran sobre as entidades de poboación de Galicia, o seu tamaño e dispersión; ou sobre a ocupación da poboación por sectores económicos; se ben tales datos non aparecen logo correlacionados de maneira clara coa realidade específica das bandas populares máis alá dunha obvia e necesaria correlación intuitiva, en tanto que son realidades que se dan nun mesmo territorio. Si proporciona datos máis específicos no referido ás bandas en cuestións como idades e distribución por xéneros, en relación coa elección de instrumentos, datos por certo, que permiten establecer un correlato directo entre a evolución de fondo do país (ao que me refería ao inicio deste relatorio) e os cambios nas valoracións de xénero, e o seu impacto na realidade cotiá das bandas de música.

O autor, pode entenderse que como portavoz da FGBMP, recolle un chamado a unha cuestión que interesa moi directamente a este simposio, en tanto que se trata dun simposio promovido por un grupo de traballo sobre

8 Julio Andrade Malde: *La Banda Municipal de la Coruña y la vida musical de la Ciudad*, A Coruña, Concello de A Coruña, 1998.

9 Lorena López Cobas: "Las bandas de música en Galicia: Aproximación al caso de la ciudad de La Coruña en el siglo XIX", *Revista de Musicología*, 31, 1, 2008, pp. 79-123.

10 Lorena López Cobas: "A banda de Música de Vilatuxe", *Descubriendo. Anuario de estudios e investigación de Deza*, 3, pp. 427-454.

fondos documentais de música: “Moitos dos arquivos das bandas encóntranse nun estado lamentable. A difícil situación de posuír un local axeitado para os ensaios provoca que, en moitas ocasións, o espacio (sic) dedicado ao arquivo non sexa o adecuado, provocando en ocasións o deterioro do material por culpa da humidade”¹¹. Realidade esta preocupante, que puiden constatar directamente en moitos arquivos, e sobre a que voltarei máis adiante.

É claro que o interese documental que estas agrupacións teñen, ben sexa mediante as noticias directas nas súas fontes (actas, documentación económica, etc.) ou naquelas outras fontes que lle atinxen (actas municipais, noticias en xornais, etc.), ben sexa en razón do propio patrimonio documental musical que atesouran, este interese documental, digo, combínase co recoñecemento da súa máis que relevante función social, o que ten levado a algúns dos autores que se teñen ocupado delas a chamar a atención sobre a necesidade de non descoidar esta parcela; citando de novo e para rematar esta cuestión a Andrade Malde: “El fenómeno de las bandas populares en Galicia tiene una enorme importancia sociológica, al extremo de que sería de gran interés realizar una investigación más amplia sobre tales colectividades”¹².

3. Unha experiencia pioneira

No ano 2007 e logo de traballar no asunto durante algúns anos, tiven o gusto de presentar como director a tese do profesor Agostinho da Costa Diniz¹³. Naquela altura, logo de algúns traballos sobre músicas populares, estaba eu a sentir a necesidade de adoptar novos enfoques, máis abertos e comprensivos, para o estudio destas músicas, enfoques que combinasen o interese historiográfico e documental en sentido estricto, que tiña centrado a miña atención maiormente, coa eséxese dos aspectos sociais e relacionais que estas manifestacións implicaban, como se tiña demandado repetidamente por parte de todos aqueles que se aproximaban a estes asuntos.

¹¹ Roberto B. Chamadoira: *As bandas de música populares de Galicia*, Santiago de Compostela, Federación Galega de Bandas de Música Populares, c. 2002, p. 28.

¹² J. Andrade: *La Banda Municipal...*, p. 17.

¹³ Agostinho da Costa Diniz Gomes: *O contributo das bandas filarmónicas para o desenvolvemento pessoal e comunitario. Um estudo efectuado no Alto Tâmega; sub-região do norte de Portugal*, Tese de doutoramento, Universidade de Vigo, 2007.

O encontro co profesor Agostinho da Costa foi nese sentido providencial. Este investigador portugués, que pola súa idade e traxectoria non era xa un investigador novel, prantexoume unha investigación sobre bandas de música que reunía as seguintes características que resumo necesariamente de modo moi sucinto en tres puntos:

1. Tratábase dun estudio sobre un conxunto de 13 agrupacións ubicadas en medios que van do rural ao urbano no contexto de vilas e cidades pequenas (no caso da maior, uns 20.000 hab.) pasando polo suburbano.
2. O enfoque do traballo caía preferentemente sobre o momento presente destas bandas populares, se ben tampouco se descoidaba a pescuda histórica e documental na medida en que aportase luz para comprender a realidade actual das mesmas.
3. A metodoloxía de investigación está baseada no traballo de campo e na observación directa, con un enfoque etnográfico moi útil ao caso. Desde o punto de vista epistemolóxico adoptouse un enfoque entre o positivismo e o interpretacionismo, combinando a investigación cuantitativa, mediante a enquisa e a xestión dos datos a través da ferramenta SPSS, coa cualitativa, a través da entrevista e os relatos orais dos actores sociais, analizados mediante o software Concordance 3.2. para análise de textos.

O traballo, como o título indica, buscaba avaliar o papel das agrupacións como espazos de construción relacional e de significados vivenciais para os actores das mesmas e para o seu contorno, tomando como tópico condutivo o papel educativo destas bandas; cómpre subliñar que aquí o concepto de educación ten un sentido máis proximo ao que nós podemos entender desde a antropoloxía como procesos de enculturación, o que obviamente vai moito máis alá do concepto restrinxido de educación regrada, formal e mesmo do concepto de educación, como acción consciente e programada encamiñada a transmitir conceptos ou valores dentro dun espacio-tempo definido. Para este estudo se entende como educación a transmisión destes conceptos e valores, mesmo fóra do seu carácter consciente e de espazos ou momentos concretos, o que nos achega ao concepto propio de educación de adultos e educación permanente. Tal e como se definira na 19ª conferencia da UNESCO en Nairobi:

A educación de adultos é definida como a totalidade de procesos organizados de educación, qualquer que seja o contéudo, o nivel ou o método, quer sejam formais ou non formais, quer prolonguen ou substitúan a educación inicial ministrada nas escolas e universidades ou sob a forma de aprendizagem profesional, grazas aos quais as persoas consideradas como adultos pola sociedade a que pertencen desenvolven as súas aptidões, enriquecen os seus coñecimentos, melloran as súas cualificacións técnicas ou profesionais ou lles dan unha nova orientación, e fazen evolucionar as súas actitudes ou o seu comportamento na dupla perspectiva de un desenvolvemento integral do home e de unha participación no desenvolvemento social, económico e cultural, equilibrado e independente¹⁴.

Visto deste xeito, o estudo das bandas populares ofreceu resultados moi clarificadores desde a óptica da socioloxía ou da etnomusicoloxía —ou a antropoloxía—, en tanto que campos de bordes demasiado difusos como para entrar aquí nunha disquisición terminolóxica ou epistemolóxica. Así, a modo de exemplo ilustrativo, o autor analiza ao campo das “motivacións” establecendo categorías como “música”, “socialización”, “realización”, “solidariedade” ou “terapia”. Para cada unha delas extraense as respostas dos enquisados, obtendo as porcentaxes de cada unha das respostas no universo estudado. (*Vid.* imaxe 2 no apéndice). Aínda máis, pódense combinar as respostas de diferentes tópicos para obter datos cruzados que permitan complementar o “mapa” das motivacións en datos porcentuais.

Outros campos analizados teñen que ver coa realización individual e comunitaria (recoñecemento propio, recoñecemento da agrupación, autoestima, etc.); as relacións interpersoais e de socialización (respecto *ad intra* e *ad extra*, solidariedade, relacións interxeracionais, relacións inter-xénero); os aspectos terapéuticos (benestar, terapia fronte ao stress, etc.); aspectos organizativos (procedementos internos de resolución de conflitos, valores democráticos, etc.); o desenvolvemento persoal ou comunitario (a diferenza do concepto de “realización”, o desenvolvemento persoal ou comunitario ten unha perspectiva diacrónica e non sincrónica, de proxección no tempo das expectativas

¹⁴ H. Körner- UNESCO: “Recomendacións para a educación de adultos”, *Enciclopedia Internacional de la Educación*, vol. 9, Barcelona, Ministerio de Educación y Ciencia-Editorial Vicens-Vives, S.A, pp. 5573-5574. Cit. en Agostinho da Costa: *O contributo...*, vol. 1, p. 27.

persoais ou comunitarias, por exemplo: se a persoa considera que na banda desenvolve capacidades, ou se a banda favorece a conservación do patrimonio cultural, material ou inmaterial da comunidade). Complementariamente o estudo tiraba exhaustivas informacións sobre a procedencia e formación dos directores, os sistemas de formación musical das propias bandas, as relacións institucionais (mediante a entrevista tamén con alcaldes e autoridades das localidades), e outros campos de observación.

En definitiva, trátase de tecer unha rede de interpretacións deste feito social o máis fina posible, de xeito que o investigador poida “pescar” con esa rede os significados do fenómeno, indo máis alá dos aspectos inmediatamente materiais do mesmo; trátase de penetrar no sentido que teñen e xeneran estas agrupacións, para os actores sociais concernidos. É así, que o autor, pode concluir que: “...á súa maneira, actores, participantes, agentes culturais e políticos, valorizan as bandas filarmónicas como espazos socioculturais, onde o desenvolvemento persoal e comunitario se desenrola, potenciando, efectivamente, varias aprendizagens, bem-estar e cultura, no sentido da realización do ser humano”¹⁵.

4. Un cambio na axenda e nas estratexias da investigación

Á vista do camiño percorrido e da súa natureza, volvo sobre o título desta ponencia para xustificalo. Tendo en conta a relevancia do fenómeno, que implica no momento actual a máis de un cento de bandas segundo o censo da FGBMP, e a uns 5000 suxeitos entre músicos activos e estudantes, non deixa de chamar a atención a escasez de traballos de investigación que se teñen feito sobre este asunto. Poucos, e de moi variado valor e profundidade; aínda que os que hai son todos necesarios, hai que dicilo, precisamente pola súa rareza. Por outra parte, segue a ter un peso dominante nos mesmos o enfoque sobre os datos históricos e a vontade de tecer a partir deles un relato cronolóxico explicativo, por diante dos enfoques sobre a realidade presente; que cando é abordada, o é normalmente para realizar unha crítica da mesma —crítica necesaria e lóxica por outra parte—. Reflictese aquí pois a dominancia do paradigma historiográfico, paradigma que aínda segue imperante na

¹⁵ Agostinho da Costa Diniz Gomes: *O contributo...* vol. 1, p. 435.

investigación musicolóxica, co seu característico distanciamento respecto do obxecto de investigación. Sen embargo, paradóxicamente este distanciamento faise desde unha maior ou menor violencia da vivencia do investigador: en moitos casos a motivación da investigación nace da propia implicación persoal do investigador nunha banda de música ou no seu contexto xeográfico e social, sendo que a mesma motivación que explica e alenta a investigación, compromete comprensible e inevitablemente, as explicacións que da mesma se dan, negando así ou poñendo cando menos en entredito, a distancia entre suxeito e obxecto que predica o paradigma descritivo. Algo similar ao que teño estudiado en detalle no seu día, respecto da construción dos relatos identitarios da música galega: a implicación galeguista dos protagonistas impulsa o seu desenvolvemento, ao mesmo tempo que establece os seus límites conceptuais.

Considero que para unha abordaxe exhaustiva da tradición musical das bandas de música populares, cómpre adoptar un enfoque no que se equilibren as achegas que son posibles desde estes paradigmas: o do positivismo historiográfico e o da investigación-acción dos *insiders* implicados, coas achegas que nacen dos paradigmas interpretativos: aqueles que apuntan a xeneración non dun relato, ou non dun só relato interpretativo, senón de múltiples microrelatos nados cada un deles das varias preguntas presentadas, e que explican esta complexa realidade actual.

Non coñezo no caso de Galicia un intento de aproximación ao fenómeno das bandas realizado desde esta perspectiva, e por iso trouxen a colación a tese de doutoramento do profesor Agostinho da Costa, actualmente na UTAD, que penso apunta cando menos algún destes camiños, e as metodoloxías para percorrelos. A seguir gustaríame apuntar o que creo pode ser unha axenda de investigación posible para a abordaxe do estudio da tradición das bandas populares.

5. Os tópicos da investigación

5.1. Os aspectos materiais

Constitúen como dixen a dimensión máis inmediata na percepción dunha investigación de forte tradición historiográfica. Cómpre advertir non obstante do carácter falacioso da consideración de patrimonio material fronte a patrimonio inmaterial. Todo patrimonio material, os documentos, os escritos, o instrumental, as noticias... devén en patrimonio “inmaterial” no momento

en que o investigador tece a partir do seu levantamento e interpretación, un relato con vontade explicativa. Como advertira Edward Hallet Carr, toda historia, toda descripción dos feitos do pasado, son en realidade presente, en tanto que se leen e se interpretan desde o presente. Os feitos históricos son re-presentados, polo simple feito de mencionalos. Outra cuestión é o valor que a nosa sociedade lle outorga aos feitos históricos polo feito de seren formulados. Deixando agora a *finezza* destas consideracións, o patrimonio material, constituído como fonte para a investigación, ven conformado por todos os soportes que proporcionan información respecto do asunto investigado, neste caso as bandas de música populares.

No caso de Galicia o estudo das fontes escritas musicais tense desenvolvido particularmente no ámbito da música relixiosa; os arquivos das catedrais, seguindo o método historiográfico tradicional, teñen sido obxecto de atención e de levantamento de numerosos documentos. Sucede que no caso das bandas de música populares a documentación textual, é moitas veces precaria, incompleta e de interpretación dubidosa, cando non é directamente inexistente (quizais isto tamén explique o por qué do maior volumen e exhaustividade daqueles traballos adicados a bandas que contaron con unha institucionalización formal maior, caso das bandas municipais, ou daquelas que dalgún xeito dependeron de institucións que tiñan procedementos de xestión baseados na escritura: hospicios, sociedades, etc.). As actas das institucións públicas ou das privadas (como poden ser sociedades de todo tipo) proporcionan en bastantes casos informacións valiosas para establecer os fitos clave que permitan trazar un relato cronolóxico seguro. Pola contra a ausencia deste tipo de documentos debería facernos ser cautelosos na valoración das informacións orais de que dispoñemos. É coñecido o caso dunha banda popular da que repetidamente se predica unha antigüidade que se remonta a 1828, sen que ata o momento se teña aportado documento algún que verifique este dato apócrifo.

Sen embargo tampouco debe interpretarse en sentido necesariamente negativo a ausencia de datos precisos: a experiencia tennos demostrado que a calidade das series de datos nunha mesma fonte, por exemplo un libro de actas municipais, depende en grande medida da implicación que en cada momento teña esa institución —ou mesmo a persoa directamente responsable— coa banda de música en cuestión; e mesmo a conservación e continuidade destas series quedaron en bastantes casos aos azares da fortuna, pola perda, deterioro ou expolio que estas fontes adoitan sufrir, especialmente se as comparamos por exemplo, coas series de datos nas institucións relixiosas anteditas

(catedrais, mosteiros e colexiatas), moito máis regulares e protocolizadas na súa redacción e conservación.

Os Arquivos musicais, constitúen un dos patrimonios materiais máis ricos, descoñecidos e precariamente conservados das bandas populares. Non podemos senón concordar neste sentido co xuízo de Roberto Chamadoira a quen xa citamos máis arriba. Moitas bandas, centenarias, conservan legados que son imprescindibles para comprender o que foi a vida musical de Galicia no período que vai entre mediados do século XIX e as décadas de 1960 e 1970, en que as bandas populares entran na grande crise que levaría a moitas delas á súa desaparición. As edicións impresas comprenden fondos das grandes editoriais de Madrid como *Harmonía* ou *Música Moderna*, pero tamén de moitas editoriais e talleres tipográficos locais; datos cos que se podería reconstruír a industria da edición musical nese período. (*Vid.* imaxe 3 no apéndice).

Especial atención merecen os fondos manuscritos, nunha época na que a copia manual era o modo habitual de difusión de boa parte do repertorio. A miúdo trátase de copias de obras xa impresas, readaptando frecuentemente o orgánico orixinal ás posibilidades da propia banda. Noutros moitos casos, estamos diante de obras inéditas, que viviron no formato de copias sucesivas, modificándose a cada copia, e mesmo nalgún caso, chegando a perderse os datos de autoría, xerando apócrifos, versións, etc. Tiven a oportunidade de experimentar en carne propia a dificultade de trazar o percorrido dunha destas obras, realizando unha pescuda case detectivesca para tratar de dilucidar os datos correctos dunha música que nunca fóra impresa e que circulaba en diferentes versións, con diferentes nomes, e mesmo con diferentes atribucións de autoría¹⁶. Teño para min que o levantamento desta inxente masa de patrimonio documental manuscrito, vai proporcionar cando se aborde, moitas sorpresas, ademais de acrecentar o repertorio dispoñible con obras de valor e interese.

Nun simposio como este que nos reúne, no que precisamente os fondos de música civil constitúen o obxecto expreso de interés, cómpre tomar conciencia do valor do patrimonio ao que me estou a referir. Procede primeiramente a localización destes arquivos, moitas veces en mans de particulares, e seguidamente a súa catalogación no caso de que non o estean. Este proceso

¹⁶ Luís Costa Vázquez (Transcripción, Revisión, e Estudio): *A Noite do Santo Cristo. Rapsodia Galega para Banda Sinfónica, de Higinio Cambeses*, Vigo, Instituto Galego das Artes Escénicas-Dos Acordes, 2007.

pasa necesariamente, tamén hai que dicilo, por unha toma de conciencia dos depositarios respecto do valor dos fondos que posúen e da responsabilidade social que teñen en canto á súa custodia, conservación e posta a disposición da investigación e da difusión. So desde esta fase de levantamento, como ben saben algúns dos que se sentan neste Simposio, e que teñen pasado longos anos a facer catálogos e edición de fondos inéditos, se poderá acceder aos sons, e a partir deles a unha análise desde o punto de vista formal dos xéneros e dos estilemas dun repertorio que conformou a realidade musical cotiá do país, durante un século.

Outro aspecto material de investigación practicamente inédito, ten que ver cos espazos de reprodución das institucións que nos ocupan: as academias de música ou escolas das bandas. Os traballos publicados conteñen certamente referencias ás actividades formativas destas agrupacións, e existe unha concordancia entre tódolos autores, xa fosen investigadores ou apoloxetas, respecto do papel fundamental que estas institucións de ensino, tiveron na educación musical dun país carente de institucións regradas, desde a práctica desaparición das capelas catedralicias na primeira metade do s. XIX, ata a xeralización dos conservatorios e escolas estatais ou municipais, no último cuarto do s. XX. Sen embargo, pouco ou nada se conserva destes espazos e das súas prácticas, de innegable interés etnográfico. (*Vid.* imaxe 4 no apéndice).

Algo similar sucede con instrumentario das bandas, do que unicamente o coleccionismo privado ten salvado pezas históricas auténticamente estrañas. Ás veces pregúntome se, igual que ten sucedido co repertorio anterior a J. S. Bach, non virá un día en que xurdirá nalgún pequeno grupo exótico do público —do mesmo xeito que exóticos foron os primeiros devotos da música antiga— o interés por escoitar os repertorios históricos das bandas populares cos instrumentos orixinais. Se ese día chega non vai ser doado rescatar o instrumentario.

Outros materiais, como os uniformes, proporcionannos información máis alá da moda das botoaduras militares ou da tendencia á indiferenciación do traxe civil. A uniformidade é un elemento portador de valores do grupo, que gardan relación co tipo de repertorio, as funcións músico-sociais, ou o réxime de funcionamento interno, como proba a correlación entre a evolución da vestimenta e a evolución destes aspectos da realidade das bandas.

Finalmente, os espazos de representación, os palcos da música, de obra ou improvisados, expresan na súa presenza e disposición unha consideración e funcionalidade que non podemos pasar por alto: o palco redondo ou poligonal

ao redor do que se pode circular implica un modelo de escoita de “inmersión” entre os paseantes, a diferenza do escenario frontal do palco escénico, no que a escoita relaciónase con criterios de espectacularidade visual e atención focalizada, propios dunha consideración artística de orden superior, máis acusados aínda no caso dos espazos pechados.

5.2. Os aspectos non materiais

Como teño xa adiantado, a atención aos aspectos inmateriais precisa dunha abordaxe metodolóxica que nos coloca no terreo da etnografía, e que debe permitirmos a construcións de discursos en clave antropolóxica ou sociolóxica, que nos permitan comprender unha realidade que sempre é en última instancia presente, para os actores sociais.

Volvamos unha vez máis ao “clásico” de Iglesias Alvarellos citado páxinas atrás, para iniciar esta liña de reflexións. A primeira vez que consultei este libro, no 1995 —o libro é de 1986— xulgueino duramente. Parecéume asistemático no método, incompleto nos datos; non existe un modelo de enquisa ordeado e homoxéneo para tratar as fontes, na redacción se mezclan asilvestradamente os datos documentais obxectivos referidos á música (datas, nomes...) coas valoracións aventuradas e as experiencias persoais do autor. Continuamente hai digresións que nada —aparentemente— teñen que ver coas bandas de música: as andanzas do cura, as técnicas para pescar o salmón, ducias de datos etnográficos, ditos populares, etc., etc.

Considereina unha obra frustrante —mesmo frustrada—, e amolábame incluso que se tivese estragado unha magnífica oportunidade para facer “A Obra” que dese conta das bandas de música de Galicia —como promete o título— logo de tantos kilómetros, tantas entrevistas e tantos anos (case dez, declara o autor); pensaba eu que se merecía un resultado mellor. Visto con perspectiva, quince anos despois, creo que acertei no primeiro (o estudo é efectivamente asistemático, desordeado, metodoloxicamente anárquico...); pero errei no segundo: non é unha oportunidade frustrada, senón un camiño iniciático para acercarse á realidade das bandas de música populares, algo que xa expresaba, dun xeito un tanto romántico o autor, ao expoñer os obxectivos: “Recoger los rasgos humanos de unos hombres que hicieron arte e historia,

contando con muy escasos medios, y a los que deseo desde aquí rendir el más sentido homenaje de mi admiración”¹⁷.

O libro non é “A Obra” sobre as bandas populares, porque sencillamente esta “Obra” non pode ser escrita, como logo direi. Pero isto, era algo que Iglesias non sabía. Como home idealista que era, aínda que a meta fose un soño, a utopía, servíalle para avanzar, como tamén se ten xa escrito. No remate do capítulo adicado á banda de Lebosende (Leiro, Ourense) conta que cando xa marchaba logo de entrevistar a algúns antigos músicos preguntoulle un deles:

“—¿e por qué logo non vai usted recoller istes datos ós arquivos? Yo me despedí después de contestarle con una sonrisa:

—¡O archivo... estouno facendo eu!”¹⁸.

Pois iso: “A Obra”. Non é a obra, pero visto con distancia aportoume moito máis do que obtivera naquela primeira lectura. ¿Madurez deste que escribe? ¿ou simple empatía con un autor ao que un tamén se vai acercando en idade?

A teoría etnográfica e sociolóxica, ensínanos cómo elaborar enquisas, cómo recoller os datos, tabulalos, cruzalos, ordealos, avalialos e analizalos, á procura das respostas. Ensínanos como prantexar unha entrevista, os modos de guiala, de inquirir na fonte oral, e tamén como deconstruír o texto obtido para alumbrar co novo texto construído polo etnógrafo-antropólogo-sociólogo, as respostas que enchan os espazos de sombra, dun mundo que —a algúns cando menos— nos interroga de xeito impertinente. A teoría ensínanos e dela aprendemos; ben está. Porque sen ela, e sen as ferramentas que nos fornece, resultaría imposible achegarse aos actores que fan posible a realidade que queremos describir e comprender.

A atención aos portadores como suxeitos de investigación en si, e non so ao que eles nos a-portan, é un tópico xa consolidado no paradigma da etnomusicoloxía desde o clarificador modelo teórico de Timothy Rice formulado

¹⁷ E. Iglesias: *Bandas de Música...*, p. 16.

¹⁸ E. Iglesias: *Bandas de Música...*, p. 540.

hai máis de vinte anos para o caso da música¹⁹, a partir de aquela concisa formulación de Clifford Geertz de que: “Los sistemas simbólicos se construyen históricamente, se mantienen socialmente y se aplican individualmente”. Así que son os portadores, os músicos fundamentalmente, os que experimentan individualmente cos tres niveis da música que indentificara Merriam e reproduce Rice: o son, os conceptos e a *performance*.

Non teño constancia de que Enrique Iglesias Alvarellos coñecese os refinamentos teóricos da etnomusicoloxía, e case aseguro que non os coñecía, porque de ter sido así, non deixaría de reproducilos e citalos nas súas un tanto exóticas bibliografías. Nen falla que lle fixo. Agora caio na conta de que Iglesias Alvarellos, pretendendo facer unha obra sistemática, un ficheiro ordeado e exhaustivo (tan exhaustivo que xa pechada a composición artesana das tipografías, non se resiste a engadir un apéndice coas últimas novas que lle chegan), non sei se acada moi ben a este obxectivo, pero si que logra outro: constrúe, a través da intertextualidade constante, das voces dos actores, do seu testemuño directo profusamente reproducido, un texto iniciático como xa antes o calificaba, para comprender a trastenda da cultura das bandas de música populares.

A mesma crítica epistemolóxica referida ao tratamento das fontes no obxecto que nos ocupa, podese e debese facer, desde o lado da venerable tradición historiográfica positivista. Redefinir o concepto de fonte para o estudo de música, máis alá do documento físico, impreso, manuscrito ou gravado, no é algo que se cuestione seriamente hoxe. O paratexto musical (os textos que non son a música, pero que se constrúen ao redor dela, e que ao mesmo tempo, a constrúen) constitúe hoxe en día un campo de observación insoslaible para o musicólogo, mesmo que ocupe a súa atención en facer análises schenkerianos. Aínda subsiste unha inercia conservadora que se opón a apostar francamente e abertamente por aquilo que Carl Dahlhaus albiscara como unha historiografía da recepción:

En lugar de la idea de la obra, negada por el historiador de la recepción, aparece el momento histórico que acuña una determinada recepción. Es la instancia decisiva, a la que es necesario volver para entender cómo se

¹⁹ Timothy Rice: “Hacia la remodelación de la etnomusicología”, *Las Culturas Musicales*, Francisco Cruces (ed.), Madrid, Trotta, 2001, pp. 155-178.

constituye el sentido de una obra, un sentido que no está dado en el texto abstracto, sino que se constituye a partir de una recepción concreta, que concreta el texto²⁰.

Os meus alumnos e alumnas de musicoloxía empezan os seus traballos de metodoloxía da investigación ou de fin de carreira, inevitablemente, polos libros de actas e as listas de instrumentos. Tamén está ben asegurarse o paso andando, antes de botar a correr.

Creo pois que unha investigación sobre as bandas de música populares ten que operar intensamente sobre os materias, primeiramente, pero tamén, sobre os actores do entorno: os portadores, receptores e mediadores. Poucos son os estudos que recollen a voz destes actores —e ese é outro dos méritos que lle recoñezo á investigación de Agostinho da Costa, que antes glosei—. Porque a realidade das bandas populares, non só é a que resulta do que delas din, dos seus protagonistas, senón que esta realidade é o que resulta do que din estes, e da interacción deste discurso co que dela din os outros, os que están fora, pero en relación con elas.

Se queremos comprender como funcionaba o modelo pedagóxico nas “academias” de música destas bandas, algo poderemos saber coñecendo os libros que se usaban, os espazos donde se facía e o tempo de estudio, en frecuencia regular e en extensión do período de formación, que se precisaba para a formación dun músico competente. Pero non chegaremos a comprender o que este modelo implicaba en contraste cos modelos actualmente en uso, de non contar con relatos, construídos polos protagonistas, mesmo que estes protagonistas —como xa tamén adiantei antes— reúnen a miúdo a condición de estudosos e informantes:

Se hoxe son músico, e mantéñome da música, é gracias a esas academias que tiñan as bandas populares. Nunha delas aprendín as primeiras notas, naquelas melódicas leccións do método de Hilarión Eslava, que aínda hoxe podo tarrear, e gusto de recordar. Ás clases eran ás veces nunha adega co chan de terra, outras nun faiado, ateigado de cebolas e patacas; e outras, cando eran os días de dura invernia e facía demasiado frío, na cociña da casa do meu mestre, Angel Padín a quen todos coñecían como “Angelito”.

20 Carl Dahlhaus: *Fundamentos de la historia de la música*, Gedisa, Barcelona, 1997, pp. 186-187.

Este home foi para min moito máis que un mestre das notas e máis tarde do instrumento; foi, máis do que eu pensaba naqueles anos, un modelo de comportamento artístico e humano. Moitos anos despois decátome en comportamentos meus, de que aprendín del moitas máis cousas das que pensaba. Naquela casa, cantaba as leccións a carón da cociña de ferro, namentras Luísa, a súa cuñada, que levaba a casa, mazaba os bistés para a cea, mezclando nunha suxestiva polirritmia, os acentos do compasiño e o tres por catro, co bater chapoteante do mazo, enriba da carne crúa²¹.

Dun simple relato como este extraemos información sobre os libros usados e os espazos, que son datos explícitos. Pero tamén comprendemos a condición social na que se desenvolve este ensino, ou como o sistema de ensino destas bandas podía reproducir o modelo do profesor como modelo de imitación conductual, como mestre, no vetusto sentido dos mestres antigos, e polo tanto permítenos tomar conciencia do peso que neste proceso formativo acadaba a dimensión non formal, a transmisión de valores e de modelos de conduta, máis alá do obxecto explícito das clases, e dos contidos dos “programas”.

Este tipo de informacións referidos ao “non material” son indispensables para elaborar as categorías e os conceptos analíticos desde os que extraer os puntos de reflexión necesarios, para dar resposta ás preguntas que unha axenda de investigación musicolóxica actualizada nos presenta. Porque calquera destas preguntas pode ser referida á realidade musical e social das bandas populares.

Tal sucede coa análise das funcións identitarias da música, en calquera dos niveis en que se aborde: desde as identidades de maior ámbito, como poden ser as ligadas ás institucións políticas como o Estado, ata as de nivel máis íntimo como é a construción da identidade persoal; e pasando por identidades

21 A fronteira entre observación e participación tivo sempre unha notable permeabilidade na tradición antropolóxica, da que dá conta a propia expresión e a súa práctica, tan consubstancial á mesma antropoloxía cultural, da “observación participante”, actualizado máis modernamente en todo o discurso teórico de Clifford Geertz e os que o seguiron (Clifford Geertz: *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997). Permitome pois acollerme con esta autocita, a unha tradición que arranca dos textos clásicos de Malinowski ou Lévi-Strauss, ata as máis recentes experiencias de *self-ethnography*. Agradezo as indicacións neste sentido de Xosé Manuel González Reboredo, así como a recomendación da lectura dun exemplo moi recente de Prat (Joan Prat: “¿Por qué caminan? Una mirada antropológica sobre el Camino de Santiago”, *La cultura sentida. Homenaje al profesor Salvador Rodríguez Becerra*, Sevilla, Signatura, 2011, pp. 495-529).

de espazos xeográficos diversos, de clase social, de grupos de idade, de grupos de ocio, etc. Tal sucede igualmente coa construción de significados consensuados e socialmente aceptados respecto das músicas, e o uso destas como emblemas de interpelación colectiva (os himnos ou determinadas músicas cargadas de connotacións apelativas recoñecidas). É o mesmo para realizar unha avaliación de como afecta o conflito xeracional a un espazo concreto da realidade musical —no noso caso, as bandas populares—; ou como xestionan os actores propios deste espazo os procesos de hibridación e globalización dos estilos e dos gustos musicais, entre a asimilación, a negociación ou o rexeitamento²². Tal sucede finalmente, coa dimensión específica destas agrupacións: as bandas de música constitúen ricos contextos relacionais, que so poden ser comprendidos desde un modelo de “descripción densa” tomando a expresión xa clásica de Clifford Geertz.

Como microcosmos sociais, as bandas de música populares desenvolven “culturas” propias, que so poden ser comprendidas á par dunha descripción individualizada. Porque como tales espazos complexos, nelas as experiencias colectivas en termos de clases sociais, de identidades, de valores solidarios, o cales fosen estas experiencias, se desenvolven e nacen mesmo, das experiencias individuais e do crecemento de cada un dos seus membros: a autorealización, as perspectivas sociais, e as relacións internas cos demais membros do grupo (*Vid.* imaxe 5 no apéndice).

É aí onde a perspectiva do “eu presencial” coloca ao investigador na única posición desde a que se pode intentar elaborar un texto que de conta, ata onde fose posible desde os límites da propia etnografía, da individualidade destes mircoespazos. Unha individualidade que non pode esgotarse sen máis nun “grande relato”, en ningunha “obra”. Eis aí, o carácter sisifiano da empresa de Iglesias Alvarellos, que resulta a pesar de todo, e visto coa perspectiva dos anos, ineludible e exitosa.

²² Remitimos ao estudo clásico de Margareth J. Kartomi: “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”, *Las culturas...*, Francisco Cruces (ed.), pp. 357-382.

Epílogo

Neste momento estáanse a desenvolver ao redor das bandas de música populares, traballos que considero prometedores pola súa intensidade e rigor metodolóxico. As bandas de música poden ser interrogadas desde ángulos moi diversos, que van desde o material e o físico, ao relacional e interpretativo, como quixen exemplificar especialmente na parte final da miña exposición. O investigador debe enfrontarse á narración desta “realidade inédita” coa disposición a asumir enfoques flexibles a adaptados á circunstancia cambiante de cada caso. Non é o mesmo a abordaxe desde unha perspectiva histórica dunha banda fortemente institucionalizada, como pode ser unha banda municipal, aínda que en moitos casos compartían riscos moi significativos coas bandas xenuinamente populares, que a descrición desde unha perspectiva contemporánea de bandas netamente populares. Por iso investigacións en curso como as de Sergio Noche ou Cristina Vázquez, das que se ten presentado neste Simposio un adiantamento, considero que fan xustiza e gala desta flexibilidade, adaptándose ás particularidades do primeiro caso e do segundo, respectivamente. Confío en que estes traballos e outros, comezen a descortinar desde xa, esta parcela tan inxustamente esquivada para a investigación do noso patrimonio cultural.



El catálogo musical de la Banda Municipal de Ourense: un trabajo de base en el archivo de una agrupación centenaria

SERGIO NOCHE GARCÍA

Conservatorio Profesional de Música de Vigo

snoche@edu.xunta.es

RESUMEN: Los archivos de las bandas de música gallegas, que en muchos casos se conservan desde el nacimiento de las mismas en el siglo XIX, contienen un importante número de partituras manuscritas no catalogadas que han caído parcial o totalmente en el olvido. Este hecho no solo imposibilita su presencia en los programas de concierto actuales, sino que, de no mediar trabajos de recuperación, podrían llegar a desaparecer por completo, y con ellas gran parte de la historia de nuestros colectivos bandísticos civiles. Nuestra propuesta se dirige a inventariar, analizar y recuperar los materiales de estas características, muchos de ellos inéditos, que hemos podido localizar en el archivo de la *Banda Municipal de Música de Ourense*, auténtico vivero de textos manuscritos firmados por autores como Ricardo Courtier, Juan Iglesias Bragado, Félix Molina o Julián Pinilla, que convierten este catálogo en un auténtico tesoro de nuestro patrimonio musical.

PALABRAS CLAVE: Banda Municipal de Música de Ourense, bandas de música, archivos civiles de Galicia, Ricardo Courtier, Juan Iglesias Bragado, Félix Molina, Julián Pinilla.

THE MUSICAL CATALOGUE OF OURENSE'S MUNICIPAL BAND: BASIC RESEARCH IN THE ARCHIVE OF AN AGE-OLD ASSOCIATION.

ABSTRACT: The archives of the Galician winds bands, which in many cases have been preserved from their conception in the 19th century, contain an important number of handwritten scores —not found in any catalogues— which have fallen into oblivion, in whole or

in part. This fact not only makes their presence in current concert programs impossible, but also, were it not for works dedicated to the recovery of such material, they would most likely disappear, and with them much of the history of our civilian winds bands. Our proposal is to make an inventory, to analyze and recover these materials, many of them unpublished, which we have been able to find in the archive of the Ourense Municipal Music Band, an authentic storehouse of handwritten texts signed by composers such as Ricardo Courtier, Juan Iglesias Bragado, Félix Molina or Julián Pinilla, turning this catalogue into a real treasure trove of our musical heritage.

KEY WORDS: Ourense Municipal Music Band, winds bands, secular Galician archives, Ricardo Courtier, Juan Iglesias Bragado, Félix Molina, Julián Pinilla.

Galicia nunca se ha caracterizado por su creatividad musical, pero lo escaso en número y en calidad que actualmente poseemos —con localización a veces imposible, sin clasificar, y expuesto a la eficacia de las trituradoras roedoras—, se debe a las bandas de música. Si no tuviéramos bandas de música, no existirían los pasodobles “Pontearas”, “Lugo-Ferrol”, “Cantigas e agarimos”, “Compostela”, etc. Tampoco Montes hubiera pensado en componer su “Rapsodia Gallega”, Araque “Anaquiños da Terra” o Luís Brage “Follas Novas”¹.

En estos controvertidos términos, que podrían originar un amplio debate, se expresaba Rogelio Groba en el *II Homenaxe ás bandas populares de música galegas* para referirse a la relación existente entre los estímulos compositivos y la presencia de bandas de música en Galicia. A lo largo de ese texto, el maestro pondría también de manifiesto la necesidad de clasificar y proteger los fondos de nuestros colectivos bandísticos civiles.

Quizá Groba tan solo reiterase una problemática expuesta con anterioridad por otros autores, puesto que ese texto fue publicado en el mes de julio

¹ Rogelio Groba: “Pasado e futuro das bandas de música populares” (separata), Enrique Iglesias: *Bandas de Música de Galicia*, Lugo, Alvarellos, 1986, pp. 1003-1009.

de 1982, pero el caso es que podríamos extrapolarla perfectamente al presente, ya que parece innegable la necesidad de aunar esfuerzos en una catalogación sistemática de los archivos de nuestros coros, bandas de música civiles —tanto municipales como populares— y, ¿por qué no?, de los colectivos castrenses de estas características.

En todo caso, lo que pretendemos presentar en las páginas que siguen a continuación tan solo es nuestra minúscula aportación a un trabajo de enorme envergadura que, aunque sea lenta pero progresivamente, esperemos sea una realidad en un breve período de tiempo.

1. Estado del archivo

La puesta en marcha de un trabajo de investigación sobre la Banda Municipal de Música de Ourense carecería en buena parte de fundamento si este no se sustentase sobre la existencia de un archivo musical con un alto porcentaje de partituras no catalogadas. En efecto, nuestra sorpresa fue mayúscula cuando a lo largo de la primera visita a las dependencias de la agrupación fuimos descubriendo paulatinamente, y entre el desorden del espacio reservado al archivo, una serie de cajas que contenían numerosas partituras manuscritas no inventariadas, superando algunos de estos textos el centenar de años de antigüedad², hecho que no hace sino confirmar la opinión de Luis Costa de que se echa de menos la realización de trabajos de base de catalogación de los archivos en las bandas populares, que en algunos casos se conservan desde la fundación de la misma en el siglo XIX³.

De la circunstancia narrada en el párrafo anterior podemos hacer una doble lectura: la parte positiva radica en que estos materiales fueron, en su momento, embalados de forma que se mantuvieron a lo largo de los años en un estado de conservación cuando menos aceptable. Por contra, debemos señalar la posibilidad de que una cierta cantidad de partituras resultasen extraviadas, así como la realidad que supone la existencia de un repertorio

² Esta evaluación inicial del estado del archivo tuvo lugar el 07/11/2007, gracias a las siempre atentas gestiones de la concejala de cultura, Dña. Isabel Pérez, que desde el primer momento apoyó esta investigación, facilitando el acceso tanto al archivo de la Banda Municipal como a su contenido.

³ Luis Costa: "La música popular", *Galicia. Antropología*, vol. XXV, A Coruña, Hércules, 1998, p. 410.

totalmente desconocido para el público, entre el cual, como veremos a lo largo del presente capítulo, llegaríamos a encontrar obras de Ricardo Courtier, Juan Iglesias Bragado o Eugenio Félix Molina.

Sin embargo, y volviendo a la visita inicial al archivo, la Banda Municipal había operado durante los últimos años con un inventario de obras realizado por Nicanor Domínguez Cid —clarinete solista de la formación, director de la misma en el período 1990-1993 y, ante todo, una persona enormemente preocupada y respetada en los círculos musicales de la ciudad— que no alcanzaba el medio centenar de partituras impresas. Será este hecho el que nos haga volver atrás en el tiempo para conocer los catálogos-inventarios elaborados desde los primeros compases de existencia de la formación.

El primer listado de materiales de que tenemos constancia data de 1899 y fue elaborado, tal y como hemos reseñado en el capítulo 4º de la investigación, por Enrique Fernández y Fernández⁴. En él figuran tanto las obras empleadas por la agrupación hasta ese momento como los métodos pedagógicos de enseñanza, pudiéndose contabilizar un total de doscientos dieciséis registros, que aparecerían ordenados, por legajos, en la siguiente disposición⁵:

MÉTODOS DE ENSEÑANZA: Solfeo: Eslava; flauta: Tulou; clarinete: Romero; saxofón: Beltran; fliscorno y cornetín: Beltrán; trompa: Romero; onnoben: Ferrocci; bombardino, trombón y barítono: Funol; bajo: Beltrán.

PIEZAS DE MÚSICA PARA LA BANDA: *Los diamantes*; *Concordia*; *Toda alegría*; *Dos pasos de a cuatro*; *Sobre las olas*.

LEGAJO N° 1: *Rodolfo y Estefanía* (pasodoble); *Hamburgo* (pasodoble); *Polka militar* (polca); *Tutti in marchera* (obertura); *Souvenir* (mazurca); *Potpurri de aires nacionales* (potpurri).

LEGAJO N° 2: *La conchinchina* (mazurca); *El zuavo* (pasodoble); Coro de la ópera *Nabuco* (extracto de ópera); *Juegos y llamas* (pasodoble); *Carolina* (polca); *El aldeano* (vals); *Los cantores de España* (potpurri).

⁴ El presente artículo forma parte de una investigación exhaustiva sobre la Banda Municipal de Ourense bajo la forma de tesis de doctorado que en estos momentos estamos ya a punto de culminar.

⁵ Los títulos de las obras se han respetado tal y como figuran en la catalogación a pesar de presentar ocasionalmente errores por el cambio de idioma (del italiano al castellano por ejemplo), lo que no impide en absoluto su identificación.

LEGAJO N° 3: *¡De frente mar!* (pasodoble); *Flora* (mazurca); *Tric, trac* (polca); *La gracia de Cádiz* (bolero); *Marcha Turca* (marcha); *El inceller* (vals); Obertura de la ópera *Marta* (obertura); Final 2° de la ópera *Lucía* (extracto de ópera); *Viva la Reina* (pasodoble).

LEGAJO N° 4: Cavatina de la ópera *El Barbero de Sevilla* (cavatina); *Spanische* (obertura); *El 2° cazador* (pasodoble); *Hensel* (pasodoble); *Gunci-ville* (pasodoble); *Le lan des fez* (obertura); Fantasía de la ópera *el Barbero de Sevilla* (fantasía); *Dolores* (vals); *Colón* (polonesa); *Los cisnes* (vals); *El cefrillo* (schotis); *Magnolia* (mazurca); *Para ti solo* (polca); *Palacio de cristal* [no indica género]; *Alagos* (vals); *Junto a mi amada* (polca); *La estudiantina* (vals); *La italiana en Argel* (obertura).

LEGAJO N° 5: *Ciudad y campiña* (mazurca); *Moraina* (capricho); *Media noche* (polca); *Paragragh III* [no indica género].

LEGAJO N° 6: *Anita* (mazurca); *Los cantares de un poeta* (polca); *La navarra* (jota); *Laura* (mazurca); plegaria de la ópera *Moisés* (extracto de ópera); aria de bajo de la ópera *Lucrecia Borgia* (extracto de ópera).

LEGAJO N° 7: *Mercedes* (gavota); *Galicia* (pasodoble); sinfonía de la ópera *Nabuco* (extracto de ópera); *La aragonesa* (jota).

LEGAJO N° 8: *Los cadetes* (pasodoble); *La medalla de oro* (obertura); *La Alfonsina* (muiñeira); *Las campanas de Carrión* (valeses); *Indiana* (marcha); *Le braconier* (pasodoble).

LEGAJO N° 9: *Los dos figaros* (sinfonía); *Polka 20* (polca); *La bella nugara* (vals); *Variaciones de Cornetín* (Variaciones); *Niña Pancha* (pasodoble de la zarzuela); *La bruja* (pasodoble de la zarzuela).

LEGAJO N° 10: *Caballería ligera* (obertura); *Adelina* (mazurca); *Haut us Flaut* (mazurca); *Fragolet* (polca); introducción de la ópera *Norma* (extracto de ópera).

LEGAJO N° 11: *Ugonotes* (extracto de ópera); *Variaciones de requinto* (variaciones); *Juana de Arco* (sinfonía de la ópera); *Habanera de cornetín* (habanera); *El Trovador* (extracto de ópera); *Los Diamantes de la Corona* (extracto de zarzuela).

LEGAJO N° 12: *Las zapatillas* (pasodoble); *El tambor de granaderos* (pasodoble); *Pasodoble de aires gallegos* (pasodoble); *Bonitos ojos negros* (mazurca); *L'spirit francais* (polca); *Sonata gallega* (sonata).

LEGAJO N° 13: *El arlequín* (pasodoble); *Miguelito* (pasodoble); *El ingenio* (gavota).

LEGAJO N° 14: *La fuerza del destino* (pasodoble de la ópera); *El Fausto* (pasodoble de la ópera); *El Polinto* (extracto de ópera); *Las orillas del Turia* (vals).

LEGAJO N° 15: *Ayer, hoy y mañana* (vals); *Los patinadores* (vals); *Las flores* (vals); *La giralda* (obertura); *Los diamantes* (obertura); *Caballería rústicana* (fantasía).

LEGAJO N° 16: *El caballero de bronce* (obertura de la ópera); *Las vísturas sicilianas* (extracto de ópera); *La Dolores* (jota); *Vals de cornetín* (vals).

EN PAPELES SUELTOS: *La Africana* (fantasía); *Sinfonía de Campanone* (sinfonía); *Rapsodia gallega* (rapsodia); *Alborada gallega* (alborada); *Ugonotes* (fantasía); *Fantasía de Puritani* (fantasía); “Dos gallegadas; once marchas fúnebres; ocho marchas lentas; cuatro marchas propias para acompañar al Santísimo; dos dianas y veinte pasodobles”.

LIBRETAS PEQUEÑAS: Cuatro pasodobles; dos valsés; cuatro polcas; cuatro mazurcas y una jota.

PIEZAS VARIAS: *El combate de El Callao* [no indica género]; *El campamento* (fantasía militar); dúo de la ópera *Ismalia* (extracto de ópera); *El Trovador* (aria); *Mujer y Reina* (ronda y serenata); *El Sr. Joaquín* (balada y alborada); *La viejecita* (minuetto); *Minuetto de G. Belzoni* (minuetto); *Poeta y Aldeano* (obertura); *Lucrecia Borgia* (extractos de ópera); *Marta* (extractos de ópera); sinfonía sobre motivos de varias zarzuelas (sinfonía); *La sonámbula* (coro y cuarteto final); *Retreta austriaca* (retreta); *Fantasía morisca* (fantasía).

BAILABLES: Valsés: *La maravilla ecuestre*; *Ojos del cielo*; *De mi patria*; *España*; *Gratitud*; *Mi ensueño*; *Bien amada*. Polcas y mazurcas: *La espada de Bernardo*; *Las mujeres*; *Los cascabeles*. Marchas: *Corpus Cristi*; *Amor divino*; *Marcha regular*; *Candelaria*; *Mater dolorosa*; *Los amantes de Teruel*. Pasodobles: *La gracia de Dios*; *La bandera de mi patria*; *Espartero*; *Bajo la doble águila*; *El ingeniero*; *Don Canuto*; *La escolta de honor*; *Brul*; *Coro de barquilleros*; *Los camarones*; *La Dolores*.

Ourense, 30 de julio de 1899⁶

6 Ourense, Archivo Histórico Municipal, Expedientes de personal, Leg. 88, s/c.

El análisis de este inventario inicial de 1899 nos permite conocer las características del repertorio interpretado por el colectivo durante los últimos años del siglo XIX y, por ende, el espectro de necesidades que cubría en las fiestas populares (romerías, verbenas, etc.), a mayores de los conciertos semanales en la urbe. En este sentido, hemos podido computar un total de diecinueve extractos de ópera o zarzuela; dos dianas/retretas; cuatro jotas; doce marchas; quince marchas fúnebres; quince mazurcas; seis muiñeiras/rapsodias/alboradas; trece oberturas; diecinueve polonesas/gavotas/caprichos; cincuenta y seis pasodobles; catorce polcas; dos potpurris; tres sinfonías; diecinueve valeses; nueve métodos de enseñanza; y ocho obras sin clasificar.

Tomando como base estos resultados podemos hablar de una función social de la Banda Municipal de Música de Ourense encaminada, en esta etapa, a cuatro ámbitos bien diferenciados:

- a. *Música para desfilar*, puesto que hemos contabilizado doce marchas y cincuenta y seis pasodobles, muchos de ellos empleados para las alboradas.
- b. *El concierto*, ya que figuran en el listado diecinueve extractos de ópera o zarzuela, trece oberturas, tres sinfonías y otras diecinueve obras entre las que se contabilizan polonesas, caprichos, etc., sumando entre todos estos géneros cincuenta y cuatro partituras de música “seria”.
- c. *Música bailable*, pues es también elevado el número de mazurcas y valeses, a lo que debemos sumar a buen seguro un cierto número de pasodobles de baile.
- d. *Función pedagógica*, pues hemos referido un total de nueve métodos de enseñanza, hecho que nos permite comprobar una vez más que, como afirma Rogelio Groba, las bandas de música fueron los auténticos conservatorios de música gallegos⁷.

A pesar de que, tal y como defiende Luis Costa, a partir de 1900 las bandas civiles comienzan a demandar música impresa cada vez en mayor medida⁸, muchas de las obras manuscritas presentes en el inventario de 1899 se

⁷ Manrique Fernández: *Meditacións en branco e negro*, Galicia, Xerais, 1999, p. 203.

⁸ Luis Costa: “La música popular”, *Galicia. Antropología*, vol. XXV, A Coruña, Hércules, 1998, p. 409.

mantendrían durante décadas en el repertorio habitual de la Banda. Éste es el caso de la obertura *Poeta y aldeano*, de F. von Suppé, empleada, por ejemplo, en el concierto de presentación del maestro Julián Pinilla, celebrado el 23 de febrero de 1969 en el teatro *Losada*, y que hoy en día todavía figura en el catálogo de manuscritos del archivo, con número de registro M-123.

Este inventario inicial de 1899 sería completado por el propio Enrique Fernández el 24 de septiembre de 1901. Con posterioridad a esta fecha, conocemos dos nuevos trabajos de catalogación del archivo: el primero de ellos, realizado por Ricardo Courtier durante la década de 1910 y el segundo, por Javier García Basoco en 1961, aunque resulta muy probable que maestros tan meticulosos como Julián Pinilla, Ángel García Basoco o el propio Segismundo Fernández Feijoo, por orden cronológico, llevasen a cabo trabajos de estas características, pero de forma más ordenada que sus predecesores.

2. Catálogo del archivo musical

Debido a esta impresión inicial sobre el estado del archivo, y teniendo en cuenta las limitaciones con las que contaba el inventario de obras con el que actualmente operaba la dirección artística de la Banda, se optó por la idea de realizar un trabajo de base sistemático que nos permitiese, una vez finalizado el mismo, analizar tanto el global de partituras impresas como de textos manuscritos.

Para tal fin, se diseñó una base de datos en el programa *Microsoft Access 2003* en la que se insertaron los siguientes campos: *número de registro*, *autor*, *género* y *observaciones*, además de una pestaña que nos permitiese separar los materiales manuscritos de los impresos. Este modelo de base nos ofreció, una vez que volcamos toda la información, la posibilidad de filtrar los datos para analizar indiferentemente cualquier obra por autor, género o número de registro.

Con posterioridad al arduo trabajo de campo que supuso la reubicación física de cada uno de los materiales, llevamos a cabo la no menos exigente tarea de gabinete, que nos descubrió las posibilidades de un archivo que había crecido desde el medio centenar escaso de obras hasta el número nada despreciable, entre partituras impresas y manuscritas, de mil setecientas trece entradas.

2.1. Las partituras impresas

El catálogo de partituras impresas de la Banda de Música Municipal de Ourense cuenta en la actualidad con un total de mil cuatrocientos treinta y un registros, entre los cuales encontramos la firma de seiscientos setenta y ocho autores diferentes. Entre ellos sobresalen, por el volumen de obras, los que citamos a continuación: R. Dorado (18); J. Guerrero (15); P. Marquina (14); M. San Miguel (14); A. Nieto (14); A. Vives (12); P. Luna (11); Soutullo y Vert (11); L. v. Beethoven (10); R. Chapí (10); J. Gómez (10); J. Serrano (10); P. Sorozabal (10). Mención aparte merecen, por prolíficos, los compositores F. Pérez (46) y A. del Río (25), ambos enormemente ligados a la trayectoria de la Banda Municipal durante el último tercio del pasado siglo XX.

La extensión del archivo nos permite disfrutar también de un repertorio muy variado, en el que descubrimos nada menos que doscientos setenta y nueve géneros diferentes, entre los que destacan con amplia ventaja los pasodobles (417), seguidos muy de lejos en número por las marchas (77); selecciones (76); fantasías (69); y oberturas (61).

Por debajo del medio centenar de obras figuran los pasodobles toreros (46); suites (34); valsos (32); fox-trot (32); rapsodias (28); boleros (27); danzas (26); muiñeiras (19); intermedios (19); jotas (19); bailables (17); marchas de procesión (15); polkas (14); bandas sonoras (14); sinfonías (13); poemas sinfónicos (13); marchas militares (13); pasacalles (12); y conciertos (11).

Otro de los aspectos que alberga enorme interés es el que se enmarca en el capítulo de los arreglos, instrumentaciones y transcripciones, donde cabe reconocer el enorme trabajo llevado a cabo por prestigiosos compositores de la talla de Ricardo Dorado o Mariano San Miguel, aunque también en este particular aparecen nombres muy ligados a la historia de nuestras bandas de música; éste es el caso de Rodrigo Alfredo de Santiago, director de la Banda Municipal de A Coruña en el período 1947-1967.

| Autor | Arreglos | Instrumentaciones | Transcripciones |
|------------------|----------|-------------------|-----------------|
| Amiot, J. C. | 1 | | |
| Arias, A. | 5 | | 7 |
| Beigbeder, G. A. | | | 2 |
| Berná, M. | 1 | | 1 |

| Autor | Arreglos | Instrumentaciones | Transcripciones |
|-----------------|-----------------|--------------------------|------------------------|
| Bouchel, J. | | | 1 |
| Calés, F. | 1 | | |
| Casamitjana, J. | 1 | | |
| Cebrián, E. | | 2 | |
| Chic, L. | 1 | | |
| Curnow, J. | 1 | | |
| Domínguez, N. | 1 | | |
| Dorado, R. | 19 | 6 | |
| Echevarría, V. | | | 4 |
| Franco, J. | | 2 | 2 |
| Fritsch, E. | | | 1 |
| García, A. | 1 | | |
| Gómez, J. | 1 | | 2 |
| Gómez, M. | | | 1 |
| Grangean, O. | | 1 | |
| Guerrero, J. | | | 1 |
| Hijar, J. | 1 | | |
| Izquierdo, M. | | | 3 |
| Kelsen, J. | 1 | | |
| Lafuente, M. | 3 | | |
| Marquina, P. | | | 6 |

| Autor | Arreglos | Instrumentaciones | Transcripciones |
|--------------------|----------|-------------------|-----------------|
| Martín, D. | 3 | | 3 |
| Martínez, L. | | 1 | |
| Meijns, W. | 1 | | |
| Miguel, M. San | 3 | | 23 |
| Morena, R. | 2 | | |
| Olmedo, J. | | | 1 |
| Peeters, M. | 1 | | |
| Pintado, C. | | 1 | |
| Puras, F. A. | | | 2 |
| Roig, S. | | | 1 |
| Romo, T. | | | 6 |
| Santiago, R. A. de | | | 2 |
| Soler, F. | 1 | | |
| Soutullo, R. | | 1 | |
| Steenebrugen, J. | 1 | | |
| Teruel, J. | 4 | | |

2.2. Las partituras manuscritas

Tal y como referíamos en los prolegómenos del presente capítulo, durante el análisis diagnóstico que realizamos sobre el terreno en la primera visita a las dependencias del archivo, nuestra atención se centró en una serie de cajas que contenían partituras manuscritas no inventariadas. Tras el trabajo descrito en el epígrafe anterior, hoy podemos hablar de un catálogo de doscientos ochenta y dos registros en el que descubrimos la firma de ciento sesenta y dos autores.

A diferencia de los textos impresos, en esta ocasión es ciertamente notorio el trabajo creativo que emprendieron algunos de los directores de la Banda Municipal, de forma que la lista de autores más prolíficos se encuentra encabezada por el maestro J. Pinilla (11), seguido de J. I. Bragado (8); R. Chapí (6); R. Courtier (5); G. Rossini (5); y F. Molina (5).

En cuanto a la naturaleza de las partituras, podemos hablar de un total de sesenta géneros que, ordenados por número de obras, generarían la siguiente relación: pasodobles (51); fantasías (26); marchas (25); oberturas (14); suites (11); vales (10); rapsodias (9); bailables (8); muiñeiras (8); intermedios (7); potpurris (6); preludios (5); schotis (5); y selecciones (5).

También el apartado de arreglos, instrumentaciones y transcripciones nos topamos con la repetida firma de Courtier y Bragado, que figuran a la cabeza de una tabla donde convergen los trabajos de autores como L. Chic, P. Marquina o el propio R. Soutullo.

| Autor | Arreglos | Instrumentaciones | Transcripciones |
|----------------|-----------------|--------------------------|------------------------|
| Bragado, J. I. | 20 | 14 | 9 |
| Chic, L. | | 1 | 1 |
| Courtier, R. | 11 | 1 | 4 |
| Guida, P. | 2 | | |
| Lafuente, M. | 1 | 2 | |
| Lladó, R. | 1 | | |
| Marquina, P. | | | 1 |
| Martín, L. | 1 | | |
| Millán, J. | | 1 | |
| Milpager, A. | 1 | | |
| Sierra, S. | 1 | | |
| Soutullo, R. | 1 | | |

| Autor | Arreglos | Instrumentaciones | Transcripciones |
|----------|----------|-------------------|-----------------|
| Rego, T. | | | 1 |
| Vega, E. | 1 | | |

2.3. El legado de los directores de la Banda Municipal

Hoy en día, autores como Ricardo Courtier, Juan Iglesias Bragado, Eugenio Félix Molina, Angel García Basoco o Julián Pinilla rara vez figuran en los programas de concierto de nuestros colectivos bandísticos civiles. Sin embargo, hubo una época en que las obras de estos compositores y a la vez maestros de la Banda Municipal de Música de Ourense eran interpretadas de forma habitual en los conciertos de la formación. Por esta razón, en las líneas que siguen a continuación hemos procedido a referir una serie de trabajos de dichos autores que, a modo de legado, se han podido recuperar con el trabajo de catalogación que venimos describiendo.

Siguiendo un orden estrictamente cronológico, el primer director que figura en el archivo es Ricardo Courtier, y de su puño y letra nacieron las muiñeiras *Flor de Cardo* (M-22) y *Mimi Monchiña* (M-58); pasodoble *El Club* (M-43); pasacalle *Saludo a Vigo* (M-65); y vals *Rosicler* (M-39).

Le sigue en este orden Juan Iglesias Bragado, con las siguientes composiciones: pasodoble *Día de toros* (M-44); marchas de concierto *Saludo a Orense* (M-60), *Añoranza* (M-57), *Veiras* (M-52 y 809) y *Gloria al caudillo* (M-55); marcha lenta *Toque de oración* (M-66); vals lento *Flor del Miño* (M-188); y polka *Josefina Iglesias* (M-57).

De Félix Molina han llegado hasta nuestros días las siguientes partituras: pasodoble *El arte del toreo* (M-200); marchas *Gentileza* (M-201) y *Saey* (M-201); rapsodia gallega *Cantigas de Orense* (M-217 y 209); y muiñeira *La Caracocha* (M-26).

Javier García Basoco tan solo nos dejaría su obra *Capricho Sinfónico* (476), dando paso a Julián Pinilla, el director más prolífico de la historia de la Banda Municipal, autor del poema lírico *Así es la Mancha* (M-69); pasodobles *O Antenla* (M-70), *Peña Jolines* (M-72), *Sonrisa de Orense* (M-73), *Segis* (M-74), *Verania* (M-75), *Claveles son corazones* (M-78) y *Canción a Guadalajara* (485); pasodobles toreros *El espontáneo* (M-71), *Galas taurinas* (486) y *Temple* (486); y marchas *Paisajes nuevos* (487) y *Perfume de alborada* (487).

El último director de la Municipal cuyas composiciones figuran en el archivo es Ángel García Basoco, quien durante su etapa al frente de la Banda escribió los pasodobles *Ourense* (156) y *El rápido* (M-42).

Con el paso de los años, todas estas obras han caído parcial o totalmente en el olvido. Este hecho no solo imposibilita su presencia en los programas de concierto actuales, sino que, de no mediar trabajos de recuperación en los archivos, podrían llegar a desaparecer por completo, y con ellas gran parte de la historia de nuestros colectivos bandísticos civiles.

2.4. Presencias destacadas

Para la elaboración de este último apartado del presente capítulo hemos tomado como referencia la normativa internacional del *Répertoire International des Sources Musicales*⁹, adecuándola a las características particulares del archivo objeto de estudio. En este sentido, en los párrafos que siguen a continuación procedemos a explicar los motivos que nos conducen a la elaboración de un modelo determinado de ficha que posteriormente nos permitirá el estudio de las presencias que hemos considerado destacadas entre el total de textos manuscritos:

- a. *Ítems de las fichas.* Podemos hablar de cuatro bloques bien diferenciados: en el primero de ellos figuran los campos básicos, tales como título/autor (1) número de páginas de la partitura general (2) número de partes/número de páginas de cada parte (3) y estado del material —bueno, regular o malo— (4) El segundo bloque nos indica las características del material en relación al género (5) o, en su caso, subgénero al que pertenece (6) y la plantilla empleada (7). A partir de los datos reflejados en el tercer bloque, podemos conocer la fecha (8) y lugar de composición de la obra (9) así como cualquier otro tipo de observación al respecto, como dedicatorias y/o acto para el que fue concebida, etc. (10).
- b. *Abreviaturas empleadas.* Con el fin de abreviar la información reflejada en las fichas se emplearán, exclusivamente para el campo 6, las siguientes abreviaturas: fl (flauta travesera); fl picc (flauta

⁹ José González, et al.: *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, Madrid, Arco Libros, 1996.

- pícolo o flautín); ob (oboe); cl (clarinete); req (requinto); cl b (clarinete bajo); fag (fagot); sax alt (saxo alto); sax ten (saxo tenor); sax br (saxo barítono); tpa (trompa); tr (trompeta); flis (fliscorno); corn (cornetín); trb (trombón); tb (tuba); onb (onnoben); tb tn (tuba tenor o bombardino); timb (timbales); cj (caja); bom (bombo); plt (platos); con (conchas) y bt (batería).
- c. *Fuentes*. En la elaboración de las fichas hemos empleado una sola fuente, en este caso primaria, puesto que todos los materiales forman parte del archivo musical de la Banda Municipal de Ourense.
- d. *Elección de las obras*. Todas las obras objeto de análisis cumplen dos premisas básicas: 1) Se trata de materiales inéditos o desconocidos para el gran público, y 2) Los autores han sido directores de la formación y, por tanto, han tenido una enorme trascendencia en la historia de la Banda.
- e. *Orden de las fichas*. Uno de los objetivos fundamentales del presente capítulo es la elaboración de un programa de concierto compuesto por obras que cumplan las pautas referidas en el punto anterior. Por esta razón, las fichas no se presentan en el orden cronológico que establecería la fecha de composición de las obras, sino tal y como se interpretarían al oyente en una hipotética audición pública de las mismas, siendo nuestra propuesta la siguiente: Marcha de concierto *Saludo a Orense*, de J. I. Bragado (ficha nº 1); ballet *O canto das Meigas*, de J. Pinilla (ficha nº 2); vals lento *Flor del Miño*, de J. I. Bragado (ficha nº 3); muiñeira *Flor de Cardo*, de R. Courtier (ficha nº 4); pasodoble *El rápido*, de A. G. Basoco (ficha nº 5); pasacalle *Saludo a Vigo*, de R. Courtier (ficha nº 6); poema lírico *Así es la Mancha*, de J. Pinilla (ficha nº 7); muiñeira *Mimi Monchiña*, de Ricardo Courtier (ficha nº 8); muiñeira *La Caracocha*, de F. Molina (ficha nº 9); y pasodoble *Segis*, de J. Pinilla (ficha nº 10).

Ficha nº 1

| | |
|--|---|
| 1. Título/autor | Saludo a Ourense, de Juan Iglesias Bragado |
| 2. Nº páginas de la partitura general | 10 |
| 3. Nº de partes y nº de páginas de cada parte. | 24; 24 páginas |
| 4. Estado del material | Bueno |
| 5. Género | Marcha |
| 6. Subgénero | De concierto |
| 7. Plantilla | fl; fl picc; req; cl pral, 1º, 2º (2), 3º; sax alt 1º, 2º; sax ten (2 voces); sax br; tpa (2 voces); flis 1º, 2º; corn 1º, 2º (2); trb 1º, 2º, 3º; tb tn 1º, 2º; tb 1º, 2º; cj; bom |
| 8. Fecha de composición | 1923 |
| 9. Lugar de composición | Ourense |
| 10. Observaciones | “Dedicada al pueblo de Ourense y escrita para mi presentación como director de la Banda de Música Municipal” |

Ficha nº 2

| | |
|--|---|
| 1. Título/autor | O canto das meigas, de Julián Pinilla López |
| 2. Nº páginas de la partitura general | 7 |
| 3. Nº de partes y nº de páginas de cada parte. | 25; 25 páginas |
| 4. Estado del material | Bueno |

| | |
|-------------------------|---|
| 5. Género | Ballet |
| 6. Subgénero | |
| 7. Plantilla | fl; ob; req; cl pral, 1º, 2º, 3º; sax alt 1º, 2º; sax ten (2 voces); sax br; tpa (2 voces); tr 1º, 2º; flis 1º, 2º; trb 1º, 2º, 3º; tb tn 1º, 2º; tb; timb; cj; bom |
| 8. Fecha de composición | |
| 9. Lugar de composición | Ourense |
| 10. Observaciones | |

Ficha nº 3

| | |
|--|--|
| 1. Título/autor | Flor del Miño, de Juan Iglesias Bragado |
| 2. Nº páginas de la partitura general | 15 |
| 3. Nº de partes y nº de páginas de cada parte. | 22; 23 páginas |
| 4. Estado del material | Regular |
| 5. Género | Vals lento |
| 6. Subgénero | |
| 7. Plantilla | cl pral (2), 1º, 2º, 3º; sax alt 1º, 2º; sax ten 1º, 2º; sax br; tpa 1º, 2º; tr 1º; flis 1º, 2º; corn 2º; trb 1º, 2º, 3º; tb tn 1º; tb 1º, 2º; cj; bom (faltan partes respecto a la partitura general) |
| 8. Fecha de composición | 15 de julio de 1925 |

| | |
|-------------------------|---------|
| 9. Lugar de composición | Ourense |
| 10. Observaciones | |

Ficha nº 4

| | |
|--|---|
| 1. Título/autor | Flor de cardo, de Ricardo Courtier y Burguero |
| 2. Nº páginas de la partitura general | 4 (guión condensado) |
| 3. Nº de partes y nº de páginas de cada parte. | 28; 29 páginas |
| 4. Estado del material | Regular |
| 5. Género | Muiñeira (de la zarzuela) |
| 6. Subgénero | |
| 7. Plantilla | fl; ob; req; cl pral (2), 1º, 2º, 3º; sax alt 1º (2 voces), 2º; sax ten 1º (2 voces), 2º; sax br; tpa 1º, 2º; flis 1º, 2º; corn 1º, 2º (2 voces); trb 1º, 2º, 3º; tb tn 1º; tb 1º, 2º, 3º; cj; bom; bom y plt |
| 8. Fecha de composición | |
| 9. Lugar de composición | |
| 10. Observaciones | |

Ficha nº 5

| | |
|---------------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Título/autor | El rápido, de Ángel García Basoco |
| 2. Nº páginas de la partitura general | 3 (guión condensado) |

| | |
|--|--|
| 3. Nº de partes y nº de páginas de cada parte. | 18; 21 páginas |
| 4. Estado del material | Bueno |
| 5. Género | Pasodoble |
| 6. Subgénero | |
| 7. Plantilla | fí; req; cl pral, cl pral y 1º, 2º, 3º; sax alt 1º, 2º; sax ten (2 voces) (3); sax br; tpa (2 voces); tr 1º, 2º; trb 1º; tb tn 1º; tb; cj; bom |
| 8. Fecha de composición | |
| 9. Lugar de composición | Ourense |
| 10. Observaciones | |

Ficha nº 6

| | |
|--|---|
| 1. Título/autor | Saludo a Vigo, de Ricardo Courtier y Burguero |
| 2. Nº páginas de la partitura general | 3 (guión condensado) |
| 3. Nº de partes y nº de páginas de cada parte. | 26; 28 páginas |
| 4. Estado del material | Bueno |
| 5. Género | Pasacalle |
| 6. Subgénero | |

| | |
|-------------------------|---|
| 7. Plantilla | fl; ob; req; cl pral, 1º, 2º, 3º; sax alt 1º, 2º; sax ten 1º, 2º; sax br; tpa 1º, 2º (2 voces); flis 1º, 2º; corn 1º, 2º (2 voces) (2); trb 1º, 2º (2 voces), 3º; tb tn 1º, 2º; tb (2 voces) (2); cj; bom |
| 8. Fecha de composición | |
| 9. Lugar de composición | |
| 10. Observaciones | |

Ficha nº 7

| | |
|--|---|
| 1. Título/autor | Así es la Mancha, de de Julián Pinilla López |
| 2. Nº páginas de la partitura general | 12 |
| 3. Nº de partes y nº de páginas de cada parte. | 28; 28 páginas |
| 4. Estado del material | Bueno |
| 5. Género | Poema lírico |
| 6. Subgénero | |
| 7. Plantilla | fl 1º; ob 1º; req 1º; cl pral, 1º, 2º; sax alt 1º, 2º; sax ten 1º, 2º; sax br; tpa 1º, 2º; flis 1º, 2º; tr 1º, 2º; trb 1º, 2º, 3º; tb tn 1º, 2º; tb 1º, 2º; tb; cj; bom y plt |
| 8. Fecha de composición | 1953 |
| 9. Lugar de composición | |
| 10. Observaciones | |

Ficha nº 8

| | |
|--|---|
| 1. Título/autor | Mimi Monchiña, de Ricardo Courtier y Burguero |
| 2. Nº páginas de la partitura general | 1 (guión condensado) |
| 3. Nº de partes y nº de páginas de cada parte. | 15; 15 páginas |
| 4. Estado del material | Bueno |
| 5. Género | Muiñeira |
| 6. Subgénero | |
| 7. Plantilla | req; cl pral, 1º y 2º; sax ten; sax br; flis 1º; corn 1º; 2º; trb 1º, 2º; tb tn 1º, 2º; tb (2 voces); cj; bom y plt |
| 8. Fecha de composición | |
| 9. Lugar de composición | |
| 10. Observaciones | |

Ficha nº 9

| | |
|--|--|
| 1. Título/autor | La Caracocha, de Eugenio Félix Molina Razola |
| 2. Nº páginas de la partitura general | 4+8 (Existen dos partituras generales) |
| 3. Nº de partes y nº de páginas de cada parte. | 27; 27 páginas. |
| 4. Estado del material | Bueno |
| 5. Género | Muiñeira |

| | |
|-------------------------|---|
| 6. Subgénero | Descriptiva |
| 7. Plantilla | fl; ob 1º y 2º; req; cl pral, 1º,2º,3º; cl b; sax alt 1º, 2º; sax ten 1º y 2º; sax br; tpa 1º, 2º; tr 1º, 2º; flis 1º, 2º; trb 1º, 2º, 3º; tb tn 1º; tb 1º, 2º, 3º; cj y con; bom y plt |
| 8. Fecha de composición | 15 de diciembre de 1950 |
| 9. Lugar de composición | Ourense |
| 10. Observaciones | |

Ficha nº 10

| | |
|--|---|
| 1. Título/autor | Segis, de Julián Pinilla López |
| 2. Nº páginas de la partitura general | 3 (guión condensado) |
| 3. Nº de partes y nº de páginas de cada parte. | 24; 25 páginas |
| 4. Estado del material | Regular |
| 5. Género | Pasodoble |
| 6. Subgénero | De concierto |
| 7. Plantilla | fl; ob; req; cl pral, 1º, 2º y 3º, 3º; sax alt 1º, 2º; sax ten (2 voces); sax ten 2º; sax br; tpa 1º (2 voces), 2º; flis 1º, 2º; tr 1º, 2º; trb 1º; tb tn 1º, 2º; tb (2 voces) (2); cj; bom |
| 8. Fecha de composición | |
| 9. Lugar de composición | Ourense |
| 10. Observaciones | Dedicada a Segismundo Fernández Feijoo (1913-2011) |

A banda municipal de Vigo no cambio de século: 1883-1912

ASTERIO LEIVA PIÑEIRO

Conservatorio Superior de Música de Vigo

claster@edu.xunta.es

RESUMO: A historia institucional e musical da Banda Municipal de Vigo (BMV) divídese en tres grandes períodos que se relacionan, respectivamente, co seu nacemento e progreso (1883-1912), madurez e apoxeo (1913-1957), e declive que derivará na súa posterior disolución (1958-1993). O presente artigo, acotado á primeira etapa, comprende unha aproximación histórica e analítica aos factores socioculturais que propiciaron a xestación e o progreso cara á definitiva consolidación municipal do colectivo. Con este fin, preséntanse, a modo de introducción, dous capítulos referidos á cidade olívica no século XIX e ás agrupacións musicais que antecederon á BMV e que influíron na súa posterior creación e configuración. O artigo conclúe co achegamento á historia da BMV, dende o seu nacemento en 1883 ata a súa definitiva reorganización en 1912, incluíndo, ademais dos directores e músicos vencellados a esta, outros aspectos relativos ao seu funcionamento interno e a súa actividade musical na cidade de Vigo.

PALABRAS CLAVE: Vigo, banda municipal, Enrique Paz Sampayo, Juan Serrano Marqués, Primitivo Sánchez Quílez, Reveriano Soutullo, Mónico García de la Parra.

THE MUNICIPAL WIND BAND OF VIGO AT THE TURN OF THE CENTURY: 1883-1912

ABSTRACT: The institutional and musical history of the Municipal Wind Band of Vigo (BMV) can be divided into three major stages; those being, respectively, its foundation and consolidation (1883-1912), maturity and fulfillment (1913-1957), and decline, eventually leading to its dissolution (1958-1993). This paper —focusing on the first stage— comprises

a historical and analytical approach to sociocultural factors that led to the conception and progression towards a definitive consolidation by the township. Therefore, by way of introduction, we present two chapters covering the city of Vigo in the nineteenth century and the musical groups that preceded the BMV and which eventually influenced the latter's foundation and organization. The paper concludes focusing on the history of the BMV, since its inception in 1883 until its final reorganization in 1912 including—in addition to the directors and musicians directly connected with this band— other aspects of its inner workings and musical activity in the city of Vigo.

KEY WORDS: Vigo, municipal band, Enrique Paz Sampayo, Juan Serrano Marqués, Primitivo Sánchez Quílez, Reveriano Soutullo, Mónico García de la Parra.

1. Vigo no século XIX: da antiga vila á cidade moderna

Os principais factores históricos que determinaron o progreso económico vigués na primeira metade do século XIX foron a autorización concedida ao seu porto para o comercio naval —que ata o momento únicamente ostentaba Baiona no sur de Galicia e Coruña no norte— e o impacto da industria do salazón, protagonizado por capital autóctono, ao que se veu a sumar o de emprendedores inmigrantes de diversos puntos da península, maioritariamente de Cataluña. A inmersión da cidade nos grandes conflitos bélicos que marcaron as primeiras décadas do XIX contrasta coa segunda metade do século, caracterizada por unha ausencia de profundos cambios político-sociais e na que asistimos a unha radical mutación que experimentará a cidade, fraguada en gran parte nas tribunas periodísticas de diverso signo que orientaron a conciencia cidadana¹.

O incremento das relacións con América —favorecidas pola posición estratéxica de Vigo no Atlántico²—, a inauguración do Lazareto de San

¹ O 3 de novembro de 1853 vía a luz o primeiro número de *Faro de Vigo (FV)*, órgano de opinión que pronto se converteu en elemento catalizador do periodismo vigués e símbolo do progreso da cidade.

² A partir de 1855 establécense servizos de comunicación marítimos periódicos entre o Porto de Vigo e La Habana, Buenos Aires e Puerto Rico.

Simón no verán de 1842 que determinou un fulgurante crecemento do comercio e da poboación, a demolición das murallas como complemento necesario para a expansión urbanística da cidade³ —iniciando a apertura das súas modernas rúas como a do Príncipe, a da Circunvalación, a do Ramal, a de Pontevedra...—, a creación da Alameda ou o ensanche do barrio do Areal co fin de ampliar as instalacións portuarias e que será protagonista das primeiras edificacións arquitectónicas —froito da inspiración dos arquitectos Paczevich e Jenaro de la Fuente—, propiciaron e aceleraron o crecemento económico e demográfico da cidade. Pero, sen dúbida, os dous logros de maior transcendencia para a historia local, foron a chegada do ferrocarril⁴ e a construción dos muelles no porto vigués⁵, indispensables para mellorar a súa comunicación por terra e por mar, e nos que xogou un papel significativo José Elduayen, Marqués do Pazo da Merced.

Por outra banda, a vida social e cultural en Vigo foi particularmente intensa durante a segunda metade do século XIX. Non é posible reseñar aquí a multitude de acontecementos artísticos —xogos frorais, concertos, temporadas de teatro...— que animaron a vida cidadá viguesa durante aqueles anos. Ademais dos artistas profesionais, participaron en actividades de toda índole diversos grupos de afeccionados. Precisamente con estes e outros fins, naceron en Vigo as sociedades recreativas e artísticas que constitúen unha nota característica destas décadas.

O *Circo Recreativo de Vigo*, creado o 2 de decembro de 1847, foi a primeira sociedade coa que contou a cidade e que anos máis tarde pasaría a chamarse *Casino de Vigo*; a *Tertulia Recreativa* constituída o 19 de xaneiro de 1864⁶; o *Recreo Artístico*, fundado en 1866, que albergou importantes acontecementos artísticos como o patrocinio dos Xogos Frorais de 1883 coa asistencia do

3 Autorización concedida ao concello vigués por Real Orden do Ministerio de Guerra de 26 de abril de 1861, baixo os auspicios do deputado por Vigo José Elduayen y Gorriti, que permitiu que a cidade se expandise extramuros.

4 As obras do tramo Vigo-Ourense iniciáronse no ano 1863 e finalmente foi inaugurado en xuño de 1881.

5 O porto de madeira foi inaugurado en 1875 e, posteriormente, o de ferro en 1893.

6 Tivo unha vida floreciente e fecunda, pese a que dous anos máis tarde, unha disposición gubernativa dispuxo que na cidade non podería existir máis que unha sociedade recreativa, polo que *Casino* e *Tertulia* deberían fusionarse. Finalmente, tras un paréntese de pugnas legais, a *Tertulia Recreativa* logrou ver recoñecidos os seus dereitos como sociedade autónoma, renacendo como tal en xaneiro de 1867 e sendo elixido para a súa presidencia o destacado político vigués Joaquín Yáñez Rodríguez.

isignie Emilio Castelar; o *Liceo* de Vigo, fundado por un grupo de disidentes do *Recreo* en xaneiro de 1877; capítulo aparte merece a sociedade coral *La Oliva*, fundada no ano 1885 co fin de crear un orfeón que emulase as masas corais que por entón existían en toda Galicia.

Pero, sen dúbida, un dos acontecementos máis transcendentais na historia da cidade foi a construción do que viría en converterse no templo artístico vigués por antonomasia, protagonista de cáseque toda a vida cultural olívica: o *Teatro-Circo Tamberlick*⁷. Nomeado nun primeiro momento *Teatro Cervantes*, ocupou o vacío que supuxo a demolición en 1880 da *Casa Teatro* da Praza da Princesa, espazo que viñera albergando, dende a súa inauguración en 1832, toda a actividade teatral desenvolvida en Vigo⁸. O *Tamberlick* foi o único coliseo co que contou a cidade neste período histórico decisivo, ata a posterior construción do *Teatro Rosalía de Castro* —ubicado no solar que ocupa o actual *Teatro García Barbón*—; inaugurado o 15 de xullo de 1900, tras unha longa xestación iniciada en 1880, tivo unha unha vida azarosa e breve posto que tan só dez anos despois sufriu un incendio⁹. O *Teatro-Circo Tamberlick*, ademais de ser un dos espazos de representación da BMV, albergou manifestacións artísticas de toda índole, entre elas, as primeiras proxeccións cinematográficas na cidade¹⁰.

Asimesmo, en 1880 abríase en Vigo, na rúa Príncipe número 17, a primeira tenda especializada en instrumentos e partituras musicais, unha

7 Foi inaugurado o 11 de outubro de 1882 coa asistencia e intervención do gran tenor Enrico Tamberlick e a súa compañía operística representando *Poliuto*, ópera en tres actos de Gaetano Donizetti. A súa compañía puxo en escea no coliseo do seu nome un total de vinte óperas, entre os días 14 e 31 deste mes, magna temporada nunca igualada na cidade. A admiración e a gratitude mostrada pola sociedade viguesa hacia o tenor italiano, foi o motivo polo que o concello decidiu, con posterioridade, que o devandito coliseo levase o seu nome. Augusto Bárcena Franco, figura senlleira do contexto político e social vigués da segunda metade do século XIX foi un dos inversores e copropietarios do *Teatro-Circo Tamberlick*; o seu fillo, Augusto Bárcena Saracho, desenvolveu unha importante actividade artística no eido da composición musical (Véxase ao respecto: Luís Costa Vázquez: *Augusto Bárcena*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 2010).

8 A creación da *Casa Teatro* foi posible gracias á inversión do mecenas Norberto Velázquez Moreno. Segundo Taboada Leal, tratábase dun magnífico teatro, con diferenza o mellor de Galicia, no que destacaba a súa espectacular lámpara araña de buxías que se facía descender do teito para iluminar o recinto, todo un alarde técnico na época.

9 Este desgraciado suceso, que causou unha profunda consternación na cidade, tivo unha repercusión incluso a nivel nacional, como demostra a súa publicación no diario *ABC*, o 9 de febreiro de 1910.

10 A súa demolición, co fin de edificar un bloque de vivendas con praza interior na que se conserva unha reinterpretación da fachada orixinal do coliseo, resultou ser un dos maiores atentados urbanísticos do país e a desaparición dun dos símbolos históricos máis emblemáticos da cidade.

delegación do coñecido almacén que Canuto Berea tiña en A Coruña e que en Vigo estaba a cargo de Andrés Gaos, pai do xenial violinista e compositor.

2. Antecedentes musicais

A análise das circunstancias que propiciaron a creación da futura BMV esixe o estudo de tres tipos de agrupacións que protagonizaron, en maior ou menor medida, a actividade musical decimonónica na cidade olívica: as chamadas *músicas do pobo*, as bandas militares e a Banda do Hospicio (BH), vinculada á Casa da Caridade de Vigo.

As *músicas do pobo* representan o antecedente máis directo das actuais bandas de música populares, si ben a súa configuración non era tal e como a concebimos na actualidade. Eran estas, agrupacións de dez a quince músicos afeccionados lideradas e recoñecidas na sociedade e na prensa da época pola figura do seu director; no caso de Vigo, temos constancia da coexistencia de varias destas colectividades musicais no espazo e no tempo. A súa presenza na comarca viguesa remóntase ao ano 1854¹¹, sendo múltiples as referencias a este tipo de agrupacións durante a segunda metade do século XIX, como as dirixidas polo Sr. Montenegro¹², o Sr. Castro¹³, a do Sr. Enrique Paz¹⁴ —primeiro director da BMV— e outras, como a de Eugenio Pereira, que chegaron a ser contratadas polo concello para amenizar os paseos públicos no verán de 1877¹⁵.

Dada a súa orixe popular e a escasa protección oficial que recibiron por parte do concello, estes colectivos sufriron diversas reorganizacións e na meirande parte dos casos, acabaron por disolverse¹⁶.

11 “(...) Concluida la elección discurrieron por la ciudad las dos bandas de música militar y del pueblo tocando himnos patrióticos.” ([s.a/s.t] *FV*, 27/VII/1854).

12 “(...) melodiosos acordes de la banda del profesor Sr. Montenegro (...)” ([s.a/s.t] *FV*, 14/IX/1872).

13 “Los Manueles han sido obsequiados en la noche de ayer con algunas serenatas que le propinaron la música del Sr. Castro y otras de la población.” ([s.a/s.t] *FV*, 01/I/1876).

14 “(...) después la banda del Hospicio, luego los Orfeones (...) y al final las músicas de Vigo y la que dirige el Sr. Paz.” (Luis Taboada: “Pontevedra y Vigo”, *La Ilustración Gallega y Asturiana: revista decenal ilustrada*, II, 13, 08/V/1880, p. 164). Este artigo, inclúe unha ampla descripción do acto festivo celebrado a propósito das desavenencias entre Pontevedra e Vigo que foron disipadas coa chegada ao muelle pontevedrés de *As Corbaceiras* dunha embaixada viguesa o 25 de abril de 1880.

15 [Arquivo Municipal de Vigo] Acta de sesión plenaria do Concello de Vigo, 18 de outubro de 1877.

16 “Ha vuelto a reorganizarse la música del pueblo, bajo la dirección de D. Antonio Capón, y si en esta metamorfosis llega á ganar en mérito, nos alegramos.” ([s.a/s.t] *FV*, 18/V/1880).

En canto ás bandas militares, a presenza dunha agrupación castrense nos concertos da tempada estival en Vigo é un feito que viña sendo habitual dende 1876¹⁷, si ben a súa estancia non se prolongaba máis alá dunhas poucas semanas, coincidindo coas festas patronais. De feito, podemos constatar a admiración e o desexo da sociedade viguesa por contar cunha agrupación destas características asentada de maneira definitiva na cidade¹⁸. Ademais de ser o referente principal das agrupacións bandísticas da comarca e da futura BMV, a súa presenza conxunta nos paseos públicos suporá un importante salto de calidade na vida musical viguesa. Nos seguintes anos serán contratadas polo concello a banda militar de *Cazadores de Reus*, dirixida por José Braña Muíños, a de *Luzón*, dirixida por Eugenio Domínguez, a de *Covadonga*, dirixida por Carlos Pintado e a do *Regimiento de Murcia nº 37*, dirixida por Martín Fayés, sendo esta última agrupación unha constante nas festas viguesas ata ben entrado o século XX.

A primeira noticia que constata a existencia dunha banda de música vencellada á Casa da Caridade de Vigo corresponde ao ano 1863¹⁹ —con motivo das festas que celebraban a inauguración das obras do ferrocarril— si ben as referencias á súa actividade son escasas ata a súa posterior reorganización, que terá lugar en maio de 1877 cando a Xunta da Casa de Beneficencia contrata a Ramón Montenegro para organizar unha banda de música de nenos asilados na Casa da Caridade.

A BH realiza a súa presentación pública o 23 de xaneiro de 1878²⁰ —compartindo concerto coa *música do pobo* de Eugenio Pereira— e recibe unha grande acollida por parte da sociedade viguesa posto que inmediatamente se organizan suscripcións populares para que ofrezca concertos nos vindeiros

17 [Arquivo Municipal de Vigo] Acta de sesión plenaria do Concello de Vigo, 6 de abril de 1876. Recolle a solicitude do concello ao Ministerio de la Guerra dun batallón, coa súa plana maior e música, sendo finalmente destinada a Vigo a charanga e o batallón da *Reserva nº 16*.

18 O artigo publicado no *FV*, con data 21 de xullo de 1880, recolle a comparativa entre A Coruña, que daquela dispoñía de tres bandas militares na cidade, e Vigo, que non contaba con ningunha destas agrupacións a pesar das innumerables solicitudes ao respecto.

19 “Entre otros más vecinos que demostraron su entusiasmo en estos días, merecen también honorífica mención los señores D. Ramón Taboada, D. Vicente Mendiola, D. José España, D. José Rubido y el director de la banda de música del hospicio D. Juan Canle.” ([s.a/s.t.] *FV*, 27/VI/1863).

20 [Con motivo da conmemoración do enlace de Alfonso XII coa infanta María de las Mercedes de Orleans]: “A la noche, las músicas del pueblo y de la Casa de Caridad, pasaron á la plaza, y desde las siete á las nueve y media, amenizaron sin interrupción aquella velada.” ([s.a/s.t.] *FV*, 24/I/1878).

meses²¹; posteriormente o concello acorda contratala para tocar os domingos na alameda durante os meses de agosto e setembro en substitución da *música* de Pereira²². Sen embargo, a BH sufrirá un duro revés coa morte accidental do seu director Montenegro, acaecida o 28 de abril, desgraciado suceso que foi amplamente detallado pola prensa local da época²³.

Sucédeo no posto Manuel Rodríguez, músico maior de Ponteareas, quen ostentará a dirección ata que, o 29 xaneiro de 1880, o ourensán Timoteo Lopez Cartavio se fará cargo; con este último director a BH vivirá os seus momentos de máximo esplendor. Posuidor dunha dilatada experiencia como director —exdirector da decana banda *La Lira de Ribadavia*²⁴—, Timoteo era tamén un excelente frautista o que o levou a actuar como solista coa BH en numerosas ocasións. Asimesmo, destacou tamén na súa faceta como compositor incluíndo obras da súa autoría nos programas de concerto da BH²⁵. Baixo a súa dirección, o colectivo experimentará unha notable mellora do seu nivel artístico —como demostra o feito de ser contratada para realizar concertos en Cangas, Arbo, Tui, Pontevedra...— recibindo eloxios en tódalas súas actuacións, mentres continúa a ser protagonista dos eventos musicais de maior relevancia celebrados na cidade olívica²⁶.

Descoñecemos os motivos que o levaron a abandonar a dirección do colectivo, pero en outubro de 1881, tomará o relevo á fronte da BH o vigués

21 “Se está tratando de organizar una suscripción entre los vecinos de esta ciudad para que la Música de la Beneficencia toque los jueves y domingos en la Alameda, si el tiempo lo permite, y en cuando el viento lo impida, en la Plaza ó en la carretera de Bayona. Como la cantidad necesaria para esto, está fijada en 1,000 reales cada mes, creemos que no encontrará inconveniente este vecindario en cubrir la referida cantidad.” ([s.a/s.t.] *FV*, 09/II/1878).

22 [Arquivo Municipal de Vigo] Acta de sesión plenaria do Concello de Vigo, 18/VII/1878.

23 “D. Ramón Montenegro, el profesor que a fuerza de constancia acababa de organizar una apreciable banda de música en la Casa de Caridad de Vigo, encontró la muerte bajo la acción de un sereno de Tui, que le disparó un tiro de revólver, porque se dice fue maltratado por algún sujeto que, próximo a Montenegro, sostuvo con aquel funcionario una riña más o menos acalorada.” ([s.a/s.t.] *FV*, 30/IV/1878).

24 *El Heraldo Gallego*, con data 30 de setembro de 1879, recolle unha excelente crítica dos concertos ofrecidos pola banda *La Lira de Ribadavia* baixo a dirección do laureado artista ourensán López Cartavio.

25 A súa obra *Monterreal*, adicada a José Elduayen, por aquel entón ministro de Estado, está inspirada na historia do castelo de Baiona e foi estreada pola BH o 29 de outubro de 1880.

26 [s.a/s.t.] *FV*, 09/VI/1880. A BH, xunto co *Orfeón Vigués*, estrean o *Himno a Méndez Núñez*, de Braña Muíños, que resultara premiado no Certame Musical organizado polo *Liceo* de Vigo neste mesmo ano.

Higinio Vidales Canle —recén chegado de La Habana²⁷ onde fundara en 1875, xunto con outros xóvenes entusiastas, o orfeón *Ecos de Galicia*²⁸—. Pertencente a unha familia de forte raigame musical²⁹, con Higinio a calidade da BH acadara importantes melloras, tal e como atestigua a prensa da época³⁰; sen embargo, tal vez pola falla de apoio institucional, a referida banda deixa de ofrecer concertos coa regularidade que viñera acadando e que, por outra parte, seguía demandando a sociedade viguesa³¹. Iníciase así unha etapa de decadencia, a comezos de 1883, que derivará no cese da súa actividade e na súa posterior disolución —circunstancia que coincide coa volta de Vidales a Cuba onde proseguirá a súa carreira artística á fronte do citado orfeón³²—. A desaparición da BH será o punto de partida para a organización dunha agrupación que, baixo o patrocinio do concello, satisfará finalmente os anhelos dos melómanos vigueses: a BMV.

3. A BMV: xestación e progreso cara a consolidación municipal (1883-1897)

El Sr. Alcalde, después de leer una comunicación de la Junta de gobierno de la Casa de Caridad en la que le participa haberse disuelto la banda de música del establecimiento por razones poderosas que menciona, demostró la necesidad de subvención á la formación de otra aprovechando los

27 No Arquivo Municipal de Vigo figura a aceptación do seu empadroamento o 31 de xullo de 1881.
28 Juan Manuel Espada: “Del regionalismo gallego en Cuba”, *Galicia Revista Regional*, 12, 1/XII/1888, p. 618.

29 Emparentado posiblemente con Juan Canle —quen fora director da BH—, o seu primoxénito Maximiliano Vidales Espinosa foi un artista polifacético: ilustrador, debuxante, profesor da Escola de Artes e Oficios e violinista de recoñecido prestixio. Acompañado ao piano por Manrique Villanueva, ofreceu innumerables concertos na cidade; anos máis tarde, continuará a súa andadura musical como membro fundador da *Orquesta Filarmónica de Vigo* baixo a dirección de Mónico García de la Parra.

30 “También ha merecido los elogios del público la banda de música de la casa de caridad, que se ha lucido mucho estos días, tocando difíciles piezas con bastante afinación y gusto. Merece un aplauso el director Sr. Vidales por su acertada dirección.” ([s.a/s.t] *FV*, 06/VI/1882).

31 “Y a propósito de música. ¿Cuándo tendremos la dicha de oírla en un paseo?; Qué poco filarmónico es nuestro municipio comparado con el de Santiago, Pontevedra, Tuy, etc. etc.! Está visto que siempre vamos á la cola de todos.” ([s.a/s.t] *FV*, 29/XII/1881).

32 “Se ha despedido de nosotros al volver á la Isla de Cuba, D. Higinio Vidales, hijo de Vigo, y Director que ha sido de la banda de música de la Casa de Caridad, el cual se embarcará en el vapor Veracruz. Le deseamos feliz viaje.” ([s.a/s.t] *FV*, 20/IV/1883).

elementos que existen en la ciudad y consiguiendo que se ponga al frente de estos un profesor que los dirija. Enterado el Excmo. Ayuntamiento, acordó autorizar al alcalde para que explore la voluntad de los músicos del pueblo e intente la reorganización de una banda que sustituya con ventaja a la que fue disuelta³³.

O 5 de abril de 1883, no Concello de Vigo, reuníronse baixo a presidencia do alcalde, Jacobo Domínguez Iglesias, os músicos que conformarán tan só un mes despois, a primeira plantilla da BMV³⁴. Nesta reunión, o alcalde informou do seu propósito de obter dos presentes a organización dunha banda de música, patrocinada polo municipio, posto que coa supresión da banda de música da Casa da Caridade: “quedaba huérfana la población de uno de los elementos más importantes que contribuyen a la distracción y relax del vecindario, y que esto era más de lamentar, cuanto que poblaciones de muchísima menos importancia que la nuestra debido al interés y entusiasmo de sus hijos, contaban con una regular banda de música, compuesta de elementos propios”³⁵.

Acollida con entusiasmo por todos a idea exposta, nomeouse unha comisión directiva para a organización da banda, composta por Belarmino Landrove Mariño, José M^a Vázquez e Agustín Barros a quen se lle encomenda que redacte as bases do convenio ao que deberían suxetarse os individuos que formasen parte da mesma, nomeando director interino a Enrique Paz Sampayo —primeiro director da BMV— quen formou parte tamén da expresada comisión.

O regulamento de 1883, que permanecerá vixente ata 1897 sen alteracións significativas, estaba estruturado en vinte artigos que estipulaban entre outras cuestións, as competencias da comisión directiva, os deberes e dereitos dos músicos, as funcións do director e do avisador, as multas así como o

33 [Arquivo Municipal de Vigo] Acta de sesión plenaria do Concello de Vigo, 4/IV/1883.

34 Enrique Paz Sampayo, Belarmino Landrove, José M^a Vázquez, Agustín Barros, Antonio Barros, Antonio Capón, Miguel Canosa Graña, Manuel Rey, Manuel Iglesias, Antonio Ruíz, José Ruíz, Gustavo Ruíz, Andrés Rodríguez, José Iglesias, Antonio Martínez, Miguel Martínez, Guillermo Granada, Prudencio Muñoz, Benito Regueira, Baldomero Villar, José Gil Fernández, José Vieira Vieira, Bernardo Martínez, Cándido Leiro, Antonio Casanova, Ricardo López, Manuel Soto, Manuel Silveira, Blas Lima, Manuel Graña, Antonio Otegui, Joaquín Villar, Antonio Graña, Antonio Ramiseiro, Julián Ledo, António Doval, Indalecio Garrido, Domingo Ledo, Emilio Graña, Juan Iglesias, Antonio González, Juan Rodríguez, José Paulino e Francisco Rodríguez. Director e 43 músicos.

35 [Arquivo Municipal de Vigo] Acta de constitución da BMV, 5/IV/1883.

compromiso do concello de contratar a esta colectividade con preferencia a outras agrupacións bandísticas.

A posta en marcha da BMV efectúase con celeridade; o 20 de abril dita comisión adquire o instrumental mediante dúas compras: unha realizada á Casa da Caridade —composta polos instrumentos en bo estado pertencentes á disolta banda por importe de 1.000 reais— e outra a Andrés Gaos, por importe de 3.380 reais, sendo satisfeitas estas cantidades pola propia banda en prazos, tal e como estipulaban as bases do seu convenio colectivo. Asimesmo, o concello acorda sacar a subasta pública a adquisición dun kiosko de ferro³⁶ con destino á alameda e a confección dos uniformes dos músicos³⁷ concedendo gratuitamente como local de ensaio un baixo das Escolas do Centro³⁸. Precisamente, a primeira actuación da BMV da que temos noticias, corresponde á inauguración de ditas escolas³⁹. En maio de 1883 o colectivo atópase definitivamente organizado e a disposición do concello para ser contratado para os concertos dominicais na alameda, de xuño a setembro, actuando conxuntamente coa banda militar do Batallón Cazadores de Reus dirixida por José Braña Muíños⁴⁰.

A BMV nos seus inicios, a pesar de estar patrocinada polo concello, disfrutou dunha municipalidade parcial máis próxima ao funcionamento das actuais bandas populares. A comisión directiva da banda era a encargada de

36 Finalmente adxudicase a Emilio Valenzuela o remate do kiosko pola suma de 4.850 pesetas quen remata a obra o 13 de xuño de 1883.

37 Cada uniforme compoñíase das seguintes prendas: cazadora, pantalón e leopoldina con desmaio de plumas azuis e funda de hule negro; os materiais das leopoldinas superiores distinguíanse á destinada ao Director por levar esta o desmaio en plumas brancas; como complemento a cada uniforme unha faixa de estambre azul con borlas do mesmo color excepto as do director que eran de prata. Manuel Veiga foi o sastre encargado da confección dos uniformes, por importe de 310 reais unidade.

38 [Arquivo Municipal de Vigo] Acta de sesión plenaria do Concello de Vigo, 11/V/1883.

39 “Gran número de personas asistió ayer a la inauguración de las escuelas del centro, cuyo edificio honra á Vigo. Cuando me encontré en la calle, la música municipal daba a los aires los alegres compases de un polka-mazurka.” ([s.a/s.t.] *FV*, 03/V/1883).

40 A estreita relación e o vínculo musical que uniu ao músico maior coa cidade de Vigo é patente nestes anos: logo de ser premiado no certame organizado polo Liceo de Vigo en 1880 co seu *Himno a Méndez Núñez*, tomou parte en 1883 no tribunal do certame musical organizado polo *Recreo Artístico* e presidido por Enrico Tamberlick —aproveitando a súa estancia na cidade con motivo da inauguración do devandito coliseo vigués—. Tan só un ano despois, na seguinte edición deste certame, o seu *Himno ao Santísimo Cristo de la Victoria* volve a erixirse como gañador —resultando premiado cunha batuta de ébano doada por D. Augusto Bárcena Franco—. Neste último certame, outro dos gañadores foi Andresito Gaos, na especialidade de violín, cando contaba con tan só dez anos de idade.

fixar os prezos das actuacións que ofrecía ao longo do ano, e trimestralmente se procedía a efectuar un reparto do beneficio líquido entre os músicos dun fondo común, do que se deducían os gastos de funcionamento⁴¹ así como unha terceira parte da cantidade percibida por cada músico para o pago do seu instrumento e uniforme. Co paso dos anos, esta situación de precariedade económica resultará alarmante dada a elevada cuantía dos gastos aos que tiña que facer fronte a agrupación e as escasas retribucións percibidas polos seus compoñentes. Para constatar un funcionamento plenamente municipal haberá que esperar ata 1898 coa aprobación dun novo regulamento tras máis dunha década de loitas do propio colectivo así como da sociedade viguesa, que a través da prensa da cidade continuaba a reivindicar os concertos dominicais durante todo o ano.

Enrique Paz Sampayo abandona a dirección da BMV en novembro de 1885⁴², con motivo da súa marcha a Buenos Aires, sendo substituído por Marcial Rodríguez Mariño, quen ostentará o cargo ata 1891. Precisamente a finais de 1885 se constitúe o orfeón *La Oliva*, institución que garda estreitos lazos de unión coa BMV posto que, ademais de compartir espazos de representación e actuar conxuntamente en variadas ocasións, tiveron á fronte ao mesmo director durante varios anos da súa existencia, pois Marcial Rodríguez faise cargo da agrupación coral a partir de 1888.

A etapa de Marcial Rodríguez ao fronte da BMV foi realmente controvertida. Mentres a cidade de Vigo vive momentos de grande animación cultural⁴³ e *La Oliva* acada importantes triunfos en multitude de certames⁴⁴

41 [Arquivo Municipal de Vigo] Artigo número 14 do Regulamento de 1883 da BMV: “El ruido y más enseres precisos serán facilitados por un contratista á satisfacción de la Comisión, abonándosele por la banda el cinco por ciento del producto total, siendo obligación del dueño presentar un bombo, dos pares de platillos, redoblante, caja viva, los atriles de hierro necesarios con sus faroles, así como también proporcionar el alumbrado para cuando la música deba tocar por la noche”.

42 “Dentro de breves días abandonará esta ciudad el director de la banda municipal Sr. Sampayo, y se encargará de la dirección de dicha banda el joven D. Marcial Rodríguez.” ([s.a/s.t] *FV*, 07/XI/1885).

43 “No podemos quejarnos por falta de distracciones. Desde hoy tendremos diariamente conciertos en los cafés Méndez Núñez, Suizo y Colón, en la casa de baños y en los jardines de la Alameda y además funciones de ópera italiana todos los días desde el 15 del corriente. Digan ustedes si es posible pedir más. Estamos expuestos á una indigestión musical.” ([s.a/s.t] *FV*, 05/VIII/1886).

44 O Concello de Vigo subvencionou as participacións do laureado orfeón en multitude de eventos como os *Xogos Frorais* de Vigo de 1888 —presididos por Juan Montes e que contaron coa presenza de Jesús de Monasterio e Alejandro Pidal—, ou o certame musical organizado pola propia sociedade *La Oliva* en 1891 —con tribunal formado por Manuel F. Caballero, Juan Montes e Braña Muíños—, así como nos certames musicais nos que conquistaría importantes triunfos: os dous primeiros premios acadados en 1889 nos certames celebrados en Pontevedra —presidido por Varela Silvani— e en Tuy

baixo a súa dirección, a BMV inicia unha fase crítica na que se observa como vai quedando progresivamente relegada aos escasos concertos que ofrece na Alameda. A sociedade viguesa é sensible á crecente desprotección que sofre o colectivo musical⁴⁵, situación que empeora nos seguintes anos nos que a prensa apenas recolle os programas das contadas actuacións que protagoniza.

En marzo de 1891, o lucense Juan Serrano Marqués é nomeado novo director da BMV en substitución de Marcial Rodríguez⁴⁶. Juan Serrano, que se atopaba na cidade olívica dende abril de 1890 dirixindo o devandito orfeón *La Oliva* —a súa experiencia anterior no mundo coral fora co orfeón *Los Amigos* de Pontevedra—, desenvolveu unha intensa actividade como instrumentista⁴⁷ —actuando periódicamente no *Café Colón* con músicos da propia banda municipal— e como director de diversas agrupacións musicais en Vigo⁴⁸. As noticias que temos da súa etapa á fronte da BMV son escasas e limitanse ás peticións de auxilio formuladas pola comisión directiva ao Concello de Vigo en relación á renovación dos uniformes e dos instrumentos así como da necesidade de reorganización da banda —peticións que ou ben foron denegadas ou aprazadas para vindeiros exercicios económicos—. Ante esta situación de desamparo e a oportunidade de continuar a súa andadura musical na súa terra natal, en 1896 abandona a dirección da BMV para trasladarse a Lugo como director da Banda Municipal e mestre da Escola de Música desta cidade, cun soldo anual de 1.500 pesetas⁴⁹.

1889 —organizado polo *Liceo Artístico* de Tui— ou o segundo premio acadado na Coruña —certame organizado polo *Orfeón Coruñés nº 4* e o seu director Pascual Veiga.

45 “Creemos que el Sr. Alcalde dispondrá, en vista de que la banda de Murcia pasará la tarde de hoy y día de mañana en Cangas, que toque en el paseo de los jardines de la banda municipal mañana de siete a nueve, ya que se consignan en el presupuesto 2000 pesetas para estos casos. La banda municipal es digna de alguna protección.” ([s.a/s.t] *FV*, 30/VIII/1890).

46 Debido aos exitos acadados na súa etapa como director do orfeón, Marcial foi nomeado socio honorario da sociedade *La Oliva* —xunto con persoeiros da talla de Juan Montes, Isaac Peral e José Braña Muñíos— pouco antes da súa prematura morte acaecida o 31 de outubro de 1892.

47 Foi un reputado frautista —acadou nos devanditos certames de Tui (1888) e Pontevedra (1889) sendos primeiros premios— e pianista, como demostra o feito de ter presentado instancia ao Concello de Vigo en maio de 1894 para ocupar o cargo de organista da Igrexa de Santa María —aínda que finalmente a corporación nomeou para o posto a José Torres Creo, por incompatibilidade coa dirección da BMV—.

48 Ademais da BMV e do orfeón *La Oliva*, foi o director da orquestra do *Casino de Vigo*, anteriormente dirixida por Prudencio Piñeiro, coa que actuaba regularmente tanto en cafés como en ceremonias relixiosas.

49 Co seu nomeamento o 7 de maio de 1896, Juan Serrano uniuse a nómina de directores da Banda Municipal de Lugo, nómina inaugurada polo que fora o seu fundador e primeiro director Juan Montes.

O seu substituto foi Primitivo Sánchez Quílez, reputado pianista pontevedrés, quen residía en Vigo dende 1893 onde viña desenvolvendo unha intensa actividade como pianista do *Café Méndez Núñez*⁵⁰ e colaborador habitual nos concertos do *Tamberlick*.

Baixo a súa dirección, a BMV experimentará unha radical mutación tanto no eido musical, cunha presenza máis activa na cidade e recibindo críticas favorables na prensa dende os primeiros concertos que ofrece na alameda⁵¹, como no eido administrativo, acadando a necesaria reorganización da banda e a ansiada protección oficial grazas ás súas xestións á fronte do colectivo.

O 30 de outubro de 1896 o Concello de Vigo, en sesión plenaria, acorda consignar nos presupostos sucesivos 1.250 pesetas, para satisfacer o soldo anual do director, e 1.000 pesetas en cada un dos cinco presupostos seguintes para a renovación do instrumental, formalizando contrato con Francisco Sánchez Puga, propietario do almacén de música asentado na cidade dende 1894⁵².

Asimesmo, Primitivo Sánchez e a comisión directiva da BMV —formada neste caso por Agustín Barros, Cándido Carballo e Blas Lima— inician, a comezos de 1897, a redacción dun novo regulamento que resultará decisivo para a súa definitiva consolidación municipal, conquista na que Primitivo xogou un papel fundamental. Descoñecemos os motivos que o levaron a abandonar o cargo, pero o feito é que presenta a súa dimisión ao concello quen, o 2 de xuño de 1897, acorda admitir dita renuncia⁵³ e nomear para a súa substitución ao músico maior Juan Colás⁵⁴.

50 A actividade musical desenvolvida nos cafés resultou decisiva para a difusión das principais obras do canon musical occidental e para dar cabida a músicos cualificados chegados maioritariamente de Madrid.

51 “Conciertos en la Alameda: El primero de la temporada, que como ya anunciamos, se celebró el domingo, resultó una brillante inauguración de aquella. La banda municipal, organizada como ahora se encuentra, reúne ya condiciones sobradas, para considerársela al nivel de las agrupaciones de esa índole y puede sentirse orgulloso su director el Sr. Quílez.” ([s.a/s.t] *FV*, 28/VII/1896).

52 O *FV*, con data 18 de febreiro de 1894, recolle o anuncio da apertura do “Gran Almacén de música y pianos de S. Puga y Corcuera”, sito na rúa Velazquez Moreno número 6.

53 Na carta de dimisión que Primitivo presenta ao concello alega renunciar ao cargo de director da BMV “por ocupaciones de su profesión”. Anos máis tarde, desenvolveu unha intensa actividade musical como director da Banda Municipal de Pontevedra e continuando a súa faceta como docente e concertista de piano, chegando a acompañar ao violinista Manuel Quiroga nos seus concertos en Pontevedra.

54 “Ha llegado á esta población y tomará posesión de su destino el nuevo director de la banda municipal de música D. Juan Colás. Mucho bueno podemos esperar de esa agrupación musical con el valiosísimo concurso de profesor competente e ilustrado, á quien acreditan como artista de reconocido mérito los brillantes servicios que ha prestado mientras estuvo al frente de las bandas militares de los regimientos del Rey y de la Lealtad, con las que conquistó señalados triunfos en los diferentes

A presentación de Colás tivo lugar o 11 de xullo, e dende o 25 deste mes ata o remate das festas, a BMV ofrecerá concertos diariamente, desenvolvendo unha frenética actividade ao longo dos seguintes meses nos que demostra unha ostensible mellora do seu nivel artístico, como se recolle na prensa do momento⁵⁵, ademais de ofrecer un repertorio totalmente renovado que inclúe, entre outras, obras da súa autoría. Asimesmo, ampliará definitivamente a súa oferta musical instaurando a tempada anual de concertos dominicais: no verán principalmente na alameda, e no resto do ano, alternando entre a Rúa Príncipe e a Praza da Constitución.

O entusiasmo do público vigués para coa banda é notorio⁵⁶, e por primeira vez o concello de Vigo, ao remate das festas, consigna en acta de 29 de setembro, a satisfacción da corporación municipal polos adiantos da mesma. Estas circunstancias propiciarán que o 5 de xaneiro do ano 1898 asistamos a un acontecemento de gran transcendencia na historia da BMV e que suporá un punto de inflexión determinante: o concello acorda a aprobación do regulamento redactado en 1897 o que conlevará a súa definitiva municipalización, pasando a banda a depender directamente do concello e quedando a enteira disposición da Alcaldía —única autorizada para sinalar os días, lugares e horas nas que deba actuar— a semellanza do que viña ocorrido con outras agrupacións análogas que desenvolvían a súa actividade en Santiago de Compostela, Ourense ou Lugo⁵⁷.

concursos y certámenes á que las mismas acudieron. El Sr. Colás ha conseguido también como compositor, varios premios entre ellos los que le fueron dados en concursos tan importantes como los celebrados durante estos últimos años en Murcia y Zaragoza.” ([s.a/s.t.] *FV*, 06/VII/1897).

55 “Hemos tenido ocasión de presenciar los ensayos que la banda municipal de música hace estos días bajo la inteligente dirección del Sr. Colás. Al interés con que este señor ha tomado el desempeño del cargo que le fue conferido, debe ya aquella colectividad grandes beneficios por la perfecta organización que va teniendo y por los adelantos notables que en la ejecución de las obras consigue, y que son apreciables en mayor grado cada día.” ([s.a/s.t.] *FV*, 18/VII/1897).

56 “La banda municipal gusta cada día más, y demuestra los progresos que obtiene de sus constantes estudios. La numerosa concurrencia que asistió al paseo, tributábala anoche unánimes elogios.” ([s.a/s.t.] *FV*, 22/X/1897).

57 O Regulamento de 1897 recolle a asignación do soldo de director e a clasificación de músicos de primeira, segunda, terceira e educandos coa diferenciación dos seus soldos respectivos (473'64, 378'84, 284'16 e 189'48 pesetas). Por outra banda, estipula o número de compoñentes que deberán integrar a BMV entre corenta e cincuenta músicos e o sistema de provisión das prazas mediante oposición.

4. A Banda Municipal de Vigo: continuidade e reorganización definitiva (1898-1912)

O 19 de febreiro de 1898, poucos días despois da aprobación do novo regulamento, Juan Colás renuncia á dirección da banda con motivo do seu nomeamento como director da banda militar do *Regimiento de Gerona* —os frecuentes cambios de destino dos músicos maiores acabaron por converterse nun feito habitual, circunstancia que tamén afectou á BMV en máis dunha ocasión—. Noméase para a súa substitución a José Ramón Cruz, exmúsico maior do *Regimiento de Infante nº 5*, quen tomará posesión do seu cargo o 17 de maio de 1898. A sociedade viguesa acolle á colectividade e ao seu novo director con eloxios e críticas favorables dos concertos que ofrece e nos que destaca a renovación do seu repertorio e a crecente dificultade das obras que interpreta⁵⁸. O Concello de Vigo tamén se une ás felicitacións con motivo do éxito acadado pola BMV nas festas de *San Xoán* en Braga⁵⁹.

Así pois, a agrupación atravesou unha etapa de estabilidade profesional e crecemento artístico, centrada na preparación dos seus concertos e conquistando unha grande admiración e expectación polas actuacións que ofrece ininterrumpidamente ao longo do ano, feito que permite que goce dun inusitado protagonismo na prensa viguesa⁶⁰.

58 “Extraordinariamente concurrido estuvo ayer en el paseo en la Alameda. La multitud llenaba la carrera central y se extendía por los jardines. La banda ejecutó el programa anunciado, con mucha afinación, bajo la inteligente batuta de su director señor Cruz, distinguiéndose en la interpretación de la fantasía de Cavallería Rusticana, pieza que matizaron magistralmente y agradó mucho al público. El domingo próximo ejecutará un programa completamente nuevo. Felicitamos al Sr. Cruz por sus excelentes propósitos y por el brillante estado en que mantiene á la colectividad que dirige.” ([s.a/s.t] *FV*, 13/VII/1898).

59 “Las fiestas de Braga y la banda municipal: Se han recibido en esta ciudad telegramas de Braga que evidencian el brillante éxito obtenido por la banda municipal en aquella ciudad. La Comisión organizadora de los festejos celebrados en Braga, satisfecha de haber contratado para amenizarlos la banda de esta población, ha dirigido al Ayuntamiento y á los periódicos vigueses los siguientes despachos: ‘La Comisión de festejos, en nombre de la ciudad, felicita á ese Ayuntamiento por el éxito que alcanzó anoche la banda municipal’... Mucho agradecemos por nuestra parte esta cortés felicitación de la Comisión de Braga, que por entero se la trasladamos á los modestos y estudiosos artistas que componen nuestra banda municipal en su excursión á la ciudad portuguesa.” ([s.a/s.t] *FV*, 26/VII/1898).

60 “En los jardines: Numerosa fue la concurrencia de personas al paseo celebrado el domingo en la Alameda, durante el cual ejecutó la banda municipal un selecto y variado programa formado con obras de su ya extenso repertorio. De las seis composiciones con que regaló los oídos del público, cinco las ejecutaba por primera vez, verificándolo con muchísima afinación y saliendo airosos los modestos

Ante a renuncia presentada por José Ramón Cruz en xullo de 1899⁶¹, o concello acorda anunciar a concurso a vacante de director para a súa provisión; co fin de acadar unha maior estabilidade no posto de director, a corporación municipal decide dotar ao anuncio da vacante dunha difusión a nivel nacional procedendo a ser publicada en diversos boletíns musicais como o de Valencia —cuxo editor era Antonio Sánchez Ferrís, propietario da decana tenda de música *Casa Laviña*, fundada en 1848—. Oito foron os candidatos que presentaron instancia⁶², dos cales finalmente é nomeado, o 19 de agosto, José Borrero Pérez, quen ostentará o cargo de director da BMV cun soldo anual de 2.250 pesetas.

Natural de Valencia, músico militar e trompista colaborador da Sociedade de Concertos do mestre Andrés Goñi, José Borrero realizou os seus estudos de harmonía e composición con Salvador Giner no Conservatorio de Música de Valencia. A súa experiencia como director viña avalada polos numerosos premios acadados en certames da comunidade valenciana coa banda de música do seu pobo natal, Pueblo Nuevo del Mar. No Arquivo Municipal de Vigo consérvanse as cartas de recomendación de Sánchez Ferrís e do seu mestre, Salvador Giner, nas que se informa favorablemente da súa experiencia como director en diversas agrupacións orquestrais e bandísticas da comunidade valenciana.

Baixo a súa dirección, a BMV continúa a súa andadura imparable no inicio do novo século: á tempada anual de concertos dominicais hai que engadirlle a súa participación en numerosas veladas musicais e concertos benéficos organizados no *Tamberlick* —como o que tivo lugar o 28 de xaneiro de 1900 protagonizado polo xa reputado artista internacional Andrés Gaos en compañía da súa esposa América Montenegro⁶³—; a contratación en xullo para

artistas de los pasajes de empeño en que abundan algunas de ellas. El músico mayor D. José R. Cruz puede estar satisfecho de los progresos que realiza la banda que dirige. A todos los artistas que la componen, lo mismo que a él, les enviamos nuestra cordial felicitación.” ([s.a/s.t] *FV*, 25/X/1898).

61 [Arquivo Municipal de Vigo] Acta de sesión plenaria do Concello de Vigo, 19/VII/1899.

62 Baldomero Latorre (Monforte), primo de Juan Montes e tamén director da *Banda Municipal de Lugo*, Juan Serrano, exdirector da BMV entre 1891-96; José Borrero (Valencia), José Oros (Zaragoza), Eusebio Bosch (Barcelona), Justo Sánchez Escribano (Ciudad Real) e Manuel Revilla e Ángel Sánchez ámbolos dous de Madrid.

63 “El concierto celebrado anteanoche en el Tamberlick resultó una indiscutible solemnidad musical. (...) Gaos saludó conmovido y comenzó á tocar, acompañado al piano por Enrique Curbera (...) La banda municipal cooperó brillantemente á esta notable fiesta. (...) Los modestos artistas que forman

ofrecer concertos en Viana e Oporto⁶⁴ ou os concertos que ofreceu con motivo da visita do Rei Alfonso XIII a Vigo⁶⁵; motivos todos eles, polos que a BMV consolídase progresivamente como símbolo e entidade musical de referencia na cidade.

A ansiada estabilidade na dirección do colectivo volve a a quebrarse a finais de 1901. O 18 de decembro, o concello de Vigo declara, unha vez máis, vacante a praza de director debido a ausencia de José Borrero, quen tras disfrutar dunha licenza dun mes e transcurrido con exceso ese prazo, non volveu a presentarse para desempeñar o seu cargo⁶⁶. O concello propón que a praza sexa desempeñada interinamente polo subdirector da banda, Eduardo Villanueva, ata que fose provista novamente. O 12 de marzo de 1902 noméase a Wenceslao Menegón Miranda director interino da banda, cargo que ostentará durante unha década, pasando a ocupar o oitavo posto na nómina de directores e o derradeiro desta primeira grande etapa da BMV que nos ocupa.

Segundo consta na instancia presentada por Menegón ao Concello de Vigo na que se ofrece para ocupar a vacante de director, foi nomeado músico maior por oposición no ano 1876 e formou parte, sucesivamente, dos batallóns *Cazadores de Manila nº 23*, *Puerto Rico nº 19*, *Regimiento de la Lealtad nº 30* e *Regimiento de Asturias nº 31*. Como director de bandas militares, participou en diversos certames obtendo dous segundos premios en Gerona e Linares, respectivamente. Condecorado coas cruces de *Isabel La Católica* e *Carlos III*, destacou ademais como compositor e crítico musical da Ópera do *Teatro Real* nos periódicos *Correspondencia Militar* e *España Musical*.

Con Menegón, iníciase un período de continuidade protagonizado pola ausencia de cambios significativos na actividade da agrupación: ademais dos concertos dominicais inherentes á súa actividade municipal, continúa a tomar parte nos eventos artísticos máis importantes celebrados na cidade. En 1903, a BMV xunto coa banda do *Regimiento de Murcia*, forma parte da expedición

dicha colectividad fueron objeto de una cariñosa y muy bien conquistada ovación, de la que correspondió parte preferentísima al maestro Borrero, bajo cuya inteligente dirección ha logrado la banda colocarse á envidiable altura." ([s.a/s.t] *FV*, 30/I/1900).

64 [s.a/s.t] *FV*, 29/VII/1900.

65 [s.a/s.t] *FV*, 31/VIII/1900.

66 A súa ausencia estivo motivada pola súa decisión de continuar en Valencia, a súa terra natal. Desde 1903 ata 1918, volveu a ocuparse da dirección da banda do seu pobo, Pueblo Nuevo del Mar, actividade que compaxinou coa docencia no Conservatorio de Música de Valencia.

viguesa que visita Ourense e que celebra os lazos de unión que existen entre ámbalas dúas cidades —entre eles, o ferrocarril que as conecta— acontecemento do que *FV* recolle un amplo artigo na súa portada⁶⁷. En setembro de 1904 o concello expresa a súa satisfacción polo magnífico estado no que se atopa a banda felicitando ao director pola súa acertada labor ao fronte do colectivo⁶⁸.

Un dos aspectos musicais máis relevantes da etapa de Menegón será a progresiva inclusión de obras de compositores galegos no repertorio e nos programas de concerto da banda. Neste senso, resulta imprescindible referirnos á figura de Reveriano Soutullo e á súa relación coa cidade olívica e coa propia agrupación —destinataria da meirande parte das súas obras para banda—⁶⁹. A BMV, a partir de 1905, estreará sucesivamente os pasodobles (*Lagartijo, Vigo, Montes, Minuto*), mazurkas (*Sólo para ti, Noemí, Estrella, Peregrina, Lolita, Irene, Leonor, Margarita*), xotas (*Aragón, La Valenciana*), vales (*Segura, Ondulando, Ausencia, La muñeca, Evocación*) e suites (*Día de Labranza Sonata Gallega, Una cacería en las Cíes, Escenas árabes*) do compositor de Pontearreas. A banda do *Regimiento de Murcia*, —agrupación á que Soutullo pertenceu como cornetín e daquela dirixida por un dos seus mestres, Ricardo Cetina— tamén foi intérprete habitual das súas obras contando no seu haber a estrea de *Vigo, Suite de aires regionales gallegos* ou o *Capricho alpino*.

A integración de Menegón nos círculos artísticos vigueses resulta un feito indiscutible: a súa excelente relación coas sociedades recreativas e artísticas

67 [s.a./s.t.] *FV*, 14/V/1903. As bandas ourensanas que recibiron á expedición viguesa e que compartiron actuación coa BMV foron a Banda Municipal de Ourense e a decana *Lira de Ribadavia*.

68 [Arquivo Municipal de Vigo] Acta de sesión plenaria do Concello de Vigo, 9/IX/1904.

69 En xullo de 1906, a prensa viguesa recolle con grande expectación os éxitos de Soutullo no Conservatorio de Música de Madrid con motivo da disputa polo premio de composición con Gregorio Baudot. Considerado unha celebridade na cidade, organízase un banquete de recepción a Soutullo —ao que asisten, entre outros, Menegón e Manrique Villanueva—; inmediatamente despois o concello acorda pensionalo para que amplíe os seus estudos no estranxeiro. En decembro estrea no *Tamberlick* a súa zarzuela *El Regreso*, con libreto de Antonio Fernández Arreo e, en febreiro de 1907, as zarzuelas *La Corte de D. Rodrigo en plena orgía*, premiada no conservatorio madrileño, e *El tío Lucas*, con música de Soutullo e Lorenzo Andreu. Asimesmo, o concello encarga a Soutullo a composición dun *Himno a Vigo*, con letra de Pío L. Cuññas, que será estreado —conxuntamente pola BMV e o Orfeón *La Oliva*— o 3 de agosto, no contexto das festas da Reconquista e que foi acollido con grande éxito na cidade.

da cidade, como *La Oliva*⁷⁰, coa banda militar do *Regimiento de Murcia* e o seu director Ricardo Cetina, e, moi especialmente, con Soutullo, ao que lle unía unha profunda amizade, posibilitaron que a BMV se erixise nun baluarte fundamental do ambiente musical vigués da primeira década do século XX.

A cidade vive nos últimos anos desta década un esplendor cultural sen parangón: á publicación do primeiro número da revista semanal *Vida Gallega* en 1909 ou ao certame de orfeóns e bandas de música organizado por *La Oliva* en 1908 —presidido por Tomás Bretón—, hai que engadirlle a concurrencia en Vigo de artistas galegos consagrados, como a serie de concertos que José Baldomir ofrece en xullo de 1906⁷¹; ou as veladas musicais protagonizadas por Carlos Sobrino, Manuel Quiroga ou José Castro *Chané* en 1907. Pero, sen lugar a dúbidas, a presenza na cidade da *Orquesta Sinfónica de Madrid* —dirixida por Fernández Arbós—⁷², e os concertos ofrecidos pola *Banda de la Guardia Republicana* de Lisboa e a *Banda Municipal de Madrid*, baixo a dirección de Ricardo Villa⁷³, serán determinantes para que a finais de 1912 o concello decida levar a cabo a reorganización máis profunda e sustancial da historia da agrupación co fin de obter unha colectividade que se atope á altura das mellores bandas municipais do país.

Disolta a banda por orde expresa do concello de Vigo —sendo esta substituída pola banda do *Regimiento de Murcia*, contratada para ofrecer os concertos na Alameda ata a reorganización da BMV—, procedeuse a convocar a vacante da praza de director mediante o sistema de oposición. Os candidatos que tomaron parte nas oposicións a director foron: Mónico García de la Parra y Téllez, profesor sustituto do *Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid*, natural de Bargas (Toledo) de 25 anos de idade —irmán

70 O orfeón *La Oliva*, reorganizado en xaneiro de 1904, inaugura unha nova etapa de éxitos baixo a dirección de Jesús Alonso, participando meses máis tarde no certame musical organizado pola *Sociedade Artística* de Pontevedra, baixo a presidencia de José Baldomir, no que acadou o segundo premio. Nos ensaios preparativos participa Menegón, nunha nova mostra da relación entre ambas institucións que continuaron ofrecendo concertos conxuntamente no *Teatro Rosalía de Castro* e no *Tamberlick*. En 1906, destaca a súa participación no *Certame de Orfeóns* en Madrid, con éxito de público e crítica competindo xunto co Orfeón da *Sociedade Artística* de Pontevedra dirixido por Juan Serrano Marqués —ex-director da BMV, quen anos máis tarde será nomeado director da *Lira de Ribadavia*—.

71 Nesta serie de concertos celebrados no *Teatro Rosalía de Castro* co fin de dar a coñecer a música regional, Baldomir estivo acompañado ao piano por Manrique Villanueva, e participaron ademais o Orfeón *La Oliva*, o coro *Airiños da Terra* de Perfecto Feijóo, Maximilano Vidales e a propia BMV.

72 [s.a/s.t.] *FV*, 15/V/1909.

73 [s.a/s.t.] *FV*, 10/VIII/1910.

de Benito García de la Parra, quen fora profesor de harmonía de Soutullo no conservatorio madrileño—; José Gutiérrez Pascual, natural de Ponferrada de 26 anos de idade e residente en Madrid, e Ricardo Fernández Carreira, natural de Caldas de Reis, director da *Banda Municipal da Pobra do Caramiñal*—quen anos máis tarde será director da *Banda Municipal de Santiago de Compostela*—. O Tribunal cualificador estivo formado por Reveriano Soutullo, Ricardo Cetina —director da banda do *Regimiento de Murcia*— e Francisco Hurtado —músico maior da banda do *Regimiento de Zaragoza*—. Ás 11 da mañá do 11 de decembro de 1912, tivo lugar na *Escuela de Artes y Oficios* a realización dos dous primeiros exercicios. O 15 de decembro, á mesma hora, tivo lugar no *Tamberlick* o terceiro exercicio, con carácter público, para o que tomou parte a banda do *Regimiento de Murcia* quen interpretou o *Carnaval Romano* de Berlioz, a proposta do Tribunal, con partituras que contiñan erros. O desenvolvemento destas probas —ampla e minuciosamente detallado nas portadas dos periódicos vigueses— foi acollido de xeito masivo e con grande expectación pola sociedade viguesa. Finalmente, o concello, tendo en conta o dictame emitido polo Tribunal cualificador⁷⁴, nomea o 20 de decembro de 1912 a Mónico García de la Parra y Téllez novo director da agrupación,

74 “En la Casa Consistorial de la Ciudad de Vigo a quince de Diciembre de mil novecientos doce, ante el Alcalde Accidental, D. Joaquín Botana Cadaval y de mí el infrascrito Secretario de Excmo. Ayuntamiento, comparecieron D. Reveriano Soutullo, D. Manuel Hurtado y D. Ricardo Cetina, que fueron nombrados por esta Alcaldía para formar el Tribunal de oposiciones a la plaza de Director de la Banda de Música Municipal de Vigo. Los ejercicios dieron el resultado siguiente: En el primer ejercicio que consistía en una fuga tonal (escolástica) para cuatro voces a dos motivos y cinco entradas, fueron solamente aprobados los trabajos de los Sres. Gutiérrez y de la Parra, quedando excluido el Sr. Fernández Carreira, por no reunir las condiciones de técnica y procedimiento que exigía el edicto de la Alcaldía. De los dos trabajos aprobados, el del Sr. G. de la Parra es superior por la soltura del contrapunto, por la corrección armónica, la variedad de los episodios, dentro siempre de los fragmentos arrancados de los dos motivos; adjudicándole el primer lugar por unanimidad.

En el segundo ejercicio que consistía en un tema dado para desarrollar en andante e instrumentado para Banda, los dos merecen aprobarse, pero el del Sr. Gutiérrez, es pobre de desarrollo (...) El del Sr. García de la Parra demuestra un profundo conocimiento de la armonía en las diversas ramas del contrapunto y está perfectamente instrumentado; mereciendo en todos estos conceptos la calificación de sobresaliente.

En el tercer ejercicio que consistía en la ejecución de los bajos de segundo ejercicio y una obra de dirección con equivocaciones, correspondió por sorteo dirigir primeramente al Sr. Gutiérrez, en la obra de dirección, notó de las cuatro faltas que había puestas, solamente dos: una la enmendó, pero la segunda, a pesar de haberla notado, no la enmendó. El Sr. García de la Parra notó y enmendó las cuatro faltas que había puesto el Tribunal: se ajustó en un todo a los tiempos señalados en la obra, demostrando *costumbre* y facilidad en la dirección de bandas.

quen a partir de xaneiro de 1913, presidirá as oposicións para cubrir as prazas dos instrumentistas así como os trámites para a adquisición do instrumental e uniformes, mediante contrato asinado con Manrique Villanueva e Felipe Somoza, respectivamente.

Co colectivo xa definitivamente reorganizado, García de la Parra inauguraré e protagonizará a segunda gran etapa da BMV (1913-57) conducindo a dita institución ao seu período de máximo esplendor e desenvolvendo —ao longo de cáseque medio século— unha intensa actividade nos eidos da composición, da docencia e a da dirección musical na cidade de Vigo. (*Vid.* imaxe no apéndice)



Por todas las consideraciones expuestas, los tres Sres. Profesores, por unanimidad, declaran que a su juicio debe adjudicársele el cargo de Director de la Banda Municipal de Música de Vigo al opositor D. Mónico G. de la Parra. En Vigo a 15 de diciembre de 1912.” [Arquivo Municipal de Vigo] Acta de nomeamento do director da BMV, 15/XII/1912.



Fondos documentais e legado social: dúas canles para investigar as bandas de música populares na comarca do Deza

CRISTINA VÁZQUEZ

CPR Nuestra Señora del Rosario (Arzúa, A Coruña)

crisvgmusica@edu.xunta.es

RESUMO: Con este artigo preténdese deseñar unha metodoloxía que contribúa a investigar as bandas de música populares en Galicia. As propostas que con tal obxectivo se plasman, parten do estudo de nove agrupacións que pertencen a unha rexión xeográfica definida: a comarca do Deza. Estas bandas son os casos sobre os cales se formulan as hipóteses dun proxecto de investigación máis amplo, o cal acolle por primeira vez ás bandas populares como obxecto de estudo para unha tese de doutoramento.

A parte dun percorrido polos fondos físicos conservados, dos cales se mostrará un exemplo para a súa análise e avaliación, será preciso deseñar diferentes procedementos que permitan aproveitar outras fontes: aquelas que contribúan a comprender as realidades propias das agrupacións na súa súa praxe social. Para isto, o traballo de campo será a ferramenta necesaria e a máis innovadora ó respecto.

PALABRAS CLAVE: bandas de música, Deza, música popular, fondos documentais, socioloxía da música, traballo de campo.

SOCIAL DOCUMENTARY RECORDS AND HERITAGE: TWO CHANNELS FOR RESEARCHING POPULAR MUSIC BANDS. EXAMPLES FROM THE LOCAL AREA OF DEZA (GALICIA).

ABSTRACT: This publication corresponds with a methodological presentation of the possibilities to study the popular wind bands in Galicia. It is focused on nine cases as groupings belonging to a geographical region as it is the region of Deza (northwest to Pontevedra), envelope which will be studied in doctoral thesis.

Apart from revising the documentation, which can be found in their archives, it will be necessary to design different ways of using resources that contribute to understand the proper characteristics of these type of wind bands. A field work will be the tool necessary to show it.

KEYWORDS: wind bands, Deza, popular music, documentation, sociology of music, field-work.

1. Bandas de música populares: o estado da investigación

Dende unha perspectiva actual é preciso considerar ás bandas populares como importantes viveiros musicais e humanos que emerxen de moitos dos núcleos rurais e urbano-rurais de Galicia. Se ben unha maior consciencia rexeneradora é notoria dende o último terzo do século XX, as súas orixes remóntanse a fai aproximadamente dous séculos. Ó longo deste tempo, as bandas populares véñense caracterizando por representar unha forma singular de achegarse á música escrita e académica; iso si, mediante unha aproximación paulatina, desigual segundo os casos, e exclusivamente destinada ó xénero masculino ata fai unhas poucas décadas.

O feito de ser agrupacións de carácter popular, implica a posibilidade que ofrecen para formar parte delas activamente, máis alá de simples estereotipos vinculados a unha cuestionable pobreza artística. Sen embargo, cómpre afirmar que existe unha certa relatividade en canto ás esixencias musicais e persoais de cada banda; ben sexa en relación coa importancia concedida a aspectos pedagóxicos ou ben dependendo dos tipos de actuacións, as cales poden variar dende longos pasarrúas por estradas pouco transitables ata o máis prestixioso concurso internacional.

Tamén se debe ter conta que todas as actividades que deriven dunha banda son preparadas e levadas a cabo dentro do tempo libre dos seus integrantes, ben sexan músicos afeccionados, profesionais ou relacionados dalgún xeito coa disciplina. Ademais dunha certa cohesión entre os propios suxeitos, ás bandas e a súa actividade implican un significado local, a capacidade de

representar a un punto xeográfico concreto como así o especifica a súa propia nomenclatura¹.

Tendo presente esta realidade, son poucos os anos cara atrás onde a banda popular pasa a formar parte tamén da literatura académica, a ser a protagonista de traballos universitarios, de libros e artigos historiográficos, a medida que vai captando tamén o interese xornalístico e audiovisual. Unhas e outras achegas contribúen a poder falar dun estado da cuestión e dunhas fontes específicas para as bandas, e propiamente para ás bandas de música populares.

Un dos propósitos deste traballo é o de establecer un panorama crítico do estado da investigación, para o que se procederá a aportar unha relación bibliográfica actualizada que, así mesmo, faga constar que a banda de música popular, como obxecto de estudo, posúe un corpus bibliográfico concreto². Respecto das publicacións citadas, creo necesario facer, aínda que brevemente, algunhas consideracións. Ante todo, débese valorar a magna obra monográfica de Enrique Iglesias Alvarellos, útil tanto para ter en conta as súas achegas como, á súa vez, para contrastar e matizar as mesmas.

A modo de exemplo, e como unhas das últimas publicacións máis exhaustivas, sae a luz o estudo das bandas de música habidas en Cerdedo, localidade próxima á comarca que nos ocupa. Trátase dun tipo de investigación de base historiográfica sobre un obxecto de estudo xa desaparecido na actualidade, pero que axuda para situar case un século de historia bandística dunha zona cunha idiosincrasia similar á comarca dezá. Algúns datos singulares que aporta para a documentación bandística son, por exemplo, reflexións recollidas sobre a presenza das agrupacións en actos fúnebres así como a relación con outras bandas que chegan a actuar en dita zona. Son estes, aspectos singulares que se irán complementando tamén para outros ámbitos, coas demais lecturas ó respecto para cada caso. Cómpre destacar igualmente as obras de Enrique Paz Antón pola notoriedade da súa redacción, froito dunha fonda labor documental sobre outras bandas pontevedresas.

En xeral, os traballos que van saíndo á luz *in crescendo* dende os últimos anos, resaltan en gran medida ás propias agrupacións, xa sexa por intereses

¹ As características apuntadas resaltan os trazos distintivos das bandas populares con respecto a outras tipoloxías, nas cales se englobarían as bandas profesionais (militares ou civís) e as bandas de actividade eventual.

² Véxase no Anexo I a relación bibliográfica actualizada para as bandas populares, en base ás publicacións principais de ámbito galego que foron consultadas.

propios ou por tratarse de encargos, motivacións que tamén caracterizan as correspondentes referencias sobre a bisbarra dezá³. A modo dun pequeno contexto, haberá que situar ás bandas de música como unha realidade a destacar dentro da etnografía e oferta cultural de catro dos concellos do Deza (Agolada, Lalín, Silleda e Vila de Cruces), tal e como se irán citando nos sucesivos exemplos.

Centrándonos na información referida ás bandas da comarca do Deza, ao longo do séculos XIX e XX, son moitas as parroquias do Deza onde se forman e transforman grupos musicais. A eles xa se refire primeiramente Enrique Iglesias Alvarellos na obra pioneira citada. Cara a actualidade, será a partir do ano 1985 cando as nove bandas actuais coexistan á vez, a excepción dunha delas que se ben xestionando recentemente dende o 2009. Sobre a totalidade das agrupacións destacan os traballos referentes á Banda Artística de Merza (Vila de Cruces), ás bandas do Concello de Silleda, e a algunhas das bandas do municipio lalinense.

A primeira banda citada, a de Merza, foi obxecto de estudo e relato de dous traballos de peso, tanto pola longa historia do conxunto como polo amplo abano das súas actividades. De xeito máis recente, Nuria Barros elabora unha cronoloxía temporal da banda de Merza. As diferentes etapas que a autora xustifica, así como certos apuntamentos estatísticos, complementan un percorrido que xa relatara Xoaquín Villar Calvo; en canto ós inicios musicais na zona refírese así textualmente o escritor:

Parece que foi nos muíños, na espera da quenda para moer o gran e nas fías ou fiadeiros, lugares de xuntanza da mocidade, onde, con instrumentos as veces rudimentarios de percusión e vento, como latas do pimentón, cunchas e canavelas, facíase a música que incitaba ó baile. Estas melodías, tocadas de oído, eran transmitidas de pais a fillos e outras veces “importadas” polos mozos que fixeron o servizo ou tamén por traballadores que ían segar a Castela, por iso moitas das cancións tiñan a letra en castelán. Outras veces eran cousa do crego ou do mestre da escola dotados de formación musical. (...)

Estas “charangas” que naceron nos fiadeiros, eran tamén as que poñían música nas festas do lugar e cando acadaban certa sona eran

³ Véxase no Anexo II a relación bibliográfica consultada en relación coas bandas dezás.

contratadas por outras parroquias. Entón comenzaron a chamarse “músicas” e ían incorporando mais executantes na medida na que podían mercar novos instrumentos⁴.

En canto ás agrupacións do Concello de Silleda, nunha investigación propia o tratamento para as bandas é dual e comparativo entre dúas agrupacións⁵. Así mesmo, servirá de experiencia para enfocar as liñas a seguir ante un número maior de conxuntos. A partir desta investigación, Fátima Pereiro contribúe prestando especial atención ó arquivo musical dunhas das agrupacións dende un punto de vista organizativo e descritivo, sobre todo en beneficio de compositores galegos e que exerceron a súa labor no Deza.

En relación ás bandas do municipio lalinense, son significativos tres artigos presentes en sucesivos números do *Anuario* que edita o Concello de Lalín. Ditas aportacións versan sobre unha banda desaparecida, a banda de Bermés, e sobre as vixentes agrupacións de Lalín e Vilatuxe, quedando establecidos períodos base das mesmas para facer tamén posteriores indagacións. Como un aspecto a engadir, a investigación de Lorena López Cobas aporta certas consideración que xa apuntan unha necesidade de abordar o estudo das bandas populares dende novos ángulos, sobre todo polo carácter social e experimental que presentan agrupacións como a de Vilatuxe; así conclúe textualmente a autora: “[...] a banda constituíu ó longo da súa historia un elemento socializador e de instrución dun colectivo que achegou ó medio rural o fenómeno musical, que ademais de educar enriquecería os espíritos”⁶.

Tras comprobar o sesgo historiográfico que predomina nas investigacións consultadas, así como o feito de ser narracións que dun xeito maioritario se centran nun caso illado, vese necesario intentar aportar outros enfoques ó estado da investigación. Por iso, queremos presentar unha aproximación plural ás bandas, tanto xeográfica como en canto ós procedementos de estudos, intentando establecer posibles lazos de unión e interpretacións comúns entre

4 Xoaquín Villar Calvo: *Un pobo musical, Merza e a súa banda artística*, Merza, Banda Artística de Merza, 2007, pp. 11-12 [inédito, consultado por cortesía da agrupación].

5 Cristina Vázquez Gómez: *Las bandas de música en la zona del Trasdeza (Pontevedra)*, Universidade de Oviedo, Traballo de Investigación Tutelado por Carlos Villanueva, para a consecución do Diploma de Estudos Avanzados, programa de doutoramento *Música en la España Contemporánea*, 2009.

6 Lorena López Cobas: “A banda de Música de Vilatuxe”, *Descubriendo Deza: Anuario de estudios e investigación de Deza*, 3, 2001, p. 454.

as mesmas, ben sexan artísticos, sociais ou pedagóxicos. Aínda así, cada agrupación conta coa súa propia identidade, que en conxunto, farán que a actividade bandística destaque na bisbarra tanto pola súa bagaxe histórica e actual como pola súa diversidade.

Para levar a cabo estes obxectivos e verificar os casos hipotéticos, intentarase levantar e avaliar, estando aínda o proxecto nunha fase de tratamento da información, a documentación musical que pode existir ou que se pode xerar en torno a estes colectivos. Como documentación musical entenderase por un lado todo o referente á documentación física, relativa ós arquivos musicais, á xestión das actuacións ou a aqueles bens que se empregan como instrumental ou mobiliario de servizo. Por outro lado, tamén se lle prestará atención a aquelas fontes que dean pé a constatar consideracións e comportamentos específicos —tanto a nivel global como individual— cuxa interacción poida que sexa representativo a nivel zonal.

2. Os fondos documentais.

Entrando xa na descrición documental, primeiramente, interesa establecer un marco temporal no cal situarse e así ter en conta cándo se pode empezar a forxar a historia das agrupacións. A partir de aí, haberá que considerar que a súa formación, sonoridade ou funcionamento, irá respondendo ás distintas situacións e consecuencias evolutivas.

A tradición oral fai que sexa a data de 1828 a que se empregue como punto de partida histórico, se ben, a constancia dunha banda de música como tal, non é doada de xustificar ata máis avanzado o século. En relación a desenvolvemento artístico, a evolución das bandas irá implicando unha progresiva necesidade de aprender a ler música. Así mesmo, este feito traerá consigo que se chegue a contar cun repertorio e cun arquivo musical, malia que a interpretación real de ditas pezas, é moi variable, dende unha agrupación que pode actuar con arredor de vinte músicos, ata outras que chegan a superar a centena.

A parte da evolución dos intereses musicais e pedagóxicos, para contar con apoios institucionais, foi necesario que as bandas se constituísen en forma de asociacións, cos seus estatutos e organización correspondente, o cal implica que se precisen levar a cabo certas xestións, máis ou menos exhaustivas, así como que se xeneren uns fondos administrativos. A outro nivel, as bandas

dunha mesma zona relacionaranse tamén entre si e con agrupacións próximas. O feito de compartir actuacións ou recibir prestacións globais fará que haxa vínculos entre as bandas e que a información apareza en ocasións dun xeito compartido.

Tras estas consideracións previas, cómpre indagar ónde se pode atopar todo o correspondente ós fondos físicos das bandas, coa finalidade de facilitar a realización dun inventario xeral. Para iso, haberá que situar a sede ou sedes das agrupacións así como contactar co persoal encargado que permita ter acceso ós espazos concretos. A dispoñibilidade dos mesmos dependerá do carácter privado ou público dos propios locais, xa sexan arquivos institucionais ou domicilios particulares dun directivo. En beneficio da localización e estudo destes fondos documentais, non podemos obviar as posibilidades que se ofrecen nos fondos dixitalizados, nos diferentes portais de Internet, os cales, favorecen, un tratamento máis práctico da información.

A proposta de tratamento da documentación levantada consiste nunha clasificación en cinco grandes bloques temáticos. Nos seus correspondentes apartados, terán cabida as mostras que acrediten a actividade bandística, organizados en prol da maior claridade e funcionalidade posible. Cómpre sinalar que estes cinco bloques non se corresponderán con segmentacións cerradas, xa que moitos documentos poderían estar situados en máis dun apartado, e así mesmo, darán pé a múltiples posibilidades de análise como así se verá representado no exemplo posterior.

Achegando uns trazos xerais sobre cada un deles, un primeiro bloque está composto polo historial administrativo. Nel agrúpase todo o referente á xestión de cada banda así como de outros organismos paralelos, polo cal cómpre distinguir catro puntos que estructuren a información. Nun primeiro punto englobanse as mostras das actividades a levar a cabo por unha banda: a planificación das actuacións, medios de publicidade empregados ou mostras xornalísticas que as rexistren. O segundo fai referencia á administración da agrupación como asociación cultural (libros de actas, estados de contas ou solicitudes de subvencións). En canto a outros organismos dependentes, nun terceiro punto reúnese o relativo a posibles Asociacións de Amigos e outros grupos musicais tales como bandas xuvenís, que contan recentemente cunha propia programación, así como diversos conxuntos de cámara que están tamén emerxendo. Por último, terase en conta a documentación propia das escolas de música que funcionan á par das agrupacións, tales como rexistro de alumnos ou de material didáctico específico.

Un segundo bloque ten relación co arquivo do repertorio musical, o cal daría pé a múltiples análises posibles ó poder falar, por exemplo, de compositores, transcritores, estilos, ou da xerarquización dos instrumentos. Así mesmo, a información que nos ofrece podémola dividir en catro apartados segundo o tipo de documento e soporte. Primeiramente, os fondos de partituras, atopados en carpetas individuais e no seu correspondente mobiliario é a forma máis común de acceder a eles. En segundo lugar débese ter en conta como unha segunda opción o formato dixital no cal tamén se editan e almacenan as composicións. A súa dixitalización, permitirá unha difusión máis práctica, así como garante tamén a conservación dos fondos máis antigos e deteriorados. Un terceiro tipo de documento son as bases de datos que catalogan o arquivo musical, cando existen. (*Vid.* imaxe 1 no apéndice).

Nos campos destas bases recóllense as categorías básicas —título, compositor principal e lugar físico que ocupa— así como as variables que afectan ós xéneros musicais ou ás súas editoriais e datas correspondentes. Outra información que se engade e que ten que ver coa natureza do repertorio pódese referir a se estamos ante un arranxo persoal, ante un manuscrito; tamén se indica se está completo o ítem —as particellas que faltan— e ocasionalmente nos dan datos sobre intercambios de materiais (outra banda ou suxeito á cal se lle prestou a obra).

Como cuarto e último apartado deste bloque do arquivo musical, considérase un apartado para o rexistro de fontes sonoras e audiovisuais. Isto é posible ó consultar a discografía que se ven editando dende principios do anos de 1980 e contando tamén con gravacións cedidas, tanto polos medios de comunicación como de particulares. Non se poden obviar as referencias atopadas na Rede Internet —caso especial dos portais YouTube ou Vimeo—, xa que ofrecen como novidade, momentos e actuacións en directo, no xeito no que maioritariamente se difunde a sonoridade dunha banda no momento actual. (*Vid.* imaxe 2 no apéndice).

Cómpre englobar nun terceiro bloque todo o referente ás publicacións das bandas baixo unha tripla división. Nun primeiro lugar, incluíndo aquelas publicacións que parten da vontade de cada agrupación, ben en forma de libro ou ben como currículos de obrigada elaboración por certos requirimentos. Nunha segunda tipoloxía, encóntranse as investigacións feitas ó respecto, e, nun terceiro lugar a información que cada banda comparte de xeito virtual nas redes. En relación a isto último, a xestión de material en liña, característica nos novos tempos, tampouco pasa desapercibida para as bandas, e así mesmo

se mostra en redes sociais tales como Facebook. Contando tamén coas posibilidades que ofrece consultar páxinas web, foros ou blogs, cabe sen embargo ser cautelosos ante un posible desfase na posta ó día dos portais. Sen embargo, si que hai outros casos onde se vai propiciando información dun feito case ó mesmo instante de acontecer.

Un cuarto bloque que se estimou, agrupa outros bens varios a considerar, por exemplo, os fondos instrumentais, trofeos, cadros, fotografías ou medios de uso a cotío para as agrupacións. Dentro do mesmo bloque, non se pode pasar por alto os bens inmobles representados pola arquitectura popular, e polos edificios de uso para as bandas; locais todos eles que acollen ou acollían as súas interpretacións ou ensaios. (*Vid.* imaxe 3 no apéndice).

Xa un quinto e último bloque, agrupa a documentación que se atopa en espazos externos ás bandas e as súas sedes: todo aquilo arquivado por organismos institucionais e específicos. Primeiramente, como entidade exclusiva para as bandas que nos ocupan, a Federación Galega de Bandas de Música Populares leva un exhaustivo rexistro de músicos así como de actividades nas que vai colaborando⁷. A súa xestión hai que relacionala coa Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, que tamén ben contribuindo ata o de agora tanto en prol de escolas de música, como en beneficio das bandas como asociacións culturais que son.

Tendo en conta un primeiro nivel institucional, nos arquivos municipais dos concellos tamén se recollen documentos relacionados coa xestión musical das bandas. Trátase, na súa maioría, de correspondencia sobre axudas económicas, tantos puntuais (inversión en vestiario ou viaxes) como correntes. Estas últimas son significativas por afectar á xestión das escolas de música ou á subvención das actuacións; neste caso, o concello será habitualmente un intermediario para o plan culturais de institucións como a Deputación Provincial de Pontevedra.

Tamén promovido pola Deputación, é importante situar o primeiro certame en Galicia de celebración recorrente no tempo e aberto a todas as agrupacións da provincia. O ano 2001, cando se celebra por primeira vez,

⁷ Sete das agrupacións dezás, están ó abeiro da Federación. A súa afiliación repercute, dun xeito máis beneficioso, segundo as bandas participen ou non das xestións principais da entidade (o Certame Galego de Bandas de Música Populares ou o Campus Musical). Máis información en liña, URL: www.fgbmp.org [última consulta o 9/01/2012].

significará un punto de inflexión para a obxectivos e características dalgunhas bandas dezás, tal e como se verifica nos exemplos que tratamos de seguido.

3. Un estudo de caso sobre a documentación administrativa de actuacións.

Creemos necesario exemplificar agora un caso práctico sobre algunha das divisións anteriormente establecidas, tanto por mostrar algunha tipoloxía das mesmas como tamén algún dos métodos a empregar no seu tratamento. Tentaremos expoñer de qué modo a documentación levantada pode dar resposta a cuestións concretas e verificar ou refutar as hipóteses presentadas.

Seguindo a mesma orde que se estableceu anteriormente, escolleuse un exemplo representativo do primeiro bloque citado, e dentro del, do seu primeiro apartado: o historial administrativo relativo á xestión das actuacións.

A orixe dos datos correspóndese cos fondos de dúas agrupacións dezás que pertencen ó mesmo municipio, o Concello de Silleda: a Banda Municipal de Silleda e a Banda Recreativa e Cultural de Bandeira. As dúas agrupacións, a escasos kilómetros de distancia, representan dúas realidades culturais pero que tamén comparten intereses e preocupacións. Entre ámbalas dúas bandas pódense establecer diferenzas e comparacións dende tres enfoques: en canto ás respectivas trajectorias históricas, ó seu discorrer paralelo, e en canto ás características en si das vilas (radio demográfico, peso institucional e outras).

Matizando as cuestións máis significativas, a capital de Silleda xa viña contando con actividade musical dende finais do século XIX, actividade que acabaría esmorecendo en parte dentro do contexto da emigración europea dos anos de 1970. A principios de 1980, ó igual que pasou noutros lugares dezás, vai xerminando unha banda no lugar da Bandeira, constando os seus primeiros estatutos en 1984, un ano antes de que figure de novo a agrupación de Silleda.

Contando cun recorrido practicamente paralelo dende ditos anos, os comezos sen embargo, foron diferentes. Mentres na Bandeira irá collendo forma unha primeira agrupación que hoxe en día se podería ligar máis cunha charanga, en Silleda a banda irá emerxendo con pretensións máis ambiciosas ó contar xa con músicos con experiencia bandística previa. Co paso do tempo, as dúas bandas chegarán a contar con partidas municipais proporcionais ás súas necesidades e deste xeito, tamén cómpre matizar a estereotipada concepción sobre o que o termo *municipal* significa na nomenclatura dunha banda.

Rematando con este breve apuntamento de contexto, cabe dicir que os datos destas agrupación son tratados en concreto porque os seus arquivos foron os que primeiro se consultaron, sendo tamén nos que mellor se conserva dita información anual dun xeito accesible, completo e organizado.

A continuación mostramos como ámbalas dúas achegas, posibilitarán por si mesmas un análise concreto para deducións comparativas. Amosarase pois, unha disposición numérica en dous cadros similares, cuxa observación detida dará pé a sucesivas preguntas e repostas en función de corroborar a seguintes hipóteses:

- a. A participación das bandas en certames repercute na oscilación numérica dos seus compoñentes e na súa actividade en xeral.
- b. A presenza de máis dunha banda dentro dun mesmo concello dá pé a que haxa que falar de diferentes realidades en consecuencia.

Cadro 1: Rexistro de actuacións da Banda Recreativa e Cultural de Bandeira

| Ano | Festas | Festivais | Certames | Músicos | Reforzos | Viaxes |
|------|--------|-----------|----------|---------|----------|--------|
| 1991 | 24 | | 1 | 30-33 | 1-7 | |
| 1992 | 28 | | | 32-35 | | |
| 1993 | 27 | 1 | | 34-37 | | |
| 1994 | 29 | | | 38-45 | 1-5 | |
| 1995 | 32 | | | 31-42 | | |
| 1996 | 28 | | | 37-42 | | |
| 1997 | 27 | 5 | | 40-46 | | |
| 1998 | 25 | 1 | | 40-48 | | |
| 1999 | 26 | | | 39-45 | | |
| 2000 | 22 | | | 40-45 | | |

| Ano | Festas | Festivais | Certames | Músicos | Reforzos | Viaxes | |
|------|--------|-----------|----------|---------|----------|--------|-----------|
| 2001 | 23 | 4 | 1 | 40-50 | 1-7 | | |
| 2002 | 25 | 5 | 1 | 43-50 | | | |
| 2003 | 22 | 6 | 1 | 40-50 | | | |
| 2004 | 24 | 3 | | 45-52 | | | |
| 2005 | 18 | 3 | 1 | 45-52 | | | |
| 2006 | 17 | 3 | | 45-55 | | | |
| 2007 | 17 | 2 | 1 | 47-55 | | | La Senia |
| 2008 | 15 | 3 | 3 | 46-74 | 0-6 | | |
| 2009 | 15 | 2 | 2 | 42-77 | | | Tomar |
| 2010 | 11 | 1 | | 52-62 | | | Santander |
| 2011 | 11 | 4 | 1 | 49-80 | | | |

Cadro 2: Rexistro de actuacións da Banda Municipal de Silleda

| Ano | Festas | Festivais | Certames | Músicos | Viaxes |
|------|--------|-----------|----------|---------|----------|
| 1991 | 62 | | | 40 | |
| 1992 | 61 | | | 40 | |
| 1993 | 34 | 1 | | 40 | Andorra |
| 1994 | 26 | 2 | | 43 | Albacete |
| 1995 | 21 | 3 | | 43 | Alacante |
| 1996 | 40 | 1 | | 48 | Valencia |
| 1997 | 37 | 2 | | 48 | |
| 1998 | 30 | 3 | | 55 | Valencia |

| Ano | Festas | Festivais | Certames | Músicos | Viaxes |
|------|--------|-----------|----------|---------|-----------------------------|
| 1999 | 43 | 3 | | 55 | Zaragoza, San Sebastián |
| 2000 | 39 | 4 | | 58 | Portugal, Madrid, Bos Aires |
| 2001 | 41 | 4 | | 60 | Lourdes |
| 2002 | 43 | 3 | 1 | 70 | Tomar, Leganés |
| 2003 | 37 | 4 | | 70 | Andalucía |
| 2004 | 21 | 3 | | 81 | Gran Canaria |
| 2005 | 32 | 4 | 1 | 90 | Salamanca |
| 2006 | 21 | 2 | | 90 | |
| 2007 | 25 | | 1 | 91 | Alacante |
| 2008 | 17 | 1 | | 61 | Santander, Luarca |
| 2009 | 18 | 5 | 1 | 88 | |
| 2010 | 18 | 2 | 1 | 84 | Zamora, Valencia |
| 2011 | 17 | 4 | | 62 | |

Procedendo xa ó seu análise, irase seguindo unha secuencia segundo as categorías que conforman as táboas, non sen antes aclarar previamente certos aspectos das variables que se rexistran. Ó corresponderse con arquivos xestionados de forma diferente, haberá que ter en conta diversas maneira de almacenar a información, notorias incluso dentro de cada un deles a medida que a xestión vai cambiando de mans. Entre esas diferenzas, obsérvase, por exemplo, que

para o deseño do cadro primeiro tamén se puido determinar un intervalo de músicos que actúan como reforzos.

As datas que se recollen forman unha liña temporal uniforme ata a actualidade; a partir do 2011 será cando se efectúe xa o traballo de campo levado persoalmente para esta investigación. Concretamente, dende principios da década de 1990, é cando vimos observando que os arquivos administrativos das bandas se empezan a conformar. Deste xeito ofrécese unha información das actuacións ó longo de dúas décadas, marco temporal que corresponde co que temos definido como a terceira etapa histórica para as bandas galegas⁸; tentaremos valorar os cambios recentemente ocorridos nas agrupacións en relación coas actuacións rexistradas.

3.1. As festas locais: ¿a base sustentadora?

A segunda columna, ofrece o número total de festexos nos que a banda participa por ano. A cifra engloba tanto as participacións en festexos en xornada matutina como as vespertinas, ambas podendo ser compartidas con outra banda ou grupo musical⁹.

Cuestiónase no epígrafe se a participación nas festas é unha base sólida que garante o sustento das agrupacións. Formúlase esta pregunta xa que, economicamente, esta labor sempre foi o piar para as bandas, a parte de outorgarlle certo prestixio en función do número realizado e repercusión das mesmas. Contando con que sobre a situación económica dos músicos nesta época, o feito de tocar nunha banda, non lle suporá gastos, canto menos, pártese en ambos cadros dun número considerable de festas nos primeiros anos.

En relación a iso, para a banda de Silleda as cifras extremas ó respecto están rexistradas na primeira e última data. Isto tampouco significa que fosen mingando paulatinamente, xa que nas dúas agrupacións se observa unha certa variación no tempo, pero si que decaen máis agudamente a partir do século XXI.

En canto á banda da Bandeira, se ben o número de actuacións é menor, prodúcese o mesmo descenso. A diferente orixe das dúas bandas que máis arriba foi exposta, así mesmo, repercutirá na cantidade de festas para as que foron

8 Considerarase, na investigación in extenso da que esta comunicación forma parte, unha terceira etapa cronolóxica para as bandas do Deza a partir do ano 1982, tras unha fase de formación e outra intermedia.

9 Quérese aclarar tamén que os datos recollidos dos correspondentes ficheiros poden estar suxeitos a variacións no decorrer real da actuación, en media xornada ou completa.

contratadas, distantes as dúas sobre todo nos primeiros anos. A banda da Bandeira concretamente no 1991, inicia unha nova etapa co segundo director ó fronte, un músico que reconducirá a banda no contexto dun importante cambio xeracional e ante a necesidade de tomar máis en serio a formación musical. Unha labor que se verá recompensada cun número estable de contratos nos sucesivos anos.

En relación coa hipótese formulada, arredor do ano 2001 (data que se emprega de referencia polo xa citado certame provincial) obsérvase nos dous cadros unha diminución progresiva dos festexos. En compensación, verase como desde anos antes as bandas virían participando de xeito regular en festivais e posteriormente, nalgún certame, tanto a nivel galego como foráneo. Iso incidirá en parte en que o número de festas siga mingando notablemente cara a actualidade, tanto por ser tempos de dificultade económica, xa sexa para a agrupación, como para calquera comisión organizadora dun festexo. De tódolos xeitos, malia que os músicos mostren máis predisposición cara a tocar concertos puntuais, consideran a participación en festas, como a única forma de subsistir economicamente e poder así financiar outros proxectos, máis que valorar a súa función dentro destas tradicións rurais, das que forman parte.

3.2. Tocar para ser escoitados: os festivais de bandas

Os festivais responden a outro prototipo de actuación aínda que máis recente para as bandas; uns momentos onde interpretan tres ou catro pezas en disposición semicircular para que o público as escoite. Ademais, comparten o evento con outras agrupacións, o cal posibilita que se intercambien as actuacións entre as localidades respectivas. É unha iniciativa que propulsou en gran medida a Federación de Bandas, fundada en 1987, e que repercutirá na mostra que se amosa na segunda metade dos 90. A homenaxe ás Bandas de Música Populares, ó que Luís Costa se refire detidamente no seu artigo, tamén servirá de antecedente para o xerminar dos festivais en moitas localidades galegas; de feito é a primeira actuación deste tipo para a banda da Bandeira.

A participación global en festivais vese quizais máis fluída na banda de Silleda, sendo tamén a organizadora do seu propio evento dende 1993. No primeiro caso, é rexistrada esta participación a partir do cambio de século dun xeito máis constante. Isto é posible por ser unha banda que recibiu un gran impulso tras o paso polos certames, e xustamente como preparación para o primeiro concurso, organiza un propio festival para presentar o repertorio no mesmo ano 2001.

A asistencia aos festivais, supón en moitos casos que se ocupen datas que poderían ser obxecto de actuacións dentro das festas. Aínda así, ós músicos

resúltalle máis cómodo e gratificante participar nun festival, afirmando poñer un maior empeño na execución musical a pesar de que, polo xeral, non reciben remuneración económica pola interpretación. De este modo a percepción distintiva dos certames, incrementárase cada vez máis, facendo que se seleccionen máis aínda os festexos, sobre todo nas datas próximas a un concurso, e sendo a recompensa moral o primordial.

Entre os festivais tamén se poden establecer varios tipos. A parte dos recorrentes, supuxeron celebracións excepcionais sendas edicións do Festival de Metais de Galicia —nos anos 1994 e 2008 en Silleda e Bandeira respectivamente. Outro caso puntual foi o Festival Zonal de Bandas de Música, celebrado no 2011 e patrocinado pola Deputación Provincial, como unha continuación dos certames que a nivel comarcal tamén se teñen xestionado¹⁰.

3.3. Os concursos e o incremento musical e competitivo

Como xa se adiantou, no ano 2001 é cando as bandas pontevedresas participan dun xeito máis constante nos concursos. Ocasional resultaría o feito de que en 1991 participara a agrupación da Bandeira nun certame, pero tamén, ó longo da historia bandística se foron sucedendo esporadicamente nalgunhas cidades ou vilas galegas, caso do Certame de Bandas Populares de Lalín, carecendo dunhas bases como as que existen na actualidade.

Se ben Silleda participa dun xeito máis esporádico que Bandeira, é de matizar que é debido a que opta a seccións de competición máis elevadas por contar con un número de músicos visiblemente superior. O feito de competir fóra de Galicia, como se aprecia ó comprobar as viaxes do segundo caso, a parte dunha posibilidade de poder compararse con bandas a nivel nacional ou internacional, tamén implica unha maior disposición económica. Necesítanse uns fondos, tanto para gastos en si da viaxe e estancia, como para o que se considere pagar ós músicos que colaboren nesas ocasións. Este tamén é un aspecto a ter en conta previamente para deseñar estratexias de financiamento.

A banda do primeiro cadro, a diferenza da de Silleda, participa máis asiduamente nos certames convocados a nivel galego ós cales hai que engadir os concursos Zonais e Galego, dous eventos nos cales non participou Silleda.

¹⁰ Por parte das agrupacións, tamén son levadas a cabo outras actuacións que non se estimaron recoller aquí, tanto por ser constantes nos anos, como por algún motivo puntual, caso de concertos benéficos, por Nadal ou outras actuacións temáticas.

A combinación deles, da como resultado unha tripla participación no 2008 para a banda da Bandeira.

A parte de que as bandas lograron, en xeral, uns bos resultados tamén veñen sendo satisfactorios os seguintes feitos: unha maior atención ós planos sonoros, novas motivacións para esforzarse musicalmente e o recoñecemento xeral recibido, tanto no propio pobo como no exterior. Vexamos se as consecuencias afectan tamén, entre outros aspectos, á oscilación dos integrantes e porqué.

3.4. Os membros integrantes

Neste apartado, faise referencia especialmente ás variables que atenden ó número de músicos e reforzos, estando recollidos ambos no cómputo total da primeira columna dos cadros.

A simple vista, destaca xa tanto que o número de músicos vai medrando como que as cifras anuais oscilan máis cara os últimos anos. Ese contraste nun mesmo ano é notorio tanto entre dúas datas consecutivas (Cadro 2, anos 2008 e 2009) como nunha mesma tempada (cadro 1, ano 2008). En beneficio dunha das hipóteses de partida, esa última consideración permite que se poida falar de dous tipos de músicos para as bandas: os sustentos da agrupación e os que fan que soe máis e/ou mellor en ocasións concretas. Se nos festivais ou algunha festa relevante xa ía sendo necesario contar con algún músico doutra banda, ben por carecer dalgún timbre ou porque faltaban músicos, a importancia numérica nos certames aumenta, sobre todo onde unha lista oficial así o rexistre.

En xeral, o número de músicos increméntase no tempo, en boa parte porque cada vez a formación da escola se estende a un número maior de poboación, con cuxas incorporacións á banda compensa ós casos de abandono; estes últimos continúan sen embargo formando parte das listas da Federación e concorren nas ocasións puntuais en que así se require. A parte de poder anotar ós músicos que así se considere, tanto os antigos integrantes como os músicos que non estean federados na súa banda de orixe, formarán parte dunhas listaxes que son útiles e reais nos días da competición, podendo aproximarse tamén nalgún concerto puntual. Ademais deses músicos colaboradores, nas bases dos concursos recollen a posibilidade de que as bandas contén cun número concreto de músicos a maiores, outro tipo de colaboracións que hai que engadir.

Ante isto, débese aclarar que o número concreto de reforzos que rexistra o caso primeiro corresponde cos anotados a tales efectos á marxe dunha lista

de músicos habituais para unha festa; necesario sobre todo para levar o estado de contas. Sen embargo, cando se compite, o concepto de reforzo cambia de significado, referíndose só ós que non se atopan na listaxe da Federación.

A banda na cal se computan estes músicos, alberga no período de tempo rexistrado a labor de tres directores diferentes, o que tamén se reflicte na composición da agrupación. Nunha etapa inicial, os reforzos eran necesarios para completar cordas descompensadas xa que, por exemplo, non existían óboes. Tras unha evolución na introdución de novos instrumentos e instrumentistas, no 2001, cun novo mestre vese necesario mellorar a sonoridade, xa que se entra na dinámica de competir; será pois o punto onde se chegue a contar con máis músicos externos á banda, principalmente doutras bandas do Deza, así como outros tamén de bandas profesionais que poden ser federados. Cun último cambio de director, incluso se baralla a oportunidade de non levar ningún reforzo se non é estritamente necesario, acudindo, iso si, ós recorrentes colaboradores para os certames.

Neste punto, podemos pasar pois a ponderar a primeira das hipóteses formuladas. O ano 2001 serviu, en relación ás variables mostradas, como unha data de inflexión, tanto para contar coa participación dun número de músicos maior e de diversa natureza como polo feito de supoñer que os festexos non sexan as únicas alternativas para as bandas. Idea que xa se viña adiantando, dende anos atrás, coa celebración de festivais, polo cal non é unha consecuencia exclusiva dos certames aínda que si definitivamente impulsada por estes. Dito isto, queda verificada a hipótese, aínda que non sexa en todos os seus extremos.

3.5. Un concello vs. dúas bandas

Presentadas xa as dúas agrupación, pertencentes ós primeiros núcleos de poboación do seu municipio, cabe establecer o seu papel tendo en conta o marco institucional. Para isto, a última variable que afecta ós viaxes será máis significativa. Nesta categoría, os desprazamentos serán tanto para acudir a festivais e certames foráneos como a viaxes oficiais ou outras.

Observando sobre todo a intensa actividade exterior que se rexistra no segundo dos cadros, pódese pensar nunha predisposición da banda a difundirse e buscar alternativas diferentes que poderían ademais ser potenciadas institucionalmente. Sobre todo naquelas viaxes de ultramar, ou nos certames levantinos, onde máis representan o nome dun pobo; e con maior motivo todavía no caso de que os resultados vaian sendo favorables. No cadro primeiro,

sen embargo, as viaxes que se recollen nos últimos anos, agás o certame en La Senia (Tarragona) xa as fixera Silleda tempo atrás, destacando en xeral a forte mediación dos centros galegos das cidades para que as bandas se trasladen.

En consecuencia, as agrupacións e a súa actividade sempre deben ser valoradas nun debido contexto, que non ten porque atender tan só a motivos económicos, como nos dispuxemos demostrar. Os niveis educativos da poboación e demais características sociolóxicas tamén poden condicionar a evolución dunha banda, así como a vontade e ilusión que mostren os músicos ante tal actividade.

Tras levar a cabo a análise dos datos citados, este estudo de casos permite elaborar, así mesmo outras hipóteses e preguntas como as seguintes: no Concello de Vila de Cruces terá que pasar algo parecido ó haber tamén dúas agrupacións; en cambio, no caso de Agolada, a banda terá máis vantaxes por ser a única do municipio; interesaría tamén saber a qué realidades distintas se corresponderán as catro agrupacións lalinenses, dúas delas sen federar. En todo caso, a ampliación desta mostra dun municipio dezá, poderase levar a cabo tanto no espazo como empregando outros mecanismos de investigación complementarios.

4. O legado social

En relación a esa última idea, outra canle xa mencionada para a investigación das agrupación populares estará enfocada cara o legado social bandístico. Isto farase en función do tratamento de fontes intanxibles que propicien por elas mesmas unha recreación documental

Tanto dun xeito diacrónico como desde unha perspectiva estritamente actual, as fontes orais serán a base para tal cometido, partindo tanto das entrevistas guiadas como doutro tipo de testemuñas cun carácter máis espontáneo, caso de inquedanzas que xorden ó longo dunha actuación e que fan fluír certos comentarios ou preocupacións de diferente maneira á cando se pregunta directamente. É preciso recalcar que mesmo dentro dun tratamento histórico-gráfico, as aproximacións débense inclinar máis en favor dunha perspectiva social que favoreza afondar na intrahistoria das agrupacións, non só enumerando sucesos e acontecementos musicais (datas, obras ou actuacións). Sen ser excluída, a información considerada nun principio máis obxectiva atopada en arquivos —véxase a casuística que se analizou no anterior punto—, pouco

aporta sen embargo sobre o significado das actuacións para os músicos ou da súa labor para que dita función sexa posible. De ditos aspectos, podemos ter constancia empregando a historia de vida como método principal para unha perspectiva diacrónica.

Aplicando este procedemento tamén para dar a coñecer outro tipo de situación máis próxima, cómpre idear xa pretensións de carácter antropolóxico. A tal obxectivo, contribúen os fondos audiovisuais e on-line que se comentaron nos bloques que propoñemos para organizar a masa documental, ben en forma de reportaxes externos ou de momentos que a propia agrupación quere compartir en espazos virtuais. En xeral, o traballo de campo será a parte máis experimental que ocupe en si a labor investigadora ante este cometido. As súas fases correspondentes foron establecidas en varios procedementos: por un lado as achegas individuais, tanto en forma de entrevistas como de enquisas recollidas; por outro, rexistros colectivos mediante a observación.

Para concretar estas últimas ferramentas matizarase que as cuestións requiridas nas enquisas, están formuladas dende varias perspectivas. Son tidas en conta consideracións do propio suxeito, cuestións que teñen que ver co funcionamento da súa banda, e outras relacionadas coa interacción da agrupación no seu hábitat: a nivel institucional e en relación coas demais agrupacións da comarca. Os cuestionarios que elaboramos foron facilitados empregando diferentes canles de comunicación (presenciais e on-line) e, consecuentemente, os datos resultantes terán que ser tratados empregando a estatística como ciencia auxiliar.

En canto á observación, son aproveitables rexistros realizados en varios momentos e desde diferentes perfís: tanto a medida que se leven a cabo as outras metodoloxías (durante a experiencia de pasar enquisas, por exemplo), a modo de observador participante en actos musicais e outros, como dun xeito simple que propicie a recollida de mostras audiovisuais ou de caderno. En canto a isto último, a recollida de información dunha actuación será reflexo tamén, a parte dos apuntamentos máis necesarios referentes a datos interpretativos, de aqueles instantes que se xeran ó redor dun día ou parte del; xornadas nas cales hai que actuar e convivir como membro dunha colectividade. Algúns exemplos visuais recollidos correspóndense a momentos propiamente musicais e outros derivados deles, dous dos exemplos que así mesmo se engaden. (*Vid.* imaxes 4 e 5 no apéndice).

Como se comproba, os momentos de interese poden corresponderse con celebracións por algún logro conseguido, procesos relacionados co traballos de

montaxe e recollida do material necesario (cadeiras, arcas ou o material pesado de percusión), ou, simplemente con momentos de distensión e descanso como a segunda imaxe reflexa. Capturas, todas elas, que recollen os momentos da execución musical, os comportamentos dos músicos que o fan posible, a súa interacción co público e, en xeral, imaxes que chegan a caracterizar un tipo de actuación dos que dou constancia, sobre todo cuantitativamente, no estudo de casos presentado.

5. Algunhas consideracións provisionais

Tras unha rápida mostra e percorrido por fontes, fondos e metodoloxías, cómpre ter en conta certas consideracións necesariamente provisionais, en tanto que non finalizou aínda o proceso investigador.

Como un primeiro punto, queda en evidencia a posibilidade de acercarse á investigación bandística dende diferentes ángulos. A aproximación historiográfica, mostra como as bandas van experimentando cambios que repercuten na súa sonoridade ou na difusión do fenómeno, pero certas preocupacións e motivacións de músicos doutras décadas, non resultan sumamente distantes das dos tempos máis recentes. Xa na actualidade, academicamente tense estudado as bandas tendo en conta o repertorio ou os procesos de formación. A esa perspectiva, queremos engadir a pegada sociolóxica que resulta da aplicación dos métodos citados.

Nun segundo lugar, en canto á documentación das bandas populares, queda tamén dito que o concepto de arquivo non é sinónimo dun espazo con estantes organizados, se non que se aplica a un conxunto de lugares e fontes de diversa natureza, empregando non exclusivamente os fondos físicos. Sobre a formación e custodia dos arquivos, pódense facer certas consideracións, como por exemplo a valoración do papel desempeñado polos encargados de tales tarefas, que articulan en torno de si mesmos un poder derivado do feito de levar a cabo tal tarefa: o que archiva tamén o fai frecuentemente por interese persoal, patrimonializador, ou por ter un certo cargo na asociación correspondente. En ocasións, e ás veces sen querer, ocorre que se almacena máis en beneficio persoal que bandístico, habendo documentos importantes sen compartir co resto de músicos ou da comunidade; en moitas ocasións, acabarán incluso por extraviarse. Causa disto, é a carencia nalgún caso dun sitio

específico e seguro, así como dun cadro de persoal no cal confiar e poder pedir colaboración.

En xeral a conservación documental é relativa segundo as agrupacións ou épocas, dependendo tamén das diferentes posibilidades, intereses, apoios, pero sobre todo dunha consciencia e afán por recompilar, recente na maioría dos casos. Dun xeito maioritario, o que se atopa conservado responde a documentación institucional, relativa sobre todo a subvencións pedidas para material ou actividades, existindo tamén ocasionalmente unha base de datos para o arquivo musical. Máis ou menos elaboradas e específicas, ditas catalogacións están á orde do día, aparecendo os fondos polo xeral localizables. Noutros casos con máis afán, a maiores destacan outras probas como follas de control de asistencia ós ensaios, ou traxes antigos que se van recollendo e almacenando.

En contrapartida, e para maior beneficio investigador, todos os axentes involucrados nunha banda poden facer parte dos fondos intanxibles. Cada individuo, músico ou persoa ligada a agrupación por calquera motivo (un familiar, e ata o propio chofer), terá diferentes aspectos e perspectivas que aportar.

En xeral temos observado desde as propias bandas unha moi boa predisposición ás investigacións aínda por facer. Todas as agrupacións coinciden en que é unha tarefa pendente e mostran colaboración co desexo de que as lagoas do seu coñecemento vaian a menos, aínda que sexa a partir das épocas máis actuais. Hai un recente interese arquivador ben sexa por gusto, por decoración ou como xustificante das actividades, pero en si é unha inquietude que cada vez máis se ten en conta. Desde as propias agrupacións, en máis dunha banda, sae incluso algunha proposta referente á creación dun posible arquivo musical común.

Tanto as persoas como os arquivos posibilitarán que se recree, a parte dun concreto percorrido histórico, a percepción, o funcionamento e a funcionalidade das bandas cara a actualidade; aspectos estes que necesitan do uso simultáneo dos procedementos de investigación comentados. Así, poderase delimitar e capturar a paisaxe bandística, neste caso no Deza, onde o son pode oscilar de ser un simple pretexto musical a ser o obxectivo máis buscado e sublime.

Proceso de edición de partituras históricas: una referencia a los *Coros gallegos* y a las *Irmandades da Fala*

JAVIER JURADO

Conservatorio Superior de Música (Vigo)

javier@javierjurado.com

RESUMEN: Este artículo presenta dos partes. En la primera se trata de demostrar que los artífices de las *Irmandades da Fala* y del nacionalismo galego encontraron en los *Coros gallegos* el medio de expresión cultural necesario, toda vez que el resto de sus manifestaciones ideológicas quedaron prohibidas por Primo de Rivera, así como la contribución de estas agrupaciones al desarrollo del nacionalismo. En la segunda se aplica esta investigación al proceso de edición de obras y estudios, ejemplificados a partir de la primera parte, de manera que contemple la doble vertiente del trabajo del ponente, como investigador y como editor.

PALABRAS CLAVE: Irmandades da Fala, Nacionalismo galego, Coros gallegos, Estampas corais, Zarzuela, Edición, Publicación.

THE PROCESS OF EDITING HISTORICAL MUSICAL SCORES: GALICIAN CHOIRS AND THE *IRMANDADES DA FALA*

ABSTRACT: This paper consists of two parts. In the first the author attempts to demonstrate that the founders of the *Irmandades da Fala* and nationalism in Galicia discovered in the Galician Choirs a vital way of expressing their culture, since the rest of their ideological manifestations were forbidden by the dictator Primo de Rivera; furthermore, the paper details the contribution of these groups to the development of nationalism. In the second part, this paper applies the aforementioned research to the process of editing works and studies, so as to observe the twofold work of this speaker, as both a researcher and editor.

KEY WORDS: *Irmandades da Fala*, Nationalism in Galicia, Galician Choirs, Theatrical Choral Images, *Zarzuela*, Editing, Publishing.

1. Estado de la cuestión

Aunque citado en investigaciones, el coralismo asociado a los *Coros gallegos*, entre 1916 y 1931, no fue tratado aún en profundidad. La tesis del profesor Luís Costa posibilita un punto de partida para ésta y otras muchas líneas de investigación, pero la ausencia de libros de actas de la mayor parte de agrupaciones en este período y la desaparición de muchas de las formaciones no facilita la obtención de datos fiables.

Por otra parte, son numerosos los estudios sobre las *Irmandades da Fala*, tanto desde el punto de vista histórico como sociológico e idiomático y, en relación a éste, en su aspecto literario y teatral, pero apenas se ha profundizado en su preocupación por la música. Además, las diferentes posturas planteadas en su seno y la reivindicación de todo lo que pudiera representar “lo gallego”, fuera o no ideológicamente afín, nos obliga a acotar una investigación inicialmente considerada de manera más amplia.

2. Las *Irmandades da Fala*

Previamente al desarrollo de este artículo es preciso tratar, sucintamente, el contexto del nacionalismo en el momento. Los artículos publicados por Antón Villar Ponte en *La Voz de Galicia* le sirvieron de base para escribir *Nacionalismo Gallego: a nosa afirmación rexional*, en el que presenta las bases ideológicas que dieron lugar a la formación en A Coruña de la primera *Irmandade dos amigos da fala* en 1916. Su objetivo fundacional era el fomento del uso del galego, aunque incluía otras cuestiones relativas al agrarismo, la economía y los estudios sociales, así como a la cultura galega¹. De hecho, en sus fines puede leerse: “Propagar a nosa fala por todol-os medios, por ser o idioma o elemento

1 O Tío Marcos d'a Portela: “As Irmandades da Fala” [art. ed.], 7/8, 1918, pp. 1-2.

que máis fixa o caraiter dos pobos, e pol-o tanto o millor pr'á formación dun espritu galeguista coleitivo". La consecuencia inmediata sería propiciar la cultura popular valorando la creación desde lo autóctono, lo que afectaría grandemente a las manifestaciones musicales así como al acercamiento de la intelectualidad galleguista a las bases de la población.

Progresivamente se organizaron otras *Irmandades* en diferentes lugares, de manera que a los fundadores iniciales se unieron relevantes figuras; poco tiempo después se estableció su portavoz, el diario *A Nosa Terra* (*ANT*). Dos años más tarde, la orientación de las *Irmandades* incluirá la perspectiva nacionalista, cuya acción se vio truncada por la dictadura de Primo de Rivera. Dentro de ellas se observa la coexistencia de diferentes orientaciones: desde el regionalismo y el tradicionalismo foralista (Brañas, Vicente Risco y Otero Pedrayo) más el socialcatolicismo (José Filgueira y Luis Fernández Espinosa), hasta el republicanismo federalista (Villar Ponte, Xaime Quintanilla), corrientes englobadas en las tendencias neotradicionalista y liberal-demócrata².

Tras una pronta escisión quedó la *Irmandade* de A Coruña (grupo en el que centraremos este artículo) en la postura inicial y continuando con la edición de *ANT*, mientras el resto daría lugar a la *Irmandade Nazonalista Galega*, bajo nuevos principios³. La corriente tradicionalista dará lugar al grupo *Nós*, bajo cuya iniciativa nacerá en Santiago el *Seminario de Estudios Gallegos* (1923). La corriente liberal-demócrata reunirá a Antón y Ramón Villar Ponte, Luis Porteiro Garea, Xoán Viqueira, Xaime Quintanilla, Lois Peña Novo, Víctor Casas y, posteriormente, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao.

En setiembre de 1923 la dictadura de Primo de Rivera detendría todas sus iniciativas, por lo que las *Irmandades* tuvieron que abandonar sus manifestaciones políticas, refugiándose casi de manera inmediata en las culturales. Rematada la dictadura, las *Irmandades* se reorganizaron y acordaron la creación del *Partido Galeguista*.

² Justo G. Beramendi y Xosé Manuel Núñez Seixas: *O nacionalismo galego*, Vigo, *ANT*, 1995, p. 99.

³ Vicente Risco: "Teoría do nacionalismo galego", *Obras completas*, Madrid, Akal, 1981.

3. La música en las *Irmandades da Fala*

La postura musical de las *Irmandades* es tan diversa como sus opciones ideológicas. Los pensadores pontevedreses, próximos al galleguismo católico conservador, muestran una tendencia de carácter tradicionalista, mientras que los más avanzados liberal-demócratas de A Coruña presentan posturas revisionistas del tópico folclórico, extensamente recogidas en *ANT*. En *ANT* aparecen numerosas menciones al papel de la música en la conformación de la nación, lo que justifica tanto la creación de apartados específicos sobre las actuaciones de los *Coros gallegos* como la reivindicación de los intérpretes famosos del momento; al igual que la tendencia liberal-demócrata partió del respeto a los pensadores del Regionalismo, mantendrán una postura de reconocimiento a los músicos de ese período (muchos aún en activo), si bien no siempre será fácil compaginarla con su nueva visión de la música nacional.

Siguiendo la estela de *Aires da Terra* (Pontevedra, 1883) nacieron agrupaciones como *Toxos e Froles* (Ferrol, 1914), *Cántigas da Terra* (A Coruña, 1916), *Cantigas e Aturuxos* (Lugo, 1917), *Agrupación Artística de Vigo* (1918), *Coral de Ruada* (Ourense, 1918), *Cantigas e Agarimos* (Santiago de Compostela, 1921) y un largo etcétera, conocidas bajo el nombre de *Coros Gallegos*. Su relación con las *Irmandades* es manifiesta, ya que pertenecieron a estas agrupaciones Xabier Prado “Lameiro”, Vicente Martínez Risco, Xulio Prieto Nespereira, Camilo Díaz Baliño (*Coral de Ruada*), Mauricio Farto, Leandro Carré Alvarelllos, Eladio Rodríguez, Antón Villar Ponte (*Cántigas da Terra*), Luís Porteiro Garea, Salvador Cabeza de León, Camilo Díaz Baliño (*Cantigas e Agarimos*), etc.

4. El papel de los *Coros gallegos*

Las diversas circunstancias de la época alentaron un movimiento cultural que tuvo a estos coros como destacados protagonistas en la conformación del sentimiento nacional gallego en la década de los años veinte. Los galleguistas velaron por su desarrollo, de manera que desde las páginas de *ANT* dedicaron amplios espacios a tratar su trabajo, así como a atacar la labor de los antiguos orfeones⁴.

4 [art. ed.]: “Aínda os orfeóns”, *ANT*, 241, 1/10/1927, p. 3.

La dictadura de Primo de Rivera no sólo no anuló el trabajo de los *Coros Gallegos* sino que lo favoreció, debido tanto a la respuesta de las *Irmandades* a su política como por la utilización de algunas formaciones por parte de la dictadura, dentro de una visión *enxebrista*. Este hecho aumentó la fuerza del movimiento cultural en el que estaban inmersas, al crear un ambiente de mejora continua para destacar sobre las demás formaciones y a la vez de compañerismo ante las circunstancias que atravesaba “a Terra”.

En el ámbito de la búsqueda de unas señales de identidad propiamente galegas, los *Coros gallegos* contaron desde su nacimiento con el apoyo de los seguidores de las teorías de Pedrell, así como de los intelectuales próximos a la *Sociedad de Folk-lore Gallego*⁵. El principio fundacional recogido por Perfecto Feijóo en *Aires da Terra* fue asumido por las *Irmandades* como una manera más de galleguización de la sociedad: “Pero non é soyo nos teatros onde os tales coros teñen que faguel-a sua labor de galleguismo; é tamén no campo [...] porque a nosa múseca despertará nos seus corazóns a lembranza de querer e agarimos que aviva nos corazóns a saudade”⁶.

A pesar de eso, los *Coros gallegos* no siempre participaron activamente en la labor de las *Irmandades*, situándose en diversos planos más o menos activos con relación a ellas, incluso de forma marginal. Algunas agrupaciones asumieron los principios fundacionales de las *Irmandades*, mientras otras consideraron su labor dentro de ámbitos lúdicos y de ocio. En todo caso, las variedades ideológicas abarcan desde la asunción de principios diferenciadores y etnicistas hasta nacionalistas, pasando por visiones más o menos típicas favorecidas por el régimen de Primo de Rivera.

Las referencias encontradas en *ANT* sobre su trabajo son variadas y van desde la publicación de programas y críticas hasta llamadas al orden a agrupaciones que emplean el castellano en las presentaciones de los temas (especialmente a *Cántigas da Terra*) o repertorio no adecuado: “Levou á escena unha tontería en forma teatral titulada *Na casa do ciruxano*, que non agradou ao público. Non podía agradar semellante estupidez, que ten escenas que se fan acreedoras a un bon pateo”⁷. Referido a *Toxos e Froles* de Ferrol, afirma que

5 Luís Costa: “Música e galeguismo: Estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical”, *Actas do simposio internacional de antropoloxía. Etnicidade e Nacionalismo*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2001, pp. 249-283.

6 Luís de Sergude: “Os coros gallegos”, *ANT*, 2, 24/11/1916, p. 1.

7 [art. ed.]: “Festas galegas”, *ANT*, 196, 1/1/1924, p. 3.

“meteron como de matute aquela célebre *Pepita*, da que tanto abusaron algúns orfeós en tempos pasados, e francamente, no hai dereito a que un coro rexional, que debe adicarse por enteiro á nosa música, salla con cousas como esa”⁷.

Muestra de este interés es que los primeros números de esta fase de *ANT* recogen el trabajo de las agrupaciones en apartados específicos titulados “Coros gallegos” y “Festas galegas”. En su repertorio preferido encontramos obras a la manera popular (foliadas, muiñeiras, alalás...) y polifónicas (Montes, Castro “Chané”, Baldomir y otros), a los que rápidamente se añadieron obras basadas en el folclore (firmadas por los directores, como Bernardo del Río, Mauricio Farto o Daniel González), repertorio que se mantuvo independientemente de la evolución de las circunstancias socioeconómicas y políticas que atravesó Galicia. Así, *ANT* apunta que la tradición oral es depositaria de lo “galego” y toma postura contra la influencia de géneros no autóctonos: “A fala que nos deixaron nosos abós, os bailes variles de pobo virtuoso e forte, as cancións melancólicas e de ricas melodías enxebres, a poesía que recolleron os precursores... son tesouros que ollaron sempre con desprezo os que creron que demostrábase cultura falando castelán”⁸.

El trabajo de los coros debía orientarse hacia el nacionalismo musical, siguiendo la estela de otros compositores europeos (entre los que cita a Falla y a Glinka), eliminando influencias foráneas para establecer la verdadera tradición galega, lo que debe ser “obra dos coros, alternada coa de divulgar aquela música, e faguer que o pobo volva a familiarizarse co ela, hastra que todo o galego, cante en galego (letra e música) ao primeiro impulso”⁸.

Muestra de la aceptación de los coros y de su proyección social es el hecho de que la *Coral de Ruada*, fundada en 1919, iniciara una gira por toda Galicia al año siguiente como una formación plenamente establecida⁹. Poco después, como muestra de la relación que los *Coros gallegos* mantienen con las *Irmandades da Fala*, la prensa recoge la fotografía de los coros *Cántigas d’a Terra* y *De Ruada*, después de la comida “con que el segundo obsequió al primero. En el grupo están, entre otros escritores, el presidente del coro coruñés e ilustre poeta D. Eladio Rodríguez González, Rey Soto, Xavier Prado y Jaime

8 César López Otero: “Os coros gallegos”, *ANT*, 205, 1/10/1924, pp. 9-10.

9 [art. ed.]: “La tournée [*sic*] del coro orensano De Ruada por Galicia”, *Vida Gallega (VG)*, 144, 25/IV/1920, s.p.

Solá¹⁰. En los actos académicos de Mondariz estuvieron también presentes los *Coros gallegos*, tanto en la “solemne recepción de los poetas Rey Soto y Cabanillas en el seno de la Academia Gallega” como en el “homenaje hecho por los coros gallegos ante el monumento en memoria del Sr. Peinador”¹¹. Igualmente, la *Agrupación Artística* de Vigo y *Cántigas da Terra* de A Coruña homenajearon a Lamas Carvajal delante de su estatua en Ourense¹².

5. La necesidad de una nueva orientación

En poco tiempo, las agrupaciones experimentaron una evolución en su repertorio y formas de presentación, así como en la variedad de sus ideologías, tal y como estaba sucediendo en las *Irmandades*. Jesús Bal y Gay puso en cuestión el papel asumido por estos coros, que

están casi en su totalidad compuestos de cantantes que desconocen la más rudimentaria noción de solfeo. [...] Estas típicas agrupaciones cantan acompañadas de gaita —¡o gaitas!— tamboril, bombo y pandero, a los que a veces se añaden el triángulo (¡) y unas grandes conchas. Su repertorio está formado por numerosos cantos típicos recogidos de diversas y muchas veces falsas fuentes. Cuando el Coro cuenta con alguna pareja de baile, el repertorio aumenta con algunas *muiñeiras*. [...] Los directores se han entregado febrilmente a la captura de algún nuevo *alalá*, de una *foliada* olvidada, de una *regueifa* poco oída. [...] Los Coros efectúan su presentación en escena —que parece haber adquirido carácter protocolar— en medio de una desagradable algarabía de instrumentos, voces y *aturuxos* que parece querer ser una alegre marcha hacia una romería. [...] La decoración siempre es la misma, casi nunca adecuada al ambiente de nuestro campo. [...] Las parejas de baile casi siempre actúan al final del concierto, luego que terminó la parte de canto. Pero en lugar de constituir una escena con vida propia, es una ilógica prolongación de la anterior. [...] Hoy los Coros

10 [art. ed.]: “Orense: coros *Cantigas da Terra* y *De Ruada*”, *Vida Gallega*, 147, 10/6/1920, s.p.

11 [art. ed.]: “Homenaje hecho por los coros gallegos en memoria del Sr. Peinador”, *Vida Gallega*, 134, 15/10/1919, s.p.

12 [art. ed.]: “Actualidades gráficas: estatua de Lamas Carvajal. Orense”, *Vida Gallega*, 127, 15/6/1919, s.p.

están uniformados; mejor dicho, cada Coro viste a sus componentes dentro de la más férrea igualdad¹³.

Tras referirse a la ausencia de personas especializadas en la recopilación folclórica y defender que asuma esta responsabilidad un especialista por provincia, a cargo de las diputaciones, señala la necesidad de “retornar al sencillo elemento folklórico, libre de empalagosas terceras y sextas, con su desnuda línea melódica”. En relación a la presentación en escena, que “dos o tres decoraciones como mínimun podrían constituir una de las máximas posibilidades de interés estético”¹⁴.

La nueva orientación incluirá una más cuidada puesta en escena, decorados con mayor sentido estético, la educación musical de los cantores y una seria documentación y recogida.

En un sentido similar se expresa *ANT*: “Os coros debían ir pensando en facer algunha cousa que sexa capaz de que este rexurdimento folk-lórico figurase n’a historia de Galicia que algún día terá que se escribir”¹⁵. La tan deseada renovación no parece que llegara a todos los coros, según opinión del compositor Reveriano Soutullo: “A las Diputaciones corresponde recoger nuestro enorme caudal popular, seleccionarlo y publicarlo [...] Tampoco los coros actuales cumplen su misión artística. Se dedican lisa y llanamente a cantar como buenamente pueden...”¹⁶.

6. La música

Los *Coros gallegos* asumieron la interpretación cantada de piezas populares, inicialmente al unísono o sobre terceras o sextas, acompañados por instrumentos populares, duplicando con una o dos gaitas las líneas melódicas. Entre su repertorio figuraban mayoritariamente foliadas, pandeiradas, muiñeiras y alalás, a los que añadieron otros cantos menos habituales (de *arrieiro*, desafíos, cantos de *reis*...).

¹³ Jesús Bal y Gay: *Hacia el ballet gallego*, Lugo, Ed. Ronsel, 1924, pp. 45-82.

¹⁴ J. Bal y Gay: “Hacia el ballet gallego...”, pp. 85-86.

¹⁵ F. Zamora: “Os coros galegos”, *ANT*, 206, 1/12/1924, p. 9.

¹⁶ [art. ed.]: “Soutullo habla de la música gallega”, *Vida Gallega*, 430, 10/11/1929, s.p.

Pronto abordaron obras armonizadas a voces, como demuestra el hecho de que en los programas de concierto de *Coral de Ruada* de 1925 existen referencias a la interpretación de obras a cuatro voces, con melodías inspiradas en aires tradicionales (*Os teus ollos*, de Castro “Chané”), o que habían sufrido un proceso de folclorización (*Negra Sombra*, de Montes, o *Alborada gallega*, de Veiga)¹⁷.

En relación a esos mismos aspectos, el coro coruñés *Saudade* añadió escenografía en sus conciertos (luces, decorados y una cuidada puesta en escena), así como obras tanto populares como armonizadas a cuatro voces con acompañamiento de orquesta¹⁸: “A súa presentación [...] chamou poderosamente a atención do público que axiña decatouse de que estaba diante de algo completamente novo e orixinal”¹⁹. Al hablar de *Cántigas da Terra* el articulista le recomienda que siga este camino, “algo como o que fixo *De Ruada* de Ourense que obrigou a evolucionar a todos”¹⁹. Efectivamente, el reconocimiento a *De Ruada* es unánime: “Hace tiempo que nuestras organizaciones corales necesitaban que un viento de renovación arrasase en ellas lo caduco, ajeno al arte, grosero e incapaz de elevar hacia el ideal el pensamiento, para cambiarlo por formas pulcras y definitivas”²⁰. Siguiendo esa tendencia, la agrupación modificó su nombre a *Agrupación Coral Gallega De Ruada*, considerando su nuevo enfoque, “ya que muy poco o nada cultivará el canto popular, según ha sido recogido, es decir, en su aspecto más escueto, sino este armonizado, estilizado, depurado y al igual que los rusos [*Korobok*], en su presentación más artística posible”²¹.

La inclusión de obras polifónicas fue una medida habitual; a su vez, los orfeones reorientaron parte del programa hacia el folclore de manera que, progresivamente, ambos tipos de agrupaciones compartieron parte del repertorio, como se pone de manifiesto estudiando los programas interpretados, si bien la estética de los *Coros gallegos* mantendrá sus propias señales de identidad, incluso hasta nuestros días.

17 Miriam Perandones: “Entorno sociocultural, etnicidad y nacionalismo de la Coral ‘De Ruada’ en su primera etapa (1918-1936)”, *Etno-Folk, Revista Galega de Etnomusicoloxía*, 9, 2007, pp. 51-81.

18 Luís Costa: “Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia”, *Cuadernos de música iberoamericana*, VI, 1996, pp. 49-64.

19 [art. ed.]: “Festas Galegas”, *ANT*, 208, 1/1/1925, pp. 9-10.

20 Javier Solá: “Una embajada artística”, *Vida Gallega*, 478, 10/3/1931, s.p.

21 [art. ed.]: “De Ruada. Grandioso acontecimiento artístico”, *La Región*, 21/11/1929.

7. Representación dramática y danza popular

Con todo, además del canto, los coros se comprometieron con la cultura gallega hasta el extremo de incorporar a su repertorio otras facetas artísticas diversas, tales como el teatro y la danza. El ejemplo lo proporciona de nuevo *De Ruada*, a través de su primer programa de concierto:

1º. Saúdo. / 2º. Cantos de ruada, alalás e fuliadas, pol-o coro. / 3º. Estreo do pasillo cómico n-un auto y-en prosa, escrito en gallego por Xavier Prado (Lameiro), titulado N-a Corredoira representado pol-as mociñas Pepiña Las Heras e Antonia Figueiral, y-os mozos Iglesias, Prieto, Fernández, Las Heras e Destar. / 4º. Cantos de pandeiro, muiñeira e bailes gallegos, pol-as parexas de baile do coro. / 5º. Estreo d'a comédea n-un auto y-en prosa, escrita en castellano e gallego por Xavier Prado (Lameiro), chamada Luis de Castromao posta en escena pol-as señoritas Figueiral (A. e M.) e Las Heras, y-os xóvenes Prieto e Iglesias. / 6º. Canto de desafío, e Hino Galego pol-o coro²².

8. El baile

Muchos coros incorporaron parejas de baile en las actuaciones para acompañar los cantos; situadas inicialmente a ambos lados del escenario (como en *Coral De Ruada*) darán lugar más tarde a grupos de baile propios, considerados secciones de las agrupaciones (como en *Cantigas e Agarimos*). La significación del baile como código identitario será significada posteriormente: “I-en Galicia toda, cando se escoite aquela muiñeira, precisamente a que bailaron eles, as xentes por enriba de diferencias e castas (como en Cataluña cando se escoita a sardana) rimarán os puntos do Anceio común”²³.

22 [art. ed.]: “Programa da primeira actuación do *Coro de Ruada* o 24 de xuño de 1919 no Teatro Apolo, Ourense”, *O Tío Marcos d'a Portela*, 6, 21/6/1919, p. 6.

23 Alexandre Bóveda: “Temos que crear o noso Baile Nacional”, *ANT*, 396, 30/12/1935, p. 9.

9. El teatro

Desde sus principios fundacionales, las *Irmandades* consideraron el teatro como modo prioritario de galleguización, por lo que no es de extrañar que los coros bajo su tutela asumieran representaciones dramáticas como parte integrante de su trabajo. La representación de sus cuadros de declamación abarca diferentes opciones, desde meros sainetes (o incluso monólogos) hasta obras de mayores proporciones, sirviendo habitualmente como entreactos de las partes cantadas. La iniciativa contó con la aprobación de las *Irmandades*²⁴, que terminarían optando por la profesionalización de las compañías dando lugar, como primer paso, a la creación del Conservatorio Nazonal de Arte Galego²⁵. Así, al tratar del cuadro de declamación de *De Ruada*, afirman que “conqueriron en xustiza e conquerirán inda mais moitos loureiros. Gracias a *De Ruada* o gran saineteiro galego Xavier Prado (Lameiro) pode ter diante de tódol-os púbricos da nosa Terra a consagración dos seus merecementos admirables”²⁶.

La representación de tipos populares, al gusto del público, fue habitual al principio, si bien se decantaron hacia fórmulas históricas, costumbristas y dramáticas. Casi inmediatamente crearon su propia *seición de declamación*. A pesar de su interés y de contar con actores aficionados (que en ocasiones no eran cantores) el nivel alcanzado no resultó demasiado alto; representaban sainetes y otras piezas “por ser cortas y fáciles para llenar una parte del programa en festivales organizados por los ‘Coros Gallegos’ [...] La presentación de tipos populares bien dibujados, con gracia, atraería seguramente una gran muchedumbre de público al teatro”²⁷.

En relación a este género Xabier Prado “Lameiro”, fundador de *De Ruada*, obtuvo gran reconocimiento, coincidiendo habitualmente *Cantigas e Agarimos* y *De Ruada* en la elección de su *O cego da Xestosa*. De las filas de *De Ruada* salió el actor Fernando Luís Iglesias Sánchez, más conocido como “Tacholas”, que emigró a Argentina en 1929 y llegó a filmar cincuenta y una películas además de participar activamente en el mundo teatral y con la emigración y

24 Un amador do teatro: “Curiosa estadística: o teatro galego”, *ANT*, 77, 15/1/1919, p. 2.

25 “A todol-os nosos compatriotas: Conservatorio Nazonal do Arte Galego”, *ANT*, 78, 25/1/1919, p. 1.

26 [art. ed.]: “De Ruada”, *ANT*, 117, 10/4/1920, p. 7.

27 Leandro Carré Alvarellos: “Qué opina usted acerca del teatro gallego? Leandro Carré dice...”, *Vida Gallega*, 412, 10/5/1929, s.p.

cultura galega, especialmente con Maruxa Villanueva²⁸. Otro actor de dicha agrupación, Julio Borrajo, actuaba como monologuista entre los cambios de decorados de Díaz Baliño en la sucesión de estampas corales galegas²⁹.

En la gira por Hispanoamérica de *De Ruada* se representaron los sainetes de “Lameiro” *Marzadas* y *O cego d’a Xestosa*, reservándose para la última parte la escenificación de cantos populares, en la que se emplearon un total de cinco decorados: *N’a seitura*, *Canto de arrieiro*, *Canto de chirimías*, *Nos Caneiros* y, por último, *Espadeladas*³⁰. Todos estos datos demuestran la versatilidad de los cuadros de declamación de los Coros gallegos.

10. Las estampas corais

Los decorados de *De Ruada* son parte de las *estampas corais*, denominadas inicialmente *Escenas corales gallegas*: la idea era añadir al canto popular o armonizado a voces una escenografía sobre un decorado realizado por Camilo Díaz Baliño³¹, así como una puesta en escena basada en la representación de tradiciones, tareas del campo o símbolos gallegos. En los programas de mano puede leerse: “Nueva modalidad artística gallega. Cantos populares armonizados y escenificados”³².

La extensa campaña publicitaria realizada en la prensa por su director, Daniel González, podría ser responsable de que se les considere artífices de su creación, descrita anteriormente en actuaciones de *Saudade*. También podrían haberse utilizado en 1924 por *Cantigas e Agarimos*, ya que “el Sr. Del Río fue el iniciador de la escenificación de los cantos populares de las estampas folklorianas [sic] de Galicia. El tener preparados varios números en esta modalidad le sugirió el llevar a cabo la composición de su magnífica zarzuela *A lenda de Montelongo*”³³.

28 Luís Pérez Rodríguez: “Fernando Iglesias Tacholas, un actor nato”, *Homenaxe a Fernando Iglesias Tacholas*, Santiago, Arquivo da Emigración, Consello da Cultura Galega, 2004, pp. 12-18.

29 [art. ed.]: “Los cuentos del coro De Ruada”, *Vida Gallega*, 479, 20/3/1931, s.p.

30 [art. ed.]: “El Coro De Ruada juzgado por la prensa argentina”, *Vida Gallega*, 483, 30/4/1931, s.p.

31 María Victoria Carballo-Calero: “Camilo Díaz Baliño y la Coral orensana De Ruada”, *Arte y ciudad: Ámbitos medieval, moderno y contemporáneo*, M.V. Carballo-Calero (ed.), A Coruña, 2000, pp. 3-30.

32 Ourense, Archivo personal de Virxilio Fernández.

33 Crisanto Sanmartín: “La crisis de los coros gallegos”, *La Noche*, 20/02/1952, s.p.

El empleo de decorados no era novedad, incluso en otro tipo de formaciones; así, *Os gaiteiros de Soutelo* contaron con la ayuda de Díaz Baliño en su gira a Sudamérica de 1929, quien “escenificará las obras conque [*sic*] vayan a América los gaiteiros de Soutelo de Montes”³⁴, de manera que “se canta y se toca delante de ese telón y se está en Galicia”³⁵.

Sin embargo, las estampas suponían, además de decorados, representación escénica, presentación hablada (o recitada) y música, que la prensa atribuye a la colaboración entre los ruadistas Díaz Baliño, Daniel González y Prado “Lameiro”: “Su proyecto consiste en la presentación escenificada de los cantos populares gallegos [...]. Unos serán en forma de ballets y otros con la variedad del *Korobok* ruso, conocido en casi toda España”³⁶.

Los *Korobok* “interpretan cuadros breves e independientes unos de otros, a manera de canciones representadas [...]. Los cuadros son de diverso carácter [...]; su decorado es de estilo sintético, ya conocido en otros espectáculos parecidos y los trajes y accesorios se acomodan a tal presentación escénica”³⁷. Su influencia en *De Ruada* parece inmediata: “El pueblo hállase, por decirlo así, saturado de alalás, foliadas, pandeiradas, etc. [...] cualquier canto popular gallego está basado en labores y sucesos de la vida real de nuestros campesinos. [...]: la presentación del canto popular, encajándolo y rodeándolo de su ambiente”³⁸.

Pero ya en 1924 la prensa recoge unas *escenas de costumes* por parte de *Saudade*, que “marcan unha nova etapa na vida dos coros rexonaes, e por elo compre felicitar ao inspirado Mestre-Director da agrupación, Mauricio Farto, [...] e ao noso irmán Leandro Carré [...] escribindo tamén a letra das composicións”³⁹. Si las estampas fueron empleadas previamente por *Saudade* y *Cantigas e Agarimos*, no serían los rusos los que influyeron en el coro orensano (o, por lo menos, no exclusivamente), sino una idea del escenógrafo de *Cantigas e Agarimos* incorporada, al igual que él mismo, a *De Ruada* ya que, según

34 Avelino Cachafeiro: “Los gaiteiros de Soutelo: Una visita romántica a los hermanos de América”, *Vida Gallega*, 425, 20/9/1929, s.p.

35 [art. ed.]: “La vuelta de los juglares modernos”, *Vida Gallega*, 445, 10/4/1930, s.p.

36 [s.a.] “La escenificación de los cantos populares gallegos. Una charla con el director de De Ruada, sobre la radical transformación de este coro”, *El Herald Orensano*, 2/12/1929, s.p.

37 “Korobok, espectáculo ruso, en la Princesa”, *ABC*, 7523, Madrid, 9/2/1937, p. 33.

38 [s.a.]: “La escenificación...”

39 [art. ed.]: “Festas gallegas: Saudade, da Cruña”, *ANT*, 206, 1/12/1924, p. 9.

reconoce “encontraba dificultades, lo mismo por parte de los Coros, que por parte de las Empresas”⁴⁰.

Los periódicos reflejan la gira por Galicia en la que se estrenaron los decorados que viajarían a Hispanoamérica al año siguiente, “para vestir las escalofriantes y magníficas escenificaciones que lleva el coro *De Ruada*, que bastan ellas solas para justificar el viaje al Nuevo Mundo, porque ellas son también el mundo nuevo, de posibilidades infinitas, que se abre ante el arte polifónico gallego”⁴¹. El escenógrafo aclara que

el coro se oculta al público que sólo oye las voces y ve la decoración. [*La parte coreográfica*] está constituida por el baile típico puro, muiñeiras, ribeiranas, etc. Hay una danza gremial de marineros que data del siglo XIII o XIV. No hemos llegado a la forma de “ballet”, pero nos hemos inclinado un poco a ella. [...] Se representan algunos ‘juguetitos’ de costumbres gallegas, obras breves de ambientes y tipos⁴².

Cada estampa tenía un repertorio asociado y texto declamado específico. En 1948 el etnógrafo Xaquín Lorenzo “Xocas”, también ruadista, ideó un espectáculo en el que los decorados de Díaz Baliño se interrelacionaban a través del relato “Camiño de Santiago”, leído por el propio escritor en escena⁴³.

11. El cine

Redundando en la contribución a espectáculos de diferente índole, *De Ruada* participó en diversas grabaciones cinematográficas (no todas localizadas), aportando música a la acción o como actores secundarios. Entre estas destaca *La Virgen del Cristal* (1926), de Manuel Lois Piñeiro, Saturio Lois Piñeiro e

40 José Otero López: “La evolución artística de los Coros Gallegos”, *Vida Gallega*, 442, 10/3/1930, s.p.

41 Ortiz Novo: “Por los estudios: Camilo Díaz”, *Vida Gallega*, 224, 30/5/1923, s.p.

42 [art. ed.]: “El maestro Daniel González y el pintor Díaz Baliño hablan del coro De Ruada”, *La Razón*, 28/3/1931, s.p.

43 Xaquín Vales: “Xaquín Lorenzo e a Coral de Ruada (Tríptico)”, *Etno-Folk, Revista galega de etnomusicología*, 2, 2005, pp. 27-70.

José Buchs, basada en el poema homónimo de Curros Enríquez⁴⁴. A su vez, *Cantigas e Agarimos* participó en películas como *La casa de la Troya*⁴⁵.

La zarzuela Maruxa, de Vives, alcanzó tal reconocimiento que se llevó al cine en 1923. Celta Film rodó en San Pedro de Sárdoma (Vigo), Combarro y Cambados la película muda homónima, proyectada por vez primera en Madrid en noviembre de 1923⁴⁶. La expectación levantada fue tal que, meses antes del estreno, la prensa recogió los lugares de grabación: “La preciosa finca La Chicharra, en el fondo de la ría de Vigo, en Rande, frente al Lazareto de San Simón, en la cual una compañía francesa de actores de film impresionó gran parte de las escenas de *Maruxa*, que pronto aparecerá en las pantallas. Ftas. Pacheco”⁴⁷. La crítica mostró trato desigual con el film por recurrir al tópico; sin embargo, la gente del pueblo participó como extras y los paisajes y ambientes fueron bien plasmados⁴⁸. *ANT* la consideró “A primeira película galega”⁴⁹, y celebró que mostrase paisajes y tipos gallegos, subrayando la perfección del gallego empleado en los subtítulos (lo que resulta lógico considerando la autoría de Urbano Lugrís Freire). Como posible continuidad de esta filmografía gallega apuntó *A Virxe do Cristal*, *Los hidalgos de Monforte* y, cómo no, *O Mariscal*.

12. La zarzuela

Queda demostrado que los *Coros gallegos* tenían experiencia en el campo de la representación teatral sobre obras de diversa índole, así como conocimientos de escenografía; entre sus filas militaban escritores, por lo que disponían de libretos de calidad para poner en escena zarzuelas y *estampas corais*, o bien otras obras con o sin música. También conocían el habla popular a través de la recogida que realizaban y, por supuesto, la música tradicional. Con todo esto

44 www.coralderuada.com (última consulta 19/12/2011).

45 Xosé Nogueira: “As temáticas”, *Libro branco de cinematografía e artes visuais. Comisión Técnica de Cinematografía e Artes Visuais*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Sección de Artes Plásticas, 2004, pp. 71-164.

46 Fernando Méndez-Leite: *Historia del cine español*, 1, Madrid, Rialp, 1965, pp. 190-191, 206-207.

47 [art. ed.]: “*Maruxa* en película”, *Vida Gallega*, 235, 15/10/1923, s.p.

48 Emilio Carlos García Fernández: *Diccionario do Cine en Galicia (1896-2000)*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2001, p. 243.

49 [art. ed.]: “O arte mudo: a primeira película galega”, *ANT*, 197, 1/2, 1924, p. 2.

no es de extrañar que asumieran la interpretación de zarzuelas, espectáculo en el que confluyen los elementos musicales y teatrales antedichos y, aún más, al entender la zarzuela como espectáculo multidisciplinar en el que tenían cabida la música instrumental y vocal de diferente índole, el baile, la escenografía, el teatro y la literatura gallega (y, en ocasiones, la poesía). En la línea de defensa de las señales de identidad propia asumida por los *Coros*, la zarzuela contextualizó todas ellas, sumando argumentos cargados ideológicamente.

La falta de voces solistas destacadas se substituyó actuando el grupo como “coro de mozos e mozas”, reduciendo el elenco de cantantes y aumentando el de actores. La presencia de un número cómico (o varios) facilitó la interpretación a algunos cantantes, al no exigirles un esfuerzo demasiado grande. Los papeles vocales resultaban sencillos y eran diseñados para personas concretas, cuya calidad vocal era bien conocida por el compositor, al ser a la vez el propio director de la agrupación.

Considerando el papel de las *Irmandades*, no es lo mismo hablar de “zarzuela de temática galega” que de “zarzuela galega”, de manera que consideramos la existencia de dos manifestaciones diferentes, cada una de ellas provista de características propias y no de un mismo género presentado en dos idiomas diferentes. Parece difícil separar la función desempeñada por la zarzuela galega del empleo idiomático del gallego en ella; sin embargo, tomar el idioma como único punto de estudio desvirtuaría el sentido de un género que, si teatral, también lo es musical. Los registros consultados parecen reservar el término “zarzuela galega” para aquellos espectáculos de temática y ambientación galega y con textos en gallego, mientras que las que poseen texto en castellano y parten de temáticas zonales pueden llevar el calificativo de “gallegas” en el subtítulo.

Las características de la zarzuela galega son las siguientes: la ambientación incluye señales diferenciadoras propias (personajes, etnografía y antropología, ciclos anuales, etc). El habla empleada refleja la cotidiana, incluso con presencia de dialectalismos a veces. Incluyen citas de piezas tradicionales provenientes de las recogidas de la época, realizadas por los *Coros gallegos* u otras agrupaciones; el resto de temas incluyen características musicales que los hacen fácilmente reconocibles como gallegos. Los personajes son de carácter popular y vienen definidos por la acción dramática y no por la música; presentan atuendos y habla características y responden a realidades sociales reconocibles por el público; algunos resultan cotidianos en los entornos populares, sin caer en el estereotipo. Muestra especial cuidado por la ambientación escénica,

describiendo con detalle decorados y vestimentas, respondiendo a ambientes y situaciones corrientes en la vida del rural y, raramente, de la ciudad, que aparece excepcionalmente y como contraste. Sitúa la acción en sitios representativos del paisaje rural gallego frente a los considerados típicamente como “gallegos”, con referentes escénicos bien localizados y exclusivos. La escenografía está muy cuidada y a cargo de una figura destacada en ese ámbito, con experiencia en el campo de las representaciones escénicas, sean teatrales o de *estampas gallegas*.

En cuanto al empleo de la música del folclore aparecen indicaciones sobre la aparición y orden de las cantigas populares que acompañan la acción, e intercalan géneros y tipos gallegos entre los habituales de la zarzuela española; son corrientes las citas de obras populares gallegas, manteniendo o no la letra. En lo que se refiere al uso idiomático, utilizan giros propios de un empleo real y, en ocasiones, refranes y dichos populares; si utilizan dialectalismos lo hacen como medio de localización, pero nunca con intencionalidad peyorativa ni como parte de una visión típica. La acción incluye menciones, más o menos veladas, a la situación social, económica y cultural que atraviesa Galicia en esos momentos. Introduce la fiesta popular al modo tradicional, con bailes y cantos muy representativos del folclore y bien ejecutados por las secciones de baile. Se detecta la presencia de sonoridades fácilmente asumibles como gallegas en lo que se refiere al ritmo, melodía, armonía, géneros, texturas... y no sólo por el empleo del instrumental popular. La participación del coro es mayor que en la zarzuela en castellano. Aparecen instrumentos populares en escena. Las exigencias vocales para los solistas son menores⁵⁰.

En común con las zarzuelas españolas pertenecientes al género chico, explotan el enredo, la acción involucra en varias ocasiones al público —quien conoce la trama mejor que algunos personajes—, incluyen recitado en verso sin canto, puede extraerse una moraleja y presentan, en general, la orquestación y números habituales en el género.

A continuación comentaremos algunos ejemplos, frutos de nuestras investigaciones sobre el tema. *A lenda de Montelongo*, sobre libro de Manuel Rey Posse y Juan Buhigas Olavarrieta, con música de Bernardo del Río, es un

50 Javier Jurado: *A lenda de Montelongo: A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do Nacionalismo galego*, Tesis doctoral, Universidade da Coruña, 2011, pp. 477-484 (versión electrónica en <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7348>) (última consulta 5/1/2012).

claro exponente del género⁵¹. Fue estrenada en Santiago por *Cantigas e Agarimos* en diciembre de 1924⁵² y obtuvo gran éxito⁵³ también en las representaciones de Vigo, Coruña y Ferrol: “Vemos con verdadeira satisfacción, como os coros rexionaes van comprendendo cal é a sua verdadeira labor, encamiñando os seus esforzos á crear un arte propio e grande”⁵⁴; también citan la música, “moi ben orquestrada, composta á base de cántigas populares e inspirada na propia arte da Terra”⁵⁵.

José Fernández Vide compuso dos zarzuelas galegas, *Miñatos de vran* y *Proba d’amor*, ambas estrenadas en el Teatro Nacional de La Habana en 1928⁵⁶, con participación del *Coro Típico* de la Sección de Bellas Artes del Muy Ilustre Centro Gallego. *Miñatos de vran*, con libreto orixinal de Enrique Zas, fue reelaborado por Otero Pedrayo para la representación en Ourense en 1959, mientras que Vide aumentó los números musicales. *Proba d’amor*, con libreto de Francisco Álvarez de Nóvoa, es de menor dimensión y complejidad, y se reestrenó en Ourense en 1933.

13. Otros géneros

No existe constancia de que los *Coros gallegos* participaran en la puesta en escena de *O Mariscal* de Eduardo Rodríguez-Losada, sobre libro de Cabanillas y Villar Ponte, lo cual resulta lógico dada la dificultad de la obra. Tampoco constan representaciones de zarzuelas en castellano por parte de los *Coros*, si bien las críticas a algunas de ellas evidencian lo alejadas ideológicamente que se encontraban de su labor. Así, de *La chula de Pontevedra*⁵⁷ se dice que con “este título absurdo, contradictorio y ridículo, acaba de estrenarse en Galicia una zarzuela, sainete, o lo que sea”⁵⁸.

51 Javier Jurado: *A lenda de...*, pp. 65-214.

52 Luis Iglesias de Souza: *Teatro lírico español*, 3, A Coruña, Deputación Provincial, 1991, p. 477.

53 Antonio Fernández Cid: *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Madrid, Real Musical, 1975, p. 88.

54 [art. ed.]: “Festas Galegas”, *ANT*, 208, 1/1/1925, p. 11.

55 [art. ed.]: “Festas galegas: Cántigas e Agarimos”, *ANT*, 211, 1/4/1925, p. 4.

56 Javier Jurado: *Mestre Vide. Obra completa. Zarzuelas*, Ourense, Deputación Provincial, 2011.

57 Enrique Paradas y Joaquín Jiménez: *La chula de Pontevedra: sainete en dos actos, divididos en un prólogo y cinco cuadros*, Madrid, Rivadeneyra, 1928.

58 [art. ed.]: “La chula de Pontevedra”, *El Correo de Galicia*, 1168, 10/6/1928, p. 5.

Sin embargo, reconocemos en *La Meiga*⁵⁹ elementos característicos de la zarzuela gallega: presencia de baile en escena⁶⁰ (muiñeira), empleo de temas populares o de sonoridad gallega, decorados, presencia de personajes cotidianos así como de géneros, espacios y situaciones. Los autores justifican el uso del castellano para llegar a más auditorio, “pero hemos introducido, en lo posible, la construcción sintáctica gallega, y hasta nos hemos permitido intercalar la auténtica palabra del país, cuando su sentido era tan claro como lo sería en nuestro idioma”⁶¹. Sobre la música, “el maestro Guridi antes de escribir su música para *La Meiga* se pasó tres meses en Galicia estudiando y asimilando en el terreno los bellos motivos que dan relieve a la obra”⁶². Los autores reflejaron este hecho en el *Post scriptum* del libreto, agradeciendo la ayuda de Casto Sampedro, del P. Luís M. Fernández, de Perfecto Feijóo y de Faustino Santalices.

La visión ofrecida no resultó aceptable en Galicia, ya que “las otras —*Maruxa*, por ejemplo— pudieron revestirse de falsedades en el dibujo de los tipos, sin que estos denostasen al país al cual se le apuntaban gratuitamente; pero en *La Meiga* los tipos desprestigian”⁶³, hecho atribuido a los libretistas, porque Guridi “posee verdadero talento musical y gran dominio de la técnica de su profesión. Mas, respecto a los libretistas encargados de realizar la letra y la anécdota de la obra que persigue el aplaudido maestro vasco, ya no abrigamos la misma confianza”⁶⁴.

No puede faltar la referencia a la ópera *Cantuxa*⁶⁵ de Gregorio Baudot, sobre libreto de Adolfo Torrado. A pesar del empleo de melodías populares⁶⁶ y del éxito obtenido en Madrid, la obra fue rechazada en Galicia al estar en castellano y presentar una crudeza lejana a las visiones histórica y costumbrista apoyadas por los galleguistas, que acusaron a la obra de poner “en aquella

59 Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw: *La Meiga. Zarzuela en tres actos, divididos en seis cuadros, en verso*, Madrid, Prensa moderna, 1929.

60 Jesús Guridi: *La Meiga*, Madrid, Archivo musical de la SGAE.

61 Archivo Eresbil, Archivo Vasco de la Música, Rentería (Gipuzkoa). Secc. “Guridi”.

62 [art. ed.]: “Se ha dado comienzo a los ensayos de *La Meiga* en el Avenida”, *La Época*, Buenos Aires, 22/8/1930.

63 Javier Solá: “La difícil defensa de *La Meiga*”, *Vida Gallega*, 413, 20/5/1929, s.p.

64 Antón Villar Ponte: “Zarzuela y ópera gallegas”, *Vida Gallega*, 352, 10/9, 1927, s.p.

65 Antonio Fernández Cid: *Cien años de...*, pp. 87, 171 y 284.

66 Margarita Soto Viso y Xoan Manuel Carreira: “Gregorio Baudot y la música tradicional gallega”, *Revista de folklore*, 20, 1982, pp. 55-60.

nueva obra de teatro gallego, una decidida bofetada [...] en el teatro de tantos y tantos que allí fuéramos a evocar dulces horas vividas en el regazo agarimoso del solar celta”⁶⁷. Baudot confesó a la prensa que “la Galicia que yo he querido hacer es la verdadera Galicia. Mi partitura tiene muchas melodías nativas arrancadas del alma de Galicia, del corazón de Galicia”⁶⁸.

Practicum: El proceso de edición de partituras históricas

A continuación y dentro de la segunda parte de este artículo, trataremos sucintamente los diversos problemas planteados al abordar la publicación de estas obras, actividad conocida como director de la editorial *Dos Acordes*. Las diferentes cuestiones abordadas se ejemplificarán con obras pertenecientes al período estudiado, con vistas a mantener la coherencia interna del artículo. Pero antes de su desarrollo debemos concretar, exactamente, a qué nos referimos con un término tan amplio como “edición”, aplicado en español a distintos ámbitos profesionales, que van desde la transcripción de la partitura (*score editing*) a labor de edición, corrección y revisión del libro (*copyediting*), así como a la tarea de impresión, distribución y venta de la obra (*publishing*).

Poniendo como ejemplo la obra *Violetas, vales para dos guitarras* de Fernández Vide, perteneciente a su período cubano —en el que escribió las dos zarzuelas antes señaladas—, la transcripción del original que realizamos puso de manifiesto la imposibilidad de ejecución técnica con el instrumento para el que había sido compuesta, por lo que tuvimos que tomar decisiones interpretativas y estéticas que dieron lugar a la partitura publicada en soporte papel: además, facilitamos la partitura en otros soportes a las personas interesadas a través de diversos medios (incluso las redes sociales); en este caso, las tres acepciones de “edición” coinciden en el trabajo de una misma persona, pero esto no siempre es así.

El primer problema con el que nos encontramos es la recopilación de fuentes, que comienza con un contacto inicial, fácil en ocasiones (como en

67 Adolfo Torrado Estrada: “Maneras de ver: Cantuxa, cancionera de Galicia”, *Vida Gallega*, 412, 10/5/1929, s.p.

68 [art. ed.]: “Gregorio Baudot: un compositor castellano que cantó a Galicia”, *La Voz de Galicia*, 5/6/1928, s.p.

el caso de la obra de Bernardo del Río facilitada por la propia familia, quien tomó la iniciativa de contactar con el investigador, al igual que el hijo de Crisanto Sanmartín, alumno suyo y coreógrafo de *Cantigas e Agarimos*), pero muy complicado en otras (oposición de la familia, petición de pago por adelantado, etc.). Los numerosos expolios acontecidos, pérdida de obras o ediciones de escasa calidad, justifican sobradamente que los responsables de los archivos (especialmente en el caso de tratarse de descendientes más o menos directos) se muestren poco confiados en el primer contacto; obtener apoyo de personas de su confianza, institución o profesional de reconocido prestigio, puede ser fundamental para un buen contacto inicial, como una tarjeta de visita que abre puertas de entrada aparentemente infranqueables. Así nos pasó en el caso del Maestro Vide al comenzar el estudio de su obra en 1993, gracias al contacto de Enrique Rey, vicepresidente de la Federación Coral Gallega y alumno directo del compositor.

También son habituales los problemas de copia de las obras en la consulta. Los archivos suelen tener esta cuestión resuelta, con soluciones que van desde la fotografía digital (Archivo Canuto Berea al recoger la reducción pianística de *Santos e Meigas* de Baldomir, o la Fundación Penzol de Vigo) a la fotocopia (Fundación Juan March, sobre *La Meiga* de Guridi) pasando, incluso, por el envío de copias digitalizadas (sobre esta misma obra, Archivo Eresbil). Sin embargo, en el caso de archivos familiares el problema es mayor, debido a la frecuente negativa a prestar material, facilitar fotocopias o fotografías; la solución más recomendable es la fotografía *in situ*, aunque en ocasiones la interferencia con la familia es poco comprendida: desde hijos que valoran excesivamente la obra de su padre y la guardan en archivadores lejos de las miradas de los investigadores, a nietos que consideran que aquel material no posee valor alguno y lo amontonan en el trastero, hemos encontrado todas las variables posibles, si bien las dificultades fueron, por ahora, solventables.

Una vez localizado el archivo —y en caso de que sea familiar— conviene aclarar las pretensiones de ambas partes y dejar constancia, por escrito, de todas ellas. La valoración del legado de sus ascendentes no siempre es la misma que la que podamos tener los investigadores: se han dado casos de prohibición expresa de la edición o de cualquier intento de modificación de una obra con erratas o impracticable. Algunos archivos de agrupaciones han sido expoliados previamente, o bien el exceso de celo del archivero ante la consulta dificulta el acceso; en ocasiones, ni siquiera es fácil saber a quién dirigirse y, sobretudo, quién posee los derechos de las obras. Sería lastimoso que

la investigación no pudiera ser finalmente dada a la luz por no contar con los derechos pertinentes, después del esfuerzo que supone.

Nuestra legislación incluye el derecho a la cita, es decir, que se pueden obviar algunos derechos por ser inherentes a la interpretación (lo que resulta evidente al tratar la letra de una composición músico-vocal; otra cosa serían los derechos de ejecución pública de dicho texto).

Lo publicado en Internet no está exento de derechos (a pesar de lo que muchos piensan, dado su carácter de acceso universal), sean fotografías, datos o partituras; la difusión de datos con fines docentes y sin ánimo de lucro está permitida, pero no su comercialización ni difusión en casos diferentes a los mencionados. Sin embargo, no es fácil controlar la Red, por lo que acontecen hechos deplorables, como la publicación de una partitura en una web suponiendo que es de derecho público —por haber transcurrido tiempo desde la muerte del autor—: la obra puede serlo, pero la edición de la partitura, no. Esta confusión entre edición e interpretación es habitual, lo que no beneficia a la industria cultural y, por tanto, hace disminuir el número de ediciones de forma alarmante. Igualmente, cualquier forma de arreglo de un original debe estar autorizada por los legítimos herederos, lo cual tampoco es siempre norma.

Hay que tener presente que los derechos de autor son inalienables, es decir, que ni el propio compositor puede renunciar a ellos al pertenecer no sólo a él, sino a sus herederos. Esto es importante en el caso de la cesión de documentación a una institución o archivo, ya que la manera de organizar la consulta de dichos materiales y el trato para la edición de las obras no corresponderían al mismo interlocutor; en todo caso, debe constar el agradecimiento a la institución por facilitar la consulta en el archivo, independientemente de que posean, o no, derechos sobre la edición. Otro tema es que los derechos correspondan a la Iglesia al ser el compositor un religioso; en ese caso, los materiales se encontrarán en un archivo eclesiástico, incluso si se trata de obras profanas (como encontramos en el caso de Ángel Rodulfo).

Una vez encontrados los titulares de los derechos (lo que requiere a veces una investigación específica) se firma el contrato de edición, en el que aparecerá especificada la tirada, lo que cobrarán en derechos de ventas y el número de ejemplares que se facilita a los herederos. Si éstos son demasiados (lo que resulta habitual en obras históricas), puede existir desacuerdo o presentar problemas de reparto que conviene prever con la antelación suficiente; se recomienda ofrecer un mayor número de obras que un porcentaje meramente

simbólico a algunos de ellos. Además, el reparto de dichos derechos sigue un orden de consanguinidad, de manera que se dividen a partes iguales entre los más cercanos y, a su vez, si alguno de éstos hubiera fallecido, de nuevo su parte entre sus correspondientes herederos. Por ello, lo más cómodo es que la propia familia se organice nombrando a una persona responsable ante la editorial y el investigador (lo cual es fundamental en el caso de la autoedición), para evitar conflictos futuros. Así, el contrato de edición lo firmará esta única persona, como responsable ante los demás, si bien es común que tenga que asumir esta decisión un grupo de herederos, al haber algunos otros perdidos o ilocalizables.

En relación a esto, conviene no mezclar la labor del investigador con la de la empresa editorial, aunque no siempre es posible al ser la edición de investigación musical altamente deficitaria (sobran personas que quieren editar y faltan quienes comprenden las obras editadas). Problemas como la preparación para la edición final, montaje, diseño de portadas, empleo de programas con la oportuna licencia..., son problemas editoriales y no del investigador. Incluso el tamaño de la partitura o sus márgenes son cuestiones que, a veces, no se salvan sin un acuerdo previo, ya que las diferentes soluciones son conocidas por personas relacionadas con el mundo de la impresión y no por un público que cree que éstas funcionan de manera similar a un comercio de reprografías. En ocasiones, la elección de un formato inadecuado puede duplicar (o triplicar) los costes de edición, haciendo ésta completamente imposible.

Conviene no olvidar que se deben encargar unas notas previas y la oportuna traducción, en ocasiones, no siempre a cargo del mismo investigador. La responsabilidad de coordinar a los diferentes profesionales involucrados (maquetista, diseñador gráfico, copista de música, persona que elabora las notas introductorias y/o críticas, investigador...) corresponde a la persona que ejerce la coordinación editorial, puesto fundamental en el proceso de edición y que conocemos bien, al ejercerlo en la serie *Ars Gallaeciae Musicae* dirigida por Joám Trillo y coeditada por *Dos Acordes* y la AGADIC (Xunta de Galicia).

Por último, la editorial es la responsable de solicitar los correspondientes ISSN (partituras) o ISBN (libros) y pagar sus costes (al modificarse su legislación a partir de 2012), al igual que de proporcionar las copias pertinentes al depósito legal.

No se ha escrito nada sobre los derechos del propio investigador, si bien es común que se le pague directamente con un número de obras publicadas.

Cuando desempeña un trabajo de transcripción de partituras puede gestionar, si le interesa, su cobro con la editorial, al evitarse ésta dichos gastos.

Una vez impresa la obra (sea ensayo, partitura, etc.) es la empresa editorial quien se encarga de su promoción y distribución. Dado lo concreto de nuestras investigaciones, la venta en tiendas no tiene apenas repercusión, aunque sí visibilidad, por lo que se aconseja distribución especializada apoyada por venta on-line. La edición de ebook, por el momento, es muy baja y prácticamente nula en el caso de partituras.

Conclusiones

El papel musical asumido por las *Irmandades da Fala* es inseparable del fenómeno del coralismo asociado a los Coros gallegos. Estas formaciones practicaron el teatro, canto, baile, estampas galegas, cuentacuentos y otras muchas manifestaciones vinculadas a la cultura galega. La evolución de los géneros musicales se desenvuelve de manera paralela a la del pensamiento galleguista, lo que explica las diferentes características de las obras que se crearon en estos diferentes períodos. Las circunstancias históricas de la dictadura de Primo de Rivera favorecieron su rápida evolución, lo mismo que evolucionó el pensamiento galleguista desde las *Irmandades da Fala* hasta el nacionalismo. El repertorio de este período debe ser convenientemente preparado y editado, por interés histórico, sociológico, idiomático y, por supuesto, cultural, con las garantías y compromiso que pueden proporcionar exclusivamente los especialistas en edición musical.

As dinámicas comerciais como motor dunha realidade musical: Canuto Berea Rodríguez, un exemplo do século XIX

LORENA LÓPEZ COBAS

Conservatorio de Música Profesional de Ourense

lorenalopezcobas@edu.xunta.es

RESUMO: A música do século XIX en Galicia estivo en parte marcada polo pulo social e económico da burguesía, que demandou unha clara diversificación de escenarios e de repertorio. Neste contexto, Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), un afamado comerciante da Coruña, impulsou a cultura musical coruñesa e galega dende diferentes áreas de actuación. Á marxe do seu labor como músico activo e compositor, a súa ampla visión como empresario levouno a fornecer unha firma mercantil coa que, ademais de obter pingües beneficios económicos, facilitou o acceso ás ferramentas da música a afeccionados e profesionais galegos. En consecuencia, a súa triple faceta comercial como almacenista, sutil editor musical e axente teatral permitiulle dinamizar a vida musical da rexión non só como intermediario capitalista, senón tamén como consumidor e produtor de cultura.

PALABRAS CHAVE: Comercio musical, A Coruña, século XIX, Canuto Berea Rodríguez, edición musical, propiedade de comedias

COMERCIAL DRIVE BEHIND A MUSICAL REALITY: CANUTO BERA RODRÍGUEZ, AN EXAMPLE FROM THE XIX CENTURY

ABSTRACT: Nineteenth century music in Galicia was partially influenced by the rise of the bourgeoisie, who demanded a wide range of stage-settings and repertoire. In this context, Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), a famous merchant in A Coruña, whose varied initiatives acted as a stimulus for musical culture in Galicia. Apart from his work as a musician

and composer, his acute foresight as an entrepreneur led him to establish a business which, in addition to obtaining enormous profits, allowed both amateurs and professionals access to musical resources. Consequently, his intense activity as wholesaler, subtle music editor and theatrical agent allowed him to energize the musical life of the region not only as a capitalist mediator, but also as a consumer and producer of culture.

KEY WORDS: Music trade, A Coruña, 19th century, Canuto Berea Rodríguez, music edition, lyric property

Pode resultar rechamante que nun seminario centrado nas fontes para o estudo da música fagamos mención ao comercio coma un motor para a cultura musical. Pero a medida que fomos afondando na nosa investigación na documentación referente a esta área de estudo no século XIX confirmamos que en moitos casos a lei da oferta e a demanda ía moito máis alá da simple rendibilidade económica que reportaba a unha sociedade capitalista para facer interesantes achegas á cultura musical¹. Non hai que esquecer que ao longo do século XIX as prácticas musicais se diversificaron en Galicia, xa que non só se introduciran paulatinamente as novas correntes forxadas en Europa, coma o Romanticismo —entendido nun sentido amplo— ou o Nacionalismo, senón que se abriran novos lugares de recreación musical, coma os teatros ou as asociacións recreativas e instrutivas². Esta ampliación de espazos musicais e o incremento de consumidores institucionais e particulares, ben fosen burgueses afeccionados ou ben músicos profesionais, propiciaron un contexto idóneo para o inxente desenvolvemento das actividades comerciais de Canuto Berea Rodríguez³.

¹ Esta investigación está relacionada cun traballo de tese, do cal presentamos un avance no ano 2007 na memoria de licenciatura lida na Universidade de Santiago de Compostela, cuxo título foi *Música e cultura na Coruña: o caso de Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)*. Fixemos unha introdución á posterior tese de doutoramento, actualmente en curso na Universidade de Valladolid, en: Lorena López Cobas: “El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)”, *Revista de Musicología*, 33, 1-2, 2010, pp. 505-525.

² Para inserirse no contexto musical véxase M^a Pilar Alén Garabato: *Historia da Música Galega. Notas do século XIX*, Santiago, Andavira, 2009.

³ A influencia das dinámicas comerciais no eido musical tamén foron tratadas no caso madrileño na tese doutoral de Cristina Bordas Ibáñez e a nivel europeo no Congreso Internacional “Instrumental

O punto de partida desta comunicación é a figura do comerciante coruñés Canuto Berea Rodríguez (1836-1891); un home de relevante posición na sociedade coruñesa polos múltiples cargos que ocupou ao longo da súa vida en ámbitos tan variados coma o concello, diversas institucións económicas e financeiras (Xunta de Obras do Porto, Cámara de Comercio, Banco de España, Sociedade de Crédito Galego...), ou certas institucións artísticas (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Academia Provincial de Bellas Artes da Coruña)⁴. Ademais, formaba parte activa de asociacións coma a Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, na que ostentou o cargo de presidente en varias ocasións. Sen dúbida, era un home cunha presenza social, política, económica e cultural de alto relevo para A Coruña e mesmo para o resto de Galicia. Non obstante, os seus postos públicos non chegaron a ensombrecer nunca a súa conexión directa coa música, xa que non só fora comerciante musical, senón tamén músico práctico e compositor. Ante esta personalidade de talante poliédrico, nesta comunicación só podemos focalizar a atención nunha das súas actividades, neste caso a empresarial.

1. Estado da cuestión e fontes

Xa Saldoni e Pedrell escribían sobre Canuto Berea a finais do século XIX, resaltando a súa grande valía musical e o seu peso en Galicia⁵. Mais o silencio apoderouse da musicografía galega e Canuto non volveu aparecer con entidade ata publicacións realizadas a partires dos anos oitenta do século XX, cando se recuperaron dos arquivos e bibliotecas locais varios documentos que ratificaban a relevancia da saga Berea para a cidade herculina. A partires de entón,

Music and the Industrial Revolution” celebrado en Cremona (Italia) no 2006. Cristina Bordas Ibáñez: *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca. 1870*, Valladolid, Tese doutoral inédita, Universidade de Valladolid, 2004; Roberto Illiano & Luca Sala (eds.): *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, Boloña, Ut Orpheus Edizioni, 2010.

4 Pódense consultar algúns datos biográficos máis na voz “Berea” escrita por Xoán M. Carreira no *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. II, Emilio Casares (dir.), Madrid, Sociedad General de Autores, 1999, pp. 377-380.

5 Baltasar Saldoni: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. 4, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1861-1881, p. 33; Felipe Pedrell: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos*, Barcelona, Imprenta de Víctor Berdós y Feliz, 1897, pp. 177-178.

os músicos da familia Berea son obxecto dalgunhas consideracións por parte de varios investigadores dende diversos enfoques, coma os de Xoán Manuel Carreira, Antonio Mejjide ou M^a Dolores Liaño⁶. A principios do século XXI, Pilar Alén e Áurea Rey estudaron a Canuto Berea Rodríguez segundo novas perspectivas máis achegadas á natureza do presente traballo, xa que incidían na dinámica da tenda de música dos Berea e na vinculación que Canuto mantivo con certas asociacións recreativo-instrutivas da Coruña⁷.

As fontes primarias para a reconstrución do perfil musical e comercial de Canuto Berea Rodríguez son de índole diversa: dende partituras musicais, documentos de natureza variada ata baleirados sistemáticos da hemerografía da época. Os principais arquivos coruñeses nos que acadamos información ao respecto foron sobre todo o Arquivo Berea⁸, o Arquivo Municipal da Coruña e o Arquivo da Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos; ademais de obter datos concretos no Arquivo do Reino de Galicia e no Arquivo da Real Academia Galega, xunto a outros arquivos coruñeses coma o Arquivo

6 Xoán Manuel Carreira: “Canuto Berea”, *A Nosa Terra*, 270, 22/V/1985, s.p.; Xoán Manuel Carreira: “Sebastián Canuto Berea Ximeno y la Sociedad Musical Coruñesa (La familia Berea I)”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, II, 2, 1986, pp. 11-55; Xoán Manuel Carreira: “Canuto Berea y Cía., la editorial del Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX”, *Recerca Musicológica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 489-491; M^a Dolores Liaño Pedreira: *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999; Antonio Mejjide Pardo: “Los Canuto Berea y el primer establecimiento de instrumentos musicales de Galicia”, *La Coruña. Paraíso del turismo*, A Coruña, Venus, 1988, s.p.

7 M^a Pilar Alén Garabato: “El fondo Canuto Berea. Un acercamiento a su “Archivo de Documentación”: correspondencia con E. de Arana, J. Montes y A. Romero”, *Campos interdisciplinares de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Begoña Lolo (ed.), Madrid, SEdeM, 2001, pp. 395-408; M^a Pilar Alén Garabato: “Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), impulsor de la actividad musical en Galicia”, *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, Santiago, Universidad de Santiago, 2002, pp. 235-245; Áurea Rey Majado: *A Coruña y la Música. El primer orfeón coruñés (1878-1882)*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2000.

8 Quizáis o arquivo que máis poida aportar información directa sobre músicos e música do século XIX e XX sexa o Arquivo Berea, situado na Biblioteca Provincial da Coruña. Nel atópase grande heteroxeneidade de materiais, xa que contén os documentos xerados pola tenda de Berea dende a súa fundación a mediados do século XIX ata o peche definitivo da súa empresa sucesora (Puig y Ramos) en 1985. O seu arquivo de documentación —hoxe organizado en case duasetentas caixas de cartón— ofrece interesantes materiais de edición e documentos (correspondencia, facturas, diarios de contas, catálogos, etc) de cronoloxías variadas, que poden contribuir a un mellor coñecemento da música e dos músicos galegos. Véxase M^a Dolores Liaño Pedreira: *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea...*, pp. XVI-XVII; Beatriz López-Suevos: “Las capas de cebolla: El fondo Canuto Berea del archivo de la Diputación de A Coruña”, *Boletín de AEDOM*, XII, 2008, pp. 16-24.

da Escola de Artes e Oficios, o Arquivo Notarial, o Arquivo da Autoridade Portuaria ou o Arquivo da Cámara de Comercio, Navegación e Industria. Todos os documentos —comprendidos cronoloxicamente entre 1837 e 1891— foron baleirados sistematicamente en bases de datos informáticas deseñadas co propósito de clasificar, organizar e localizar coa máxima precisión as fontes de información. Tamén recorreremos ás actas de defunción, matrimonio e nacemento dos integrantes da familia Berea no Arquivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, así como datos puntuais de índole biográfica e profesional no Arquivo da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no Arquivo do Conservatorio Superior de Música de Madrid e en diversas coleccións da Biblioteca Nacional, amén doutras consultas concretas realizadas en arquivos, bibliotecas, museos e centros de documentación españois e europeos.

2. O labor comercial de Canuto Berea

A actividade empresarial levada a cabo por Canuto Berea marcou o pulso musical da urbe da Coruña durante a segunda metade do século XIX. Como xa apuntamos máis arriba, na súa vida interrelacionáronse de xeito moi estreito a política, a economía, a sociedade e a cultura; por conseguinte, Canuto formaba parte dun sistema aberto, activo e flexible, no que podía actuar como áxil dinamizador musical, como intentaremos demostrar a continuación. O seu potente papel político, económico e social teceu estreitos lazos coa música dende varias vías ao ser músico activo, director, profesor de piano e violín, compositor e, por suposto, comerciante. Neste senso recorreu a actuar en diversas áreas mercantís, cuxo denominador común era a música, para ir na procura de beneficios pecuniarios que en ocasións excedían a súa mera subsistencia. De aí que non só comercializara coas ferramentas da música (instrumentos, partituras...) ao exercer como almacenista, senón que buscara a expansión do seu cometido empresarial ao eido dunha nacente edición musical e dunha atafegada industria teatral, que se consolidara con forza na Galicia decimonónica.

2.1. Almacenista musical

Un dos traballos nos que sen dúbida Canuto Berea envorcou máis enerxías foi o de vendedor de instrumentos e de partituras musicais, faceta herdada de seu

pai, Sebastián Canuto Berea Ximeno (1813-1853)⁹. Tras a morte deste, a súa esposa —María Antonia Rodríguez— fixérase cargo dos asuntos económicos pendentes do seu negocio, tomando o seu fillo —Canuto Berea Rodríguez— as rendas do comercio paulatinamente¹⁰.

Galicia coñecera unha lixeira melloría económica durante a segunda metade do século XIX tras un considerable momento de depresión acaecido entre 1820 e 1856. A partires de entón producírase unha recuperación non sostida, provocada por diversos factores: por un lado, a masiva emigración a América aliviou a presión poboacional que o seu incremento exercera sobre todo nas zonas rurais, feito que facilitou o apoxeo do negocio dos fretes, especialmente en cidades costeiras coma A Coruña; por outro lado, o avance das infraestruturas viarias ampliou a posibilidade de intercambio comercial entre diversas rexións galegas e españolas¹¹. Sen dúbida, estas circunstancias de puxanza económica serviron de marco determinante para a emerxente actividade empresarial de Berea, que dende os anos sesenta se intensificou progresivamente.

As mercadorías das que dispoñía a tenda coruñesa eran fundamentalmente partituras e instrumentos —cos seus respectivos accesorios—, que

⁹ É probable que a actividade comercial de Sebastián Canuto xa fose efectiva dende ao menos a década dos corenta, se ben é posible que os anos previos ao seu pasamento fosen máis activos. De feito, en 1852 iniciárase un convenio de colaboración coa fábrica barcelonesa de pianos de Boisselot e Compañía, síntoma de que a súa tenda de música estaba a adquirir entidade. Pero este convenio non resultou todo o beneficioso que Berea quería. De feito, en maio de 1853 enviaron un total de catro pianos verticais ademais de partituras, cuxa débeda ascendeu a 11.218 reais de vellón (A Coruña, Arquivo Berea (AB), caixa 21, leg. 1, carp. 1, doc. 18, 11/V/1853). Parte deste débito prolongouse durante varios anos e foi satisfeito en prazos moi distendidos, o cal denota que a situación económica do negocio no momento da morte do seu primeiro dono non era demasiado folgada.

¹⁰ Canuto Berea Rodríguez xa atendera asuntos económicos mesmo dende a morte de seu pai cando contaba con dezasete anos. De feito, algúns dos clientes —en ocasións con lazos de amizade— dirixense directamente a el dende finais de 1853, responsabilizándoo de determinadas transaccións comerciais. Un exemplo disto figura na carta que lle remitiu Miguel García dende Santiago o 19 de decembro de 1853, na que lle solicitaba repertorio lírico para diferentes combinacións vocais (A Coruña, AB, caixa 22). Malia esta constante dedicación ao comercio, cremos —á espera de localizar novos documentos— que Canuto Berea non comezou a se facer totalmente responsable do negocio ata aproximadamente 1856.

¹¹ Xosé Ramón Barreiro: *Historia contemporánea de Galicia. IV. Economía y sociedad*, A Coruña, Ediciones Gamma, 1984, pp. 44 e ss.; *Historia de la ciudad de La Coruña*, A Coruña, La Voz de Galicia. Biblioteca Gallega, 1986; Ana Colino e Emilio Grandío: *La Coruña en el siglo XIX*, A Coruña, Vía Láctea, 1994.

Berea brindaba a través dos procedementos de aluguer e de venda ao contado e a prazos. A variedade de instrumentos musicais de que dispoñía era moi ampla debido ao elevado número de marcas coas que comercializaba. Sen dúbida, o instrumento máis solicitado era o piano, sendo algunhas das súas principais fábricas provedoras as de Boisselot e Bernareggi (Barcelona) —nas súas diversas sociedades—, Collard & Collard (Londres), Erard (París), Kaps (Hamburgo), Rönisch (Dresde) ou Stolle (Dresde), entre outras. Os instrumentos de corda procedían sobre todo de Francia (Anteroche, Labert-Humbert, Péliesson), se ben as guitarras eran adquiridas principalmente a empresas valencianas (José Albert, Agustín Almoecil, Andrés Marín, Adolfo Obiol, Francisco Pau y Lisart) e as pugas a un fabricante ferrolán (Enrique Bruquetas). Os instrumentos de vento tiñan o seu punto de orixe igualmente en Francia, destacando as empresas Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille), Besson (París), Gautrot Aîné et C^a (París) ou Lefèvre (París).

Nos documentos consultados é frecuente a localización de ofertas de instrumentos para bandas, provendo amplas partidas de materiais musicais —especialmente instrumentos— destinadas tanto ás militares coma ás populares¹². Un caso de ofertas individualizadas sería a transacción de venda que Berea emprende con Joaquín Martí en Betanzos para dotar de instrumental á banda en 1888. Nunha carta que Canuto enviaba a Joaquín o 21 de xullo de 1888 propoñía unha listaxe concreta de instrumentos para banda, entre os que incluía requintos, frautíns, clarinetes, fliscornos, trombóns, bombardinos, baixos (tubas), onovenes, pratillos e saxofóns¹³:

Muy Sr. Mio: Contesto á su favorecida de ayer poniendo á consideración el precio de los instrumentos que V. desea: /Requinto boj en Mib 13 llaves del autor legitimo Lefebre, 600 Rv / Requinto de ébano 13 llaves blancas imitación á Lefebre, 300 Rv/ Requinto boj 13 llaves blancas imitación á Lefebre, 240 Rv/ Flautín en Reb 5 llaves, madera ébano, 70 Rv/ Clarinetes en Sib = á los mismos precios que los Requintos/ Fliscorno 3 cilindros

¹² Xa fixemos algúns apuntamentos ao respecto das bandas que actuaron na Coruña a finais do século XIX, presentando as listas de instrumentos que Berea lles facilitaba. Lorena López Cobas: “Las bandas de música en Galicia: aproximación al caso de la ciudad de A Coruña en el siglo XIX”, *Revista de Musicología*, XXXI, 1, 2008, pp. 79-124.

¹³ A Coruña, AB, caixa 6, volume 18 (27), f. 283-284. En todas as citas respetase a ortografía do orixinal.

de Rott's, 600 Rv/ Fliscorno 3 cilindros de Wencel, 500 Rv/ Fliscorno 3 pistones, superior, 320 Rv/ Fliscorno 3 pistones, corriente, 200 Rv/ Cornetines 3 pistones del autor legitimo Mr. Besson á 600 Rv/ Cornetines 3 pistones imitación á los de Mr. Besson á 320 Rv/ Cornetines 3 pistones también imitación á Mr. Besson á 240 Rv/ Trombones 3 pistones gruesos á 300 Rv/ Bombardinos 3 pistones gruesos á 360 Rv/ Bajos en Do 3 pistones á 600 Rv/ Bajos en Do 4 pistones á 700 Rv/ Onovene 3 pistones á 280 Rv/ Par platillos 11 pulgadas á 200 Rv/ Par platillos 13 pulgadas á 260 Rv.

Adjunto un catalogo para que Vs., vean otros instrumentos mas baratos y mas caros. Se me olvidaba decirle que los Saxofones en Mib son á 1200 Rv. Los instrumentos todos están perfectamente afinados y son de las mismas fábricas que los que llevan las Bandas Militares (...). El pago puede ser la mitad al contado y la otra mitad á los seis meses abondando el 3 por %.

O almacén de Berea destacou por presumir dunha extrema riqueza en fondos impresos, ofertando na súa publicidade a partires da década dos sesenta a cantidade de 30.000 títulos de obras musicais e na década dos oitenta ata 40.000¹⁴. O repertorio dispoñible adaptábase ás necesidades musicais da cidade da Coruña e de Galicia, polo que ademais dunha extensa relación de métodos de solfexo e de instrumentos —segundo as peticións dos principais profesores de música coñecidos por Berea—, había unha ampla gama de composicións musicais destinadas a diversas agrupacións. Os catálogos incluían arranxos de fragmentos de óperas para canto e piano, estudos, fantasías e adaptacións operísticas para piano, bailes e zarzuelas para piano a catro mans, partituras para canto (dúos, pezas de ópera, óperas completas, obras en español, obras en italiano), música relixiosa, composicións para grupos reducidos, zarzuelas e óperas adaptadas para diferentes instrumentacións, etc. Sen dúbida, a música para piano era a protagonista, sobre todo polo substancioso catálogo de reducións e adaptacións de música escénica (óperas e zarzuelas), tan en consonancia cos

¹⁴ Incluso nalgunha carta de 1891 engrosa a cantidade ata 50.000 partituras, o que a priori parece ser unha estratexia publicitaria. Está por demostrar se realmente dispoñía desta cantidade, posto que os catálogos que se conservan no Arquivo Berea non reflicten tales cifras, aínda que se barallan preto de 25.000 rexistros de obras e arranxos diferentes coetáneos á época de Canuto Berea Rodríguez. Os catálogos ás veces conteñen un número maior de partituras, pero moitas delas serían adquisicións posteriores ao noso comerciante, realizadas polas empresas sucesoras.

gustos musicais da época. Así a todo o repertorio pianístico e vocal non eclipsaba todo o panorama comercial, habendo tamén substanciosas ofertas para certas agrupacións, sobre todo orfeóns e bandas de música. Estas propostas estaban motivadas directamente pola demanda, xa que no último terzo do XIX os grupos vocais e de instrumentos de vento estaban a agromar con forza, o que implicaba que precisasen inevitablemente un texto musical sobre o que traballar e instrumentos musicais cos que tocar no caso das bandas.

O feito de que o seu almacén estivese dotado de tanta pluralidade servíalle de xustificación, mesmo escusa, para non remitir á súa clientela un catálogo impreso completo das súas existencias, como confirmou en numerosas cartas. Para suplir tal carencia proporcionaba listaxes individualizadas adaptadas ás demandas concretas de cada comprador¹⁵. Así, en 1876 expedía unha relación de composicións relixiosas dispoñibles a Manuel Pradenhes (Ferrol)¹⁶ ou en 1880 enviaba un catálogo de obras para coro a Domingo Martínez (Villafranca del Bierzo)¹⁷, entre outros moitos casos. En 1881 consignaba unha carta a Valentín Cerecedo (Póboa do Caramiñal), na que se refería aos seguintes exemplares para orfeón¹⁸:

Muy Sr. Mio en contestación a su apreciable del 5 á confirmación los orfeones que tengo en letra española son: /Monasterio. Regreso a la Patria, 20 Rv / Reventos. La Aurora, 12 Rv/ Saldoni. Amor a la Patria, 30 Rv/ Semper. La Bona Pararla, 18 Rv/ Tintorer. Serenata, 10 Rv/ Vidal. Hora del Crepúsculo, 14 Rv/ Vidal. Quinta de Amelia, 8 Rv/ Altamira. Caramella, 12 Rv/ Madelts. El Hinceo Vals, 6 Rv/ Eslava. El Amanecer, 12 Rv/ Llanos. Fa-la-do Polka, 6 Rv.

—En catalán—

Kuken. Boreta, 6 Rv; Narcisetta, 4 Rv

—En italiano—

Flotow. Martha, 6 Rv/ Urradetta. Melodia Religiosa, 6 Rv (...)

¹⁵ No Arquivo Berea consérvanse varios catálogos de partituras para diversos instrumentos (piano, violín, canto e agrupacións variadas), todos eles manuscritos. Ademais hai miles de cartas copiadas que Berea enviaba aos consumidores, indicando en cada caso os materiais concretos e os seus prezos.

¹⁶ A Coruña, AB, caixa 1, vol. 3, f. 75, 18/VIII/1876.

¹⁷ A Coruña, AB, caixa 3, vol. 8, f. 51, 22/VIII/1880.

¹⁸ A Coruña, AB, caixa 3, vol. 8, f. 409, 8/III/1881.

Este tipo de misivas demostran que Canuto Berea seleccionaba previamente o produto de maneira individualizada para cara cliente, atendendo ás súas peticións pero tamén ás existencias das que dispoñía nese momento no almacén. Por esta razón, podía condicionar deliberadamente o repertorio que finalmente se interpretaría nos diferentes espazos recreativos do noroeste peninsular; un caso sería a recomendación dunhas sonatinas de Dussek e doutras de Clementi a Rafael Molina (Ponferrada) en 1887 para dar un concerto de varias horas¹⁹. Mesmo ás veces eran os propios clientes os que lle pedían consello, como fixo en numerosas ocasións o seu amigo Juan Montes (Lugo)²⁰. De vez en cando os compradores solicitaban obras para agrupacións instrumentais determinadas para as que Berea non tiña partituras, polo que optaba por remitir obras para piano que el mesmo escollía co fin de que o solicitante fixese os arranxos oportunos, como aconteceu con Enrique Aller (Lalín) ou Vicente Ferro Moure (Antas de Ulla)²¹.

Ademais da venda directa, Canuto Berea ofertaba a posibilidade de compra a prazos²² —como limos máis arriba na carta que remitira a Joaquín Martí— e de alugar os seus produtos durante espazos de tempo delimitados, mecanismo que afectou sobre todo aos pianos. Estes eran cedidos aos clientes mensualmente por cantidades variables entre 60, 80 e 100 reais de vellón segundo as características do instrumento concreto. Localizáronse escritos que documentan o arrendo esporádico doutro tipo de instrumentos, coma un contrabaixo concedido por seis meses ao cantante Maximino Fernández en 1879²³ ou un harmonio emprestado a Alejandra de la Riva en 1880²⁴. O proceso de arrendamento aplicouse igualmente ás partituras, á marxe das operacións de representación das galerías lírico-dramáticas que explicaremos máis

19 A Coruña, AB, caixa 6, vol. 16, f. 442, 14/I/1887.

20 Transcribimos unha carta deste compositor galego no que poñía de manifesto esta estreita relación en: Lorena López Cobas: “El comercio musical en Galicia...”, p. 521. Misiva extraída de: A Coruña, AB, caixa 43, documento 179, 14/X/1871. Consúltese tamén M^a Pilar Alén: “Juan Montes y su correspondencia con Canuto Berea (1871-1874)”, *Lucensia. Miscelánea de cultura e investigación. Biblioteca del Seminario Diocesano de Lugo*, XI, 22, 2001, pp. 123-142.

21 A Coruña, AB, caixa 7, vol. 19, f. 68 b e f. 74. Cartas remitidas o 22/XII/1888 e o 28/XII/1888 respectivamente.

22 Nos anuncios publicitarios da tenda de Berea na prensa rexional, especialmente en *La Voz de Galicia*, xa deixa constancia da posibilidade de compra en prazos de pianos por tarifas que varían entre 200 e 240 reais mensuais en 1882.

23 A Coruña, AB, caixa 1, vol. 2, f. 208, 7/XII/1879.

24 A Coruña, AB, caixa 1, vol. 2, f. 243, 7/X/1880.

adiante, coma no caso do empréstito dun arranxo para banda da Traviata a Miguel Cepillo —director dunha compañía de declamación— en novembro de 1880²⁵. En definitiva, a venda de instrumentos e partituras compartía protagonismo comercial coa posibilidade do aluguer, que facía máis alcanzables certos materiais musicais aos clientes afeccionados e profesionais.

O éxito das transaccións tuteladas por Canuto Berea debeuse en parte ao vasto marco xeográfico de actuación que abranguíu. Nesta tarefa estivo axudado por un elevado número de intermediarios que lle facilitaban as vendas: ben captando clientes, ora vixiando o transporte das mercadorías ou mesmo efectuando os cobramentos das facturas en débito. Ante o éxito comercial acadado por medio destes mediadores nalgunhas urbes galegas, abriu sucursais físicas a partires dos anos setenta en Santiago, Vigo e Ferrol²⁶; amais de manter asiduos contactos con Lugo, Pontevedra, Ourense e Oviedo.

A competencia era dura e as posibilidades de venda, en ocasións, restrinxidas; non obstante, Canuto Berea soubo sacar partido ás conxunturas máis desfavorables coas súas aptitudes de negociante. Na Coruña, a súa tenda conviviou con varios establecementos musicais, coma o de Jorge Bono —rexentado por Felipe Bascuas— ou o dos irmáns Larrea, que fora absorbido en 1882 por Berea. Mais el sempre plantou cara a esta rivalidade utilizando agresivas estratexias que lle desen saída ás súas existencias fronte ao xénero doutros comerciantes. Mostra diso foi a táctica publicitaria na que ofrecía uns modelos “construídos expresamente para o clima de Galicia e Asturias”, empregada para revitalizar as vendas de pianos da firma Bernareggi ante a incipiente disputa marcada polos alemáns e franceses vendidos noutros almacéns²⁷. As

25 A Coruña, AB, caixa 1, vol. 2, f. 246, 6/XI/1880.

26 Descoñecemos polo momento a data exacta en que se abriu a tenda de Santiago, pero consérvanse cartas que testemuñan a súa existencia xa en 1874 (A Coruña, AB, caixa 1, vol. 1, f. 13, 7/V/1874). Esta sucursal estivo a cargo de Manuel Penela ata 1885, momento en que pasa á súa filla Josefa Penela, axudada ocasionalmente por Gregorio Barcia e por Enrique Lens.

A sucursal viguesa estivo a cargo de Andrés Gaos Espiro —cuñado de Canuto— a partires de 1880, situada na rúa Príncipe número 17 (A Coruña, AB, caixa 3, vol. 8, f. 72-73, 14/IX/1880), se ben xa estaban vinculados comercialmente dende 1875 (A Coruña, AB, caixa 1, vol. 1, f. 463, 12/I/1875). Porén, xa dende 1877 Canuto Berea estaba intentando filtrar mercadorías a esta cidade a través de Miguel Alonso sen moito éxito (A Coruña, AB, caixa 2, vol. 6, f. 166, 3/II/1879). O almacén de Ferrol xa fora aberto en decembro de 1876 a cargo de Adolfo Rodríguez en resposta á apertura doutra tenda de pianos que lle podería facer competencia (A Coruña, AB, caixa 1, vol. 3, f. 305, 11/II/1876).

27 O ofrecemento deste tipo de pianos documéntase na tenda de Berea dende ao menos 1879 (A Coruña, AB, caixa 3, vol. 7, f. 92, 6/XI/1879) e téñense novas da súa venda ata 1889 como mínimo.

estratexias comerciais (a competencia, a publicidade e as elevadas ofertas de produtos) condicionaron a súa dinámica empresarial, permitiéndolle a apertura do seu negocio a todo o noroeste peninsular, que satisfizo folgadoamente as demandas de clientes institucionais (concellos, asociacións burguesas, militares e eclesiásticas) e particulares.

Todas as operacións comerciais de Canuto Berea poden ser interpretadas ao abeiro dun proceso comunicativo²⁸, marcado polo peso do contexto (entendido de forma ampla), a canle (que neste caso incluíría a todos os posibles medios de comunicación entre distribuidores e clientes) e o código (que abrangería de forma xenérica a política comercial vixente). Neste esquema comunicativo a música e concretamente os seus produtos convértense nunha mercadoría, suxeita a condicionantes monetarios. Polo tanto, a análise da función de Berea como provedor de necesidades loxísticas musicais é crucial para explicar os mecanismos de difusión musical, chegando á conclusión de que un cambio nas redes de divulgación pode xerar modificacións na práctica musical coetánea²⁹. Debido a isto, entender a natureza das tramas comerciais e sociais que sustentaron o seu traballo é fundamental para comprender o desenvolvemento do consumo da música —convertida en mercadoría— como elemento de ocio e de arte na Coruña e por extensión en Galicia nos últimos decenios do século XIX. Mais non só a súa faceta como almacenista estivo supeditada a esta rede virtual de interconexións, senón tamén a súa incursión como

A Coruña, AB, caixa 7, vol. 19, f. 121, 22/I/1889.

²⁸ Neste sentido, a “comunicación” defínese como un intercambio de ideas, información ou outros materiais entre dúas ou máis persoas; intervindo neste proceso un emisor, unha mensaxe —que se transmite— e un receptor, é dicir, un ou varios individuos aos que se dirixe a devandita mensaxe. Jack C. Richards, John Platt e Heidi Platt: *Diccionario de lingüística aplicada y enseñanza de lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 74.

²⁹ Jacques Attali, nun ensaio sobre a economía política da música, utiliza unha serie de conceptos —procedentes da teoría da comunicación— para a explicación do fenómeno musical, diferenciando ao emisor (intérprete, gravación), á mensaxe (son) e ao receptor (oínte). A estes elementos, Attali súmalles o papel determinante de tres factores máis: as ferramentas (vozes e instrumentos), os lugares de almacenamento (partituras, discos) e as redes de difusión (conxunto de canles que poñen en relación a fonte musical cos que a escoitan). Véxase Jacques Attali: *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, Valencia, Ruedo Ibérico, 1978, p. 83. Tendo en conta estas puntualizacións, pódese concluír que a toma de contacto entre as ferramentas e lugares de almacenamento co público constitúe o obxectivo principal do comercio, que converte á música nunha mercadoría mutable e adaptable ao medio e ás redes nas que se insire.

esporádico editor musical e como axente teatral, converténdose nun axente activo de transformación da cultura musical dende múltiples perspectivas.

2.2. Editor musical

O labor editorial de Canuto Bera Rodríguez foi bastante tímido, aínda que xa Felipe Pedrell no seu dicionario de músicos aludía a esta ocupación do comerciante coruñés³⁰. Algúns autores sinalan que era editor de baladas galegas, música de salón e música para banda, considerándoo coma o primeiro editor musical de Galicia, aínda que realmente a maioría destas obras foran publicadas a posteriori por la empresa sucesora *Canuto Bera y Compañía*³¹. A actividade editora coñecera un pulo considerable en España durante o período da rexencia de María Cristina e do reinado de Isabel II (1833-1873), acadando o ámbito de provincias a partires da década dos setenta³², momento no que comezara a despuntar Bera como intermediario da estampación de composicións galegas, abrindo así o camiño aos seus herdeiros inmediatos, que se ocuparían da publicación de obras dos principais autores galegos coetáneos³³.

30 Pedrell non especifica cales eran as súas preferencias de impresión, pero si indica que se adicaba á edición. Porén, a súa obra *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* fora editada con posterioridade pola empresa sucesora de Bera, *Canuto Bera y Cía*. Felipe Pedrell: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos*, Barcelona, Imprenta de Víctor Berdós y Feliú, 1897, pp. 177-178.

31 Liaño Pedreira xa indicaba que a actividade de Canuto Bera no terreo editorial era máis ben esporádica. Véxase M^a Dolores Liaño: *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Bera ...*, vol. I, p. X. Afondamos un pouco máis nas aportacións editoriais de Canuto Bera Rodríguez na comunicación titulada “Los primeros pasos de una empresa editorial gallega: Canuto Bera Rodríguez (1836-1891) y su labor como intermediario y difusor editorial”, que presentamos no Congreso Internacional Imprenta y Edición Musical en España de los siglos XVIII-XX, organizado pola Universidade Autónoma de Madrid en novembro de 2010, cuxas actas se atopan en prensa.

32 Gosálvez Lara indica que esta actividade de provincias se intensificara a partires de 1875. Carlos José Gosálvez Lara: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995, pp. 68-71.

33 Non se pode esquecer que a rede de comunicacións entre editores, libeiros e negociantes de música comezara a ser máis densa dende os inicios do século XIX en toda Europa, o que explica unha forte expansión da actividade editorial provocada por novos hábitos de consumo. Nalgúns exemplos estudados atopamos certos paralelismos co caso que nos ocupa. Luca Aversano: “Il commercio di edizioni e manoscritti musicali tra Italia e germania nel primo Ottocento (1800-1830)”, *Fonti Musicali Italiane*, IV, 1999, pp. 130-160; M^a Carmen García Mallo: “La edición musical en Barcelona (1847-1915). Partituras impresas conservadas en la Biblioteca de Catalunya”, *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, IX, 1, xaneiro-xuño 2002, pp. 7-154; Gemma Salas Villar: “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos de piano”, *Nassarre*, XV, 1-2, 1999, pp. 9-55; M^a Belén Vargas Liñán: “La música en la prensa femenina andaluza del siglo

Despois de realizar un seguimento da tarefa editorial de Canuto Berea podemos inferir que exercía como mediador entre os músicos galegos e os talleres de gravado (calcográficos e litográficos), na maioría dos casos foráneos. O proceso de intermediación protagonizado por Berea non só implicaba o contacto directo cos talleres especializados das grandes capitais, sobre todo Madrid e Barcelona, senón que tamén actuaba de bisagra de dobre apoio entre os compositores e as imprentas³⁴. El era o que normalmente tomaba a iniciativa para contactar cos compositores que lle interesaba, aínda que en moitas ocasións eles mesmos realizaban as peticións da estampación das súas propias obras. Cando era o almacenista o que incoaba a impresión dunha peza concreta, poñíaa á venda no seu almacén ou distribuíaa nas súas sucursais³⁵; mentres que cando era unha solicitude externa, habitualmente retornaba os exemplares íntegros ao que realizaba o encargo. Ás veces ofertaba as pezas publicamente na súa tenda ata comprobar se tiñan demanda; en caso negativo reenviábaas aos seus creadores³⁶.

O papel de Canuto na edición musical estribaba en que actuaba como punto de conexión entre os compositores e os talleres de impresión, seguindo moi de preto todo o proceso, dende a remisión dos manuscritos ata a recepción e posta á venda do produto editado final. Este procedemento pódese resumir *grosso modo* nos seguintes pasos:

1. O compositor toma contacto con Berea, ou viceversa, para estampar unha obra musical manuscrita.

XIX a través de La Moda de Cádiz”, *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López González e Consuelo Pérez Colodrero (eds.), Granada, Universidad de Granada-Junta de Andalucía, 2008, pp. 345-64.

34 O propio Berea informaba en 1884 a un cliente, José Arcal (León), de que na súa tenda non imprimían obras musicais e que incluso a súa propia muiñeira *La Alfonsina* tivera que ser gravada en Madrid. A Coruña, AB, caixa 5, vol. 14, f. 119, 19/XII/1884.

35 Incluso ocasionalmente enviaba remesas de obras galegas ao seu cuñado Manuel Gil y Rodrigo en Irún para a súa venda. A Coruña, AB, caixa 2, vol. 5, f. 469, 11/X/1878. Ás veces os compositores remitían as súas pezas á espera da súa saída ao mercado, como no caso de Francisco R. Núñez a quen Berea remite unha carta a Vigo o 27 de xuño de 1884 para informarlle de que dos doce exemplares recibidos do seu *Minueto* xa ten vendido catro e varios foran remitidos á sucursal santiaguesa. A Coruña, AB, caixa 5, vol. 13, f. 326.

36 Este foi o caso dun himno composto por Pedro Suárez, a quen lle reintegrou as partituras por falta de vendas. Carta remitida a Pedro Suárez (Ferrol) o 18 de xaneiro de 1878. A Coruña, AB, caixa 2, vol. 5, f. 116.

2. Berea remite os manuscritos a un taller de impresión, normalmente madrileño ou esporadicamente barcelonés. Pode contactar directamente coa imprenta ou utilizar a outros intermediarios cos que acordaba igualmente outros tratos comerciais, como Eslava, Romero ou Martín³⁷.
3. Os talleres remiten as probas impresas a Berea para a súa revisión e corrección, polo que as tiradas iniciais son pequenas.
4. Berea contacta co compositor para apurar as modificacións e determinar o número de copias da tirada final, tendo sempre presente a futura solvencia do produto no mercado.
5. Os talleres remiten os exemplares finais, xunto coas pranchas de impresión. Por exemplo, a César de Lorenzo —que estaba relacionado con Pablo Martín— pediulle que lle imprimise unha muiñeira, da que solicitou expresamente as partituras e pranchas³⁸.

O repertorio galego suscitaba bastante interese, o que favorecía que obras con certo sabor popular tivesen saída e que polo tanto fose minimamente rendible a súa edición. O almacén de Bernabé Carrafa solicitou varias veces este tipo de composicións, como se observa nunha carta que remite a Canuto Berea xa en 1858³⁹:

37 As negociacións que Berea tiña con Eslava e Romero foron lonxevas e moi intensas debido ao elevado volume de mercadorías, especialmente partituras, que se intercambiaron en vida de Canuto. Os negocios relacionados coa estampación de partituras que Berea tiña coa empresa de Antonio Romero pasaban por José M^a García Ducacal, que traballara para esta firma durante moitos anos. Cf. Carlos José Gosálvez: *La edición musical española...*, p. 147.

38 Carta enviada a César de Lorenzo (Madrid) o 10 de decembro de 1879. A Coruña, AB, caixa 3, v. 7, f. 154. No Arquivo Berea consérvanse un total de 258 pranchas de chumbo de partituras de diversos músicos galegos e probablemente moitas delas fosen remitidas dende Madrid ou Barcelona á Coruña para seren posteriormente reutilizadas pola empresa Berea. Gosálvez Lara xa indicaba que era habitual que as editoriais adquirisen vellas edicións, que posteriormente renumeraban para as sucesivas reimpresións. Carlos José Gosálvez: *La edición musical en España...*, p. 123. Esta circunstancia serve para xustificar que determinadas composicións editadas en Madrid fosen logo reeditadas por *Canuto Berea y Compañía* e máis tarde por *Puig y Ramos* coa mesma grafía na partitura, coma no caso da obra do propio Canuto Berea Rodríguez *La Alfonsina*. Neste exemplo as primeiras edicións correron a cargo de Eslava, reutilizándose a grafía musical das súas pranchas para futuras edicións feitas xa baixo a empresa *Canuto Berea y Compañía*, que só cambiaron a lámina da portada, se ben mantiveron a iconografía orixinal da mesma.

39 Carta remitida dende o almacén de Bernabé Carrafa, firmada por José Darío, a Canuto Berea o 23 de decembro de 1858. A Coruña, AB, caixa 22, leg. 2.

(...) necesito una gallegada ó muñeira, la que en ese país se usa en la parte llamada Rías Bajas. Si Vd. puede proporcionármela o su canto es el mismo de que Vd. publicó durante la estancia de V. en esta, estimaré me la envíe diciéndome lo que debo abonarle en cuenta por ella (...)

As obras de autores como Juan Montes (1840-1899), Marcial del Adalid (1826-1881) ou Pascual Veiga (1842-1906) suscitaban numerosos pedidos non só por parte de músicos galegos senón tamén foráneos⁴⁰. Outras composicións nas que Berea puido focalizar interese foron as súas propias, recorrendo ocasionalmente ao mecanismo da autoedición, como no caso de *La Iniciadora*, unha danza imprimida na súa redución para piano pola litográfica coruñesa coetánea Ruíz.

Con Juan Montes Capón mantivo unha animada correspondencia ao longo da súa vida, sendo un dos seus intereses comúns a edición das partituras do músico lucense⁴¹. Unha mostra desta relación sería a carta que Berea escribiu a Montes en 1889 explicándolle o proceso de impresión que se estaba desenvolvendo con dúas das súas pezas⁴²:

(...) La Muiñeira y Alborada se están imprimiendo, encargué una tirada de 50 ejemplares de cada obra para que V. pueda corregir y después de hechas las enmiendas, como las planchas quedan siempre de nuestra propiedad, se hace la tirada que sea conveniente.

Encargué la mayor actividad y creo que pronto se le enviará a V. los ejemplares para que los examine. Si el aumento que V. pretende en la Alborada fuese largo envíemelo para que puedan gravar las planchas y hacer el reparto de páginas, si es que este trabajo ya no lo tienen hecho (...).

40 *A Alborada* de Pascual Veiga fora obxecto cobizado ao longo de 1887, como testemuñan as numerosas vendas entre as que se inclúen as realizadas a Faustino Martínez López (Madrid) segundo carta do 31 de agosto de 1887 (A Coruña, AB, caixa 6, vol. 17, f. 305). Outro exemplo serían as coleccións de Adalid remitidas a Leopoldo Barjacoba (Ávila) en 1889 (A Coruña, AB, caixa 7, vol. 20, f. 19, 2/X/1889).

41 M^a Pilar Alén: “El fondo Canuto Berea. Un acercamiento a su Archivo de Documentación: correspondencia con E. de Arana, J. Montes y A. Romero...”, pp. 395-408; M^a Pilar Alén: “Juan Montes y su correspondencia con Canuto Berea (1871-1874)”..., pp. 123-142.

42 Carta remitida a Juan Montes o 17 de outubro de 1889. A Coruña, AB, caixa 7, v. 20, f. 65.

Neste contacto epistolar é probable que se referise, en primeiro lugar, á *Muiñeira* que editara Antonio Romero para canto e piano con letra do médico lucense Jesús Rodríguez, que despois reeditou *Canuto Berea y Compañía* por medio da calcografía de F. Echevarría (número de prancha: C.B. y C^a 108) e anos máis tarde a firma sucesora *Puig y Ramos*⁴³. En segundo termo, a *Alborada Gallega* seguramente fose a premiada no certame de Vigo de 1888 e editada por Antonio Romero na redución para canto e piano, que despois *Canuto Berea y Compañía* reimprimira nos anos noventa (número de prancha: C.B. y C^a 111).

Grazas ás fontes documentais, especialmente correspondencia, podemos reconstruír parcialmente o proceso que Canuto Berea activou dende A Coruña para imprimir por vez primeira estas dúas composicións. O rápido proceso comezou en outubro de 1889, cando Canuto remitiu os manuscritos de Montes a Madrid, levándoos en persoa Ricardo Castro Chané e tendo como contacto na capital a José M^a García Ducazcal, empregado da empresa Romero⁴⁴. Unha vez feitas as primeiras impresións, foron remitidas á Coruña para a súa revisión, retornándoas Berea á capital xa corrixidas a principios do mes de novembro⁴⁵. A distribución dos exemplares impresos comezou en decembro, quedándose Berea con trinta e oito de cada peza e remitindo doce a Juan Montes⁴⁶. No arranque de 1890 Berea solicitou unha nova tirada a García Ducazcal⁴⁷ e estableceu os prezos de venda. A este respecto, a correspondencia revela que a factura de cada exemplar custaba dous reais de vellón, pero que para a venda ao público a *Alborada* debía saír ao prezo de doce reais e a *Muiñeira* a dez⁴⁸. Sen dúbida, a posibilidade de lucro era fundamental para un empresario capitalista como Canuto Berea Rodríguez.

43 Juan Bautista Varela de Vega: *Juan Montes. Un músico gallego*, A Coruña, Deputación da Coruña, 1990, pp. 308-311, 615-616. A muiñeira, adicada ao músico e político santiagués Camilo Pozzi, aparece titulada como *Maruxiña*, aínda que máis adiante nominouse *Un bico*. Varela de Vega retoma a información que A. Correa Fernández verte en *Historia fin de siglo*, libro no que se afirmaba que Jesús Rodríguez López puxera a letra a unha muiñeira de Montes despois de que este a compuxese. De feito, nunha carta que Berea remite a García Ducazcal o 20 de outubro de 1889 indícalle a remisión dunha segunda letra que se poñería baixo a primeira enviada, cuxo autor sería precisamente Jesús Rodríguez. A Coruña, AB, caixa 7, vol. 20, f. 69.

44 A Coruña, AB, caixa 7, v. 20, f. 20, 2- X-1889.

45 A Coruña, AB, caixa 7, v. 20, f. 87, carta enviada a José M^a García Ducazcal o 9/XI/1889.

46 A Coruña, AB, caixa 7, v. 20, f. 124, carta remitida a Juan Montes o 15/XII/1889.

47 A Coruña, AB, caixa 7, v. 20, f. 143, carta remitida a José M^a García Ducazcal o 2/I/1890.

48 A Coruña, AB, caixa 7, v. 20, f. 147, carta remitida a Juan Montes o 2/I/1890.

O feito de que Berea non desenvolvese a súa faceta editorial máis aló da intermediación pode deberse a varias razóns: por unha banda, non dispuña da infraestrutura precisa sen realizar unha fonda inversión monetaria, que previsiblemente non recuperaría; e por outro lado, como empresario non lle reportaba grandes beneficios. Con todo, ante composicións de éxito era consciente das ganancias en potencia que podía obter, polo que poñía en marcha mecanismos que lle permitisen sacar o máximo proveito. Neste senso chegou a adquirir os dereitos de propiedade sobre algunhas obras musicais, como foi o caso do arranxo para piano da *Alborada Gallega* de Pascual Veiga⁴⁹.

2.3. Axente teatral

Outro ámbito de dinamización cultural no que participou era o eido teatral, co que entrou en relación dende moi novo grazas ao seu pai —Sebastián Canuto Berea Ximeno—, que fora fundador de compañías líricas que actuaran na Coruña⁵⁰. Por iso non resulta estraño que Canuto Berea manifestase o seu interese por todos os asuntos que atinxían ás tempadas de teatro e de música escénica da cidade herculina. De feito, estivera constantemente pendente do Teatro Principal nas súas operacións de arrendo, a cargo da Beneficencia do Concello, e de reconstrución tras o incendio de 1867⁵¹. Malia súa implica-

49 Pascual Veiga Iglesias vendeu todos os dereitos de propiedade da súa laureada *Alborada Gallega* arraxada para piano, as pranchas de impresión e oitenta e catro exemplares a Canuto Berea Rodríguez en 1890. A Coruña, Arquivo Notarial de A Coruña, v. 10.197, notario José Pérez Porto, 15/X/1890. Este documento tamén se localizou no Arquivo da Real Academia Galega, Sig. 227/62.

50 Queda por facer un estudo sistemático das aportacións ao mundo escénico coruñés de Sebastián Canuto, xa apuntadas por Carreira nun artigo editado en 1986 xa citado na nota 6. Localizamos algúns documentos que testemuñan a labor escénica de Sebastián Canuto Berea na Coruña dende ao menos 1836, cando manifestou a súa intención de poñer en funcionamento unha compañía lírica de tipo cómico con actores e músicos ao servizo do concello. No ano 1837 conformou unha nova compañía de declamación, filarmónica e de baile, cunha extensa plantilla de integrantes estruturada en sección de declamación —dirixida por José Pérez Pló— e unha sección filarmónica —coa codirección de José Agostino—, que incluía un corpo de baile. As diversas compañías de Sebastián Canuto non só amenizaron as tempadas teatrais, senón que actuaron en diversas funcións benéficas para o Hospital da Caridade e nos bailes de máscaras tan populares daquela. (A Coruña, Arquivo Municipal da Coruña, Documentación referente ao Teatro Principal: prego de 1836, “Solicitudes de Dn Canuto Vereá y Dn Pascual Boix sobre la formación de una compañía cómica para el año 1837”, Sig. C-10; prego de 1837, “Expediente sobre la formación de la Compañía Cómica que debe representar en el teatro de esta ciudad en el año próximo de 1838”, Sig. C-10; Junta de Beneficencia, Sig. 4419).

51 Na Coruña conviviron varios teatros ao longo do século XIX. Dende 1804 documentouse a existencia do Teatro Provisional de Puerta Real; dende 1823 ata 1889 estivo operativo o Teatro de la

ción directa coa vida escénica coruñesa —chegando incluso a compoñer varias obras dramáticas—, nesta comunicación interéranos sobre todo a súa actividade de axente teatral; isto é, a súa tarefa de intermediario entre os propietarios legais das obras (teatrais e musicais) e as compañías que as interpretaban en Galicia.

As relacións que se establecían entre as compañías e as galerías lírico-dramáticas⁵² baseábanse en que as primeiras pagaban os dereitos de representación das obras escenificadas a un intermediario rexional (representante ou axente), que vixiaba que todos os pagamentos se fixesen efectivos, transmitíndoos aos seus propietarios legais. Pola súa banda, estes donos encárganse de subministrar —a través de aluguer— as pezas teatrais e partituras musicais solicitadas polos intérpretes, os cales tiñan que devolvelas en bo estado a través dos devanditos intermediarios.

Canuto Berea actuou como representante —non exclusivo— de varias galerías madrileñas dende os anos setenta, encargándose dos intereses de capitalistas como Manuel Pedro Delgado, Florencio Fiscowich, Alfonso Gullón, Eduardo Hidalgo, Pablo Martín, Julio Nombela ou Andrés Vidal, entre outros. Este sistema de representación permitiu que Canuto recadase o canon

Franja ou de Variedades. Paralelamente, en 1838 comezouse a construción do Teatro Principal segundo o proxecto de José M^a Noya, que quedou arrasado nun incendio en 1867 e que en consecuencia foi reconstruído seguindo un proxecto de Domínguez Coumes-Gay. O Teatro-Circo María Pita foi relevado das súas funcións polo Teatro-Circo Coruñés da Marina en 1888 e este polo Teatro-Circo Emilia Pardo Bazán en 1902. Jesús Ángel Sánchez García: *La arquitectura teatral en Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1997, pp. 127 e ss.

52 As galerías lírico-dramáticas pódense definir como empresas cuxo dono adquiriu os dereitos de propiedade de diversas obras teatrais e musicais aos seus respectivos compositores ou descendentes, polo que gozan da capacidade legal de cobrar unha taxa por cada unha das súas execucións en público. Aínda que a Lei de Propiedade Intelectual non foi promulgada ata 1880, previamente había códigos legais nos que se enmarcaban estas actividades coma a Lei de Dereito de Propiedade Intelectual do 10 de xuño de 1847, modificada por diversas Reais Ordes ao longo do segundo terzo do século XIX. O 10 de xaneiro de 1879 publicouse outra nova lei expresamente adicada ás propiedades de obras lírico-dramáticas. A partires de aí a lexislación de protección dos dereitos de autor e de propiedade foi aumentando ata que en 1886 España se adheriu á Convención Internacional de Berna, síntoma dunha preocupación latente pola propiedade intelectual. Véxase Marcelo Martínez Alcubilla: *Diccionario de la administración española*, Madrid, López Camacho, 1892; Celsa Alonso González: “Cultura popular y propiedad intelectual: la Sociedad de Autores Españoles y el Pequeño Derecho (1899-1924)”, *Delantera del paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez, Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, ICCMU, 2008, pp. 383-409; Luis G. Iberní: *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995, pp. 404 e ss.

de dereitos de posta en escena das composicións propiedade destas galerías ás compañías itinerantes que actuaban sobre todo nas cidades da Coruña, Ferrol e Santiago. En 1877 informaba a Andrés Vidal dos espectáculos realizados na Coruña coa seguinte carta⁵³:

(...) El Domingo debutó la Compañía francesa con Mme. Angot, el martes Les Brigants, viernes La Petite Mariee, hoy La Bella Elena y mañana repiten Les Brigants. Tengo cobrados 240 Rv del 1º día y 360 Rv de ayer. Las entradas son muy pequeñas, pues les hace mucho daño un Circo Ecuestre que hay en esta. El precio que les he cobrado me parece excesivo, pero sin orden de V. no pienso rebajarlo, lo que si haré cobrarles 18 duros el día de estreno de obra, pero 12 duros los demas días de repetición. Como Mme. Angot se ejecutó muchas veces les cobré 12 duros.

El representante en esta del Sr. Hidalgo se presentó á cobrar los derechos de las obras de la propiedad de V. por lo cual vea V. al Sr. Hidalgo para arreglar esto y contesteme lo que resuelva (...).

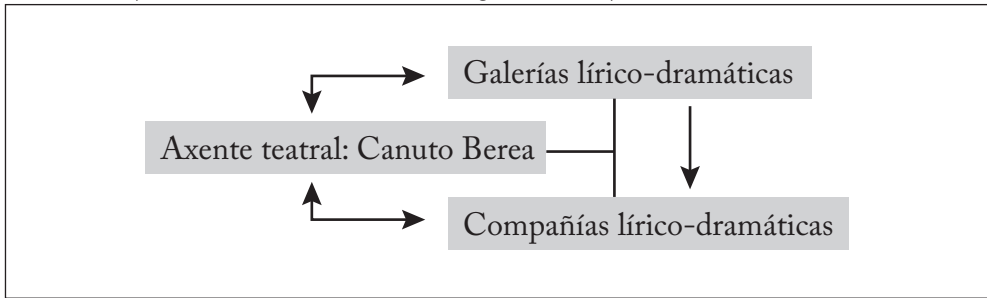
Nos anos oitenta a actividade de axente teatral de Berea incrementouse, polo que acabou establecendo numerosos e necesarios contactos interpersoais con músicos e actores para facilitar o seu labor de control; incluso chegou a asignar esta tarefa a persoas concretas, así en Ferrol recorre a Eduardo de Arana ou en Vigo a Andrés Gaos Espiro⁵⁴.

O seu rol de intermediario teatral tiña unha dobre vertente, xa que non só arbitraba entre as galerías e as compañías, senón que tiña estreitos vínculos coas propias actuacións destas últimas (lámina 1). Moitas compañías itinerantes acudían a Canuto para que lles facilitase a chegada e a estancia na cidade. De feito, non só as asesoraba sobre as posibilidades de éxito dos seus espectáculos, senón que as axudaba igualmente a obter as licenzas para actuar nos espazos teatrais e a conseguir músicos que tocasen nas súas funcións.

53 A Coruña, AB, caixa 2, vol. 4, f. 169, 19/V/1877.

54 Con Eduardo de Arana mantivera vínculos dende 1869 (Pilar Alén: “El fondo Canuto Berea. Un acercamiento a su “Archivo de Documentación”: correspondencia con E. de Arana, J. Montes y A. Romero”..., p. 400); sen embargo, ao ser un home viaxeiro non se estableceu de novo en Ferrol ata 1879 como director da banda da Infantería de Marina (Juan Bautista Varela: *Juan Montes. Un músico gallego...*, p. 214). A Coruña, AB, caixa 6, vol. 16, f. 244, carta enviada a Andrés Gaos Espiro o 5/X/1886.

Lámina 1. Esquema de relacións Canuto Berea-galerías-compañías líricas



compañía de Juan Molina foi unha das que máis frecuentou A Coruña no tempo de Canuto Berea, polo que mantiveron numerosos contactos persoais e contractuais. Por exemplo, Molina comunicouse con Berea para saber puntualmente cal era a situación de arrendo do Teatro Principal coruñés en setembro de 1874⁵⁵, notificándolle Berea o seguinte: “(...) Ayer noche se reunió la comisión y acordó sacar el teatro a remate el 20 del presente por el tipo de 20.000 reales y condiciones que V. sabe (...)”. Canuto tamén lle alugou varios instrumentos (un piano e un contrabaixo en 1874)⁵⁶ e mesmo lle prestou a título persoal as partituras para orquestra de *El trovador*⁵⁷. Outras compañías que pasaron por alí e trataron directamente con Berea foron as de Maximino Fernández, Wenceslao Bueno, Cepillo ou Valero. Na rexión galega había un amplo circuíto de compañías que amosaban os mesmos espectáculos en tránsito por diferentes cidades, comezando case sempre as súas rutas por urbes coma A Coruña ou Ferrol, tendo a Berea como dilixente resorte⁵⁸.

Canuto Berea, ademais de ser un intermediario económico entre os propietarios intelectuais e as compañías lírico-dramáticas, constituíu unha ponte de dobre dirección entre estas últimas e os músicos profesionais locais. Por unha banda, proporcionaba o nome de intérpretes aos empresarios teatrais que

55 A Coruña, AB, caixa 1, vol. 1, f. 169, carta remitida a Molina o 1/IX/1874.

56 A Coruña, AB, caixa 1, vol. 1, f. 314, 1/XI/1874.

57 A Coruña, AB, caixa 1, vol. 1, f. 352-353, carta remitida a Braga a Molina o 14/XI/1874.

58 A Coruña foi unha cidade que acolleu unha inusitada riqueza de espectáculos líricos, en parte motivados pola crecente demanda que a burguesía exercía. A década dos anos setenta foi moi rica a este respecto, escenificándose numerosas óperas e zarzuelas de diferentes características. Véxase M^a Pilar Alén Garabato: “Teatro lírico en la ciudad de A Coruña (1872-1879)”, *Delantera del paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez, Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, ICCMU, 2008, pp. 49-73.

os requirían; por exemplo, en 1885 remitiu unha carta a Luis Bonoris —un dos directores máis destacados de compañías ambulantes de zarzuela— para informarlle de tódolos instrumentistas dispoñibles para os espectáculos da súa compañía e os honorarios para cada un deles⁵⁹. Nesta misiva indicaba que para violín primeiro contaría con Joaquín M^a Castaños por 34 reais diarios, José Martínez para o violín segundo por 40 reais diarios —curiosamente un salario superior ao anterior—, Monteagudo a trompa por 35 reais e Carbajal, Franquillo e Juan M. López tocarían respectivamente o trombón, o fagot e o cornetín por 30 reais diarios. Por outro lado, Berea abría novas posibilidades de emprego aos instrumentistas do seu círculo, o que xeraba unha cadea de favores que sen dúbida coadxuvou a boa marcha do seu traballo como empresario. Noutras ocasións exerceu como programador musical, propoñendo xiras de concertos a determinados intérpretes: en 1881 suxeriu a José Arche unha expedición musical por Lugo, Santiago, Pontevedra, Vigo e Ourense⁶⁰ ou ao pianista Ángel Quilez un ciclo de concertos, que finalmente non resultou demasiado exitoso⁶¹, entre outros casos.

En definitiva, Berea posuía a información precisa para controlar aos dous bloques implicados nos espectáculos: os propietarios intelectuais e os intérpretes. De entrada brindaba ás galerías lírico-dramáticas información sobre os itinerarios e repertorios de compañías que chegaban e partían da Coruña e outras urbes galegas, dando ao mesmo tempo certas garantías de cobro dos seus dereitos. En segundo lugar, achandaba ás empresas dramáticas itinerantes a súa instalación na cidade, non só abríndolles as portas de determinados centros de espectáculos, senón tamén subministrándolles os músicos e as partituras que demandasen. En último termo, actuaba de empregador temporal daqueles profesionais do seu entorno que fixeran da música o seu oficio, contribuíndo así a estimular o panorama dramático e musical galego. Este control sobre a circulación lírico-dramática en Galicia converteuno tamén en correspondente de prestixio de diversos periódicos de tirada nacional, coma *La España Artística*, á que escribía notificando os principais movementos da escena galega que logo saían referenciados nas páxinas adicadas ás provincias.

59 A Coruña, AB, caixa 5, vol. 15, f. 25, 7/IX/1885.

60 A Coruña, AB, caixa 3, vol. 8, f. 280, 11/I/1881.

61 A Coruña, AB, caixa 5, vol. 3, f. 344, 7/VII/1884.

Conclusión: Berea como produtor e consumidor de cultura

En conclusión, esbozamos nesta comunicación as vías polas que Canuto Berea Rodríguez se converteu na súa triple vertente de empresario musical nun “axente activo” para a dinamización da cultura musical galega. A pesares de partir dun estudo musicolóxico histórico-construtivista, pretendemos ir máis aló ao aplicar conceptos de interpretación funcional para achegarnos a modelos xerais de produción cultural, que se poidan extrapolar e mesmo comparar con outros casos co fin de arrimarnos a un coñecemento da vida musical galega máis xeral, fuxindo dos localismos. Seguindo unha formulación que parte da teoría dos polisistemas, completada con ideas puntuais da nova historia cultural e da musicoloxía urbana, propoñemos a esquematización das actividades de Berea nun sistema integrado por múltiples microsistemas que se sustentan e condicionan mutuamente.

Nesta proposta, as transaccións empresariais de Berea implicaban, en termos xerais, o movemento dun produto (partituras, instrumentos...), procedente dun produtor (fábricas, editoriais, compositores, inventores...) e destinado a un consumidor, que á súa vez controlaba indirectamente as ofertas dos produtores (lei de oferta e demanda). A interdependencia destes elementos estaba igualmente limitada por unhas determinadas normas de mercado, impostas parcialmente polas institucións estatais e rexionais que as regulaban e polas propias relacións contractuais entre empresas, distribuidoras e clientes (contratos, convenios, negociacións de compra e venda, propiedades intelectuais...). Este deseño de factores, que explicaremos con máis detemento en futuros traballos, caracterízase por sustentarse en sistemas interdependentes, conformados por compoñentes imprescindibles que se retroalimentan para funcionar axeitadamente. Así, as operacións mercantís que ofrece Berea están intimamente relacionadas cos diversos ámbitos da cultura e coa negociación que se produce internamente entre eles. En consecuencia non existe un sistema unidireccional entre produtor, produto e consumidor, senón que se abren diversas posibilidades de dependencia interna.

A situación comercial que vimos de describir propiciou o cultivo dunhas determinadas prácticas instrumentais e vocais, nas que Canuto Berea influía

ao xogar un dobre rol como consumidor e como produtor de cultura⁶². En primeiro lugar, Berea actuaba como consumidor no sentido en que adquiría produtos musicais que paralelamente vendía na súa tenda e usaría de forma persoal. En segundo lugar, procedía como produtor, posto que non só recibía pasivamente as obras ou os instrumentos musicais, senón que interviría activamente sobre eles e mesmo intermediaría no proceso de creación e difusión seguindo os seus propios criterios. Incluso neste senso podemos abrir unha categoría propia para Berea como mediador de procedementos de intercambio cultural.

En última instancia, a triple faceta empresarial de Canuto Berea Rodríguez marcou unha política comercial e musical moi beneficiosa para a cultura galega ao facilitar o proceso de edición e venda de partituras a compositores galegos, ao potenciar a saída profesional de músicos locais e mesmo ao guiar parcialmente os hábitos de consumo da sociedade burguesa galega. Deste modo, o emprazamento cultural que ocupaba Berea era fundamental pola súa participación como consumidor e produtor de cultura, chegando a condicionar a realidade musical do seu tempo ao intervir coma un auténtico axente difusor activo.

62 Sigfried Schmidt —dende o enfoque da teoría empírica— define aos produtores como “persoas ou grupos que producen textos ou levan a cabo accións”. Sigfried J. Schmidt: “La comunicación literaria”, *Pragmática de la comunicación literaria*, Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Arco Libros, 1986, p. 199. Non obstante, Even-Zohar —dende a perspectiva polisistémica— puntualizaba esta explicación, mostrando que son individuos que operan activamente sobre un “repertorio”, activando un produto; mentres que o consumidor é calquera persoa que utiliza un produto xa realizado, actuando pasivamente sobre el. Itamar Even-Zohar: “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas”, *Teoría de los polisistemas*, Montserrat Iglesias (ed.), Madrid, Arco, 1999, pp. 23-52.

La edición musical en Vigo en la primera mitad del siglo xx: Manrique Villanueva

PABLO ABREU

Conservatorio Profesional de Música (Vigo)

pablo.abreu@edu.xunta.es

RESUMEN: Este estudio realiza una somera descripción del ambiente musical en Vigo a principios del siglo XX y enfoca la iniciativa editorial emprendida conjuntamente por Eduardo Villanueva y Reveriano Soutullo, a los que se une Manrique Villanueva quien continúa ya en solitario hasta su muerte. Acerca una primera catalogación de la editorial y una aproximación a la figura de Soutullo como editor, sus seudónimos surgidos por tal actividad y su entorno social en Madrid.

PALABRAS CLAVE: Edición musical, Comercio musical, Reveriano Soutullo, Imprenta musical, Repertorio de banda, Canción gallega, Manrique Villanueva.

MUSIC PUBLISHING IN VIGO IN THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY: MANRIQUE VILLANUEVA.

ABSTRACT: This paper gives a brief description of the musical scene in Vigo in the early twentieth century. It specifically addresses the publishing venture undertaken by Eduardo Villanueva and Reveriano Soutullo and later on by Manrique Villanueva, who carried on alone until his death. This paper provides the first listing of the publisher and also an analysis of Soutullo as an editor, his pseudonyms arising from this activity and his social environment in Madrid.

KEY WORDS: Music publishing, Music business, Reveriano Soutullo, Music printing, Band repertoire, Galician songs, Manrique Villanueva.

La sociedad viguesa de finales del siglo XIX¹ experimenta un gran auge económico debido sobre todo a dos factores: la aparición de la industria conservera, impulsada en gran parte por empresarios venidos de Cataluña, y la consolidación del puerto como principal vía de comunicación con América. Estas actividades crean a su amparo industrias derivadas de gran importancia, como es el caso de *La Artística*, fundada por Eugenio Fadrique en 1906², especializada en pintura e impresión de latas para conservas y que llegó a disponer de las máquinas litográficas más modernas en España. Reflejo de ello es el aumento de la actividad cultural, social y, por supuesto, la musical. De particular interés para nuestro trabajo son la creación de la Banda Municipal de Música en 1883, las regulares estancias del *Regimiento Murcia 37* (con su banda de música) a partir de 1887³ y la creación del orfeón *La Oliva* en 1885⁴, (muy ligado a la figura de Soutullo durante la primera década del siglo XX). A la sombra de esta avidez musical se abren diferentes almacenes de música y venta de instrumentos. Los de Monterrubio⁵ y Capell⁶, a mediados del siglo XIX, el regentado por Andrés Gaos Espiro como sucursal de la floreciente editorial coruñesa de Canuto Berea⁷ —entre septiembre de 1880 y

1 Para más información sobre la sociedad viguesa del XIX al XX se puede consultar: Álvaro Cunqueiro, José M. Álvarez Blázquez (coord.): *Vigo en su historia*, Vigo, Caja de Ahorros Municipal de Vigo, 1979; Xosé María Álvarez Blázquez: *A cidade e os días: calendario histórico de Vigo*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia-Concello de Vigo Alcaldía, 2008; José Cao Moure: *Catálogo de Vigo (Vigo a través de un siglo)*, Vigo, PPKO, 1923, (reed. facs. Vigo, Instituto de Estudios Vigueses, 2005); José Cao Moure: *Vigo en 1927*, Vigo, PPKO, 1928, (reed. facs., IEV, 2005); Enrique Sacau Ferreira: “A ópera en Vigo”, *Actas del I Congreso Internacional de Musicología*, Vigo, IEV, 2004; Richard Rivera Armero, Ana García González: *Itinerarios Histórico-Musicals Vigo*, Sarria (Lugo), Ouvirmos, 2008; Andrés Gaos Guillochon: *Síntesis biográfica del compositor gallego Andrés Gaos Berea: I Andrés Gaos niño*, en línea, Buenos Aires, <<http://www.andresgaos.com>> (consulta: 25/XII/2011); Albino Mallo: *Algo máis que un café: o Derby de Vigo 1921-1968*, Vigo, Galaxia, 2010; José M. Álvarez Blázquez: *O tranvía en Vigo*, Vigo, 1994, en línea, <<http://www.arrakis.es/~rojea/tranvia.htm>> (consulta 25/XII/2011).

2 Xesús Giráldez Rivero: “Eugenio Fadrique González: 1879-1971”, *Empresarios de Galicia*, Vol. II, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2009, pp. 334-361.

3 Jorge Lamas: “Pasodoble militar nocturno”, *La Voz de Galicia*, 16/II/2011, en línea <<http://www.lavozdegalicia.es>> (consulta 25/XII/2011).

4 “Orfeón La Oliva, de Vigo”, *La revista popular*, 149, 1/X/1904, pp. 12-13.

5 Juan Monterrubio, profesor de piano, en 1860 tiene un almacén de pianos y música en la calle Real 10. *Faro de Vigo*, nº 722, 4/X/1860, p. 4.

6 José Capell y Maati se establece en Vigo en 1868 como profesor de solfeo y piano con especialidad en cornetín y clarinete. *Faro de Vigo*, nº 1573, 12/XII/1868, p. 4.

7 Lorena López Cobas: *Música y cultura en A Coruña: el caso de Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)*, tesis de licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela, 2007.

octubre de 1896—, el poco documentado pero muy activo de Sánchez Puga (desde 1878⁸) y el de Toribio Curty y herederos desde 1882⁹. Sin embargo la edición musical en Vigo no pasa de ser una mera anécdota, fruto del esfuerzo autoeditor de algunos compositores locales, hasta la fundación de la editorial El Modernismo, con razón social inicial Soutullo y Villanueva.

1. Bibliografía y fuentes

Fue Xaime Estévez Vila en su biografía de Soutullo¹⁰ quien menciona por vez primera esta iniciativa editorial caída en el olvido. En el transcurso de su investigación¹¹ obtiene en el almacén de Manrique Villanueva las fotocopias de un epistolario de aproximadamente quince cartas (algunas incompletas o sin fechar), las del acta notarial de la constitución de la sociedad *a tres* de 1911 y las del acta de la posterior cesión de la parte de Soutullo a favor de Manrique Villanueva de 1913, documentación destruida ca. 1990. También contacta con los herederos de Ildefonso Alier de quienes recibe una carta con información relevante de la relación entre ambas editoriales, aunque no llega a profundizar en su libro en estos aspectos, centrándose en los biográficos y la catalogación de la obra del compositor. Tomando esta obra como base, en 2008 presento el trabajo de investigación para la obtención del diploma de estudios avanzados¹² donde utilizo las fuentes cedidas gentilmente por Estévez y, como obra de referencia, *La edición musical española hasta 1936*, de Carlos Gosálvez¹³, verdadera guía práctica del investigador de la edición musical.

Recientemente aparece publicada la más completa y bien documentada biografía de Soutullo escrita por María Rosa Arija Soutullo¹⁴. En ella, a la luz

8 J. Cao: *Catálogo de Vigo...*, p. 42.

9 *Faro de Vigo*, nº 12.039, 23/VI/1907, p. 4.

10 Jaime Estévez Vila: *Reveriano Soutullo Otero: estudio biográfico y musical*, Madrid, Alpuerto, 1995.

11 Ese trabajo de investigación obtuvo el premio *Fundación Guerrero* de Musicología en el concurso 1990-91.

12 Pablo Abreu Fernández: *A edición musical en Vigo na primeira metade do século XX*, DEA, Universidade de Vigo, 2008.

13 Carlos José Gosálvez Lara: *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*, Madrid, AEDOM, 1995.

14 M^a Rosa Arija Soutullo: *Reveriano Soutullo Otero: el alma lírica de la música gallega. Vida y obra*, Pontevedra, Deputación de Pontevedra, 2011.

de nuevas partituras localizadas principalmente en el archivo de la desaparecida Banda Municipal de Vigo, señala una etapa editorial anterior a 1910.

2. Los orígenes de la editorial

Soutullo, con dieciséis años, ingresa en la Banda Militar del Regimiento Murcia 37 en 1896 permaneciendo en ella hasta 1900¹⁵. Según la bibliografía citada su profesor es Ricardo Cetina, músico mayor¹⁶ de dicha agrupación. Pero quizá ni fue el primero ni el único. Habitualmente la formación de los educandos se repartía entre el director y otros músicos solventes, entre los que se encontraba Eduardo Villanueva Núñez. En 1896 Villanueva llevaba veinte años de experiencia como músico de banda. Había ingresado como músico de 2ª en la banda del regimiento en 1875¹⁷ en la que permanece hasta que voluntariamente solicita el retiro, ya como músico de 1ª, en marzo de 1898¹⁸. En esa misma fecha obtiene el puesto de conserje de la Caja de Ahorros de Vigo¹⁹ y le nombran subdirector de la Banda Municipal de Vigo²⁰, cargo que desempeña al menos hasta 1907²¹, ocupando el puesto de director interino en los períodos de ausencia²². En 1899 lo citan en anuncio de prensa como profesor de Música Elemental y Superior del recién creado Colegio Cívico-Militar María Auxiliadora²³ (del que también será profesor su hijo Manrique y Ángel Rodulfo)²⁴, e imparte clases de piano²⁵, siendo una de sus alumnas la compositora María

15 M. R. Arija: *Reveriano Soutullo...*, p. 28.

16 Es la denominación que reciben los directores de bandas militares, a cuyas plazas podían acceder por oposición, tanto músicos militares como civiles.

17 Vigo, Archivo privado de Concepción Villanueva Ruíz, *Nombramiento de músico de 2ª del Regimiento de Murcia nº 37*.

18 Vigo, Archivo privado de Concepción Villanueva Ruíz, *Copia literal de la Real Orden por la cual se accede a la petición de retiro de Eduardo Villanueva Núñez*.

19 “Caja de ahorros”, *Faro de Vigo*, nº 9.597, 7/IV/1898, p. 1.

20 “Noticias militares”, *Faro de Vigo*, nº 9.588, 27/III/1898, p. 1; “Vigo y la provincia: la banda municipal”, *Faro de Vigo*, nº 9.593, 2/IV/1898, p. 3.

21 “Necrología”, *Faro de Vigo*, nº 12.040, 25/VI/1907, p. 2.

22 Vigo. Archivo Municipal, *Acuerdos plenarios de 18/XII/1901*, PLE. 129, Pliego 167bis

23 *Faro de Vigo*, nº 10.034, 06/IX/1899, p. 3.

24 Gerardo González Martín: “Vigo: La difícil conquista de la Enseñanza Media oficial”, *Glaucoptis*, nº 12, Vigo, IEV, 2006, p. 181.

25 “Concurso de bandas”, *Faro de Vigo*, nº 13.008, 21/VIII/1910, p. 2. En ese concurso Villanueva forma parte del jurado junto con los compositores Teodoro San José, Soutullo y el director de la Banda

Luisa Sanjurjo²⁶. En estas circunstancias comienza la relación de Soutullo y Villanueva, el primero educando de la banda y el segundo un músico de sólida formación.

A falta de una biografía de E. Villanueva podemos adelantar que nació en Santiago de Compostela, a mediados del siglo XIX, siendo hijo de Leandro y de Dolores. Contrae matrimonio con Manuela Domínguez Lata, natural de San Xulián de Osedo, en Sada (A Coruña), con la que tiene tres hijos. El primero, Manrique, nace en A Coruña el veintiséis de febrero de 1885, Amador probablemente en 1886 y Manuel en Vigo el veintisiete de noviembre de 1887. Este cambio de ciudad respondía a las obligaciones militares. A este respecto López Cobas afirma:

Entre los años 1879 y 1885 la Banda del Regimiento de Murcia participó en las fiestas patronales [de A Coruña] celebradas en agosto, especialmente tocando varios conciertos en los jardines de Méndez Núñez²⁷.

Las bandas vinculadas al ejército eran copiosas e itinerantes, puesto que su movilidad dependía directamente de los destinos variables que tuviesen sus respectivos batallones y regimientos (...) ²⁸.

Sin existir todavía trabajo que documente y detalle los diferentes cambios de guarnición del Regimiento Murcia en este periodo, podemos suponer que desde 1875 hasta 1887 la banda está instalada en A Coruña y en esa fecha se traslada a Vigo, sin perjuicio de su participación en diferentes eventos en las principales ciudades gallegas. Establecerá Soutullo con Manrique, el hijo mayor de Eduardo y cinco años menor que él, una gran amistad que mantendrá durante toda su vida. Prueba de ello son la dedicatoria, “a mi querido amigo Manrique Villanueva”, en la edición de *¡Sólo por ti!* para banda, el período común de estudio en Madrid, la editorial y la correspondencia derivada de ella, así como la firma de Manrique ocupando el primer lugar de forma preferente en el pergamino que entregan a Soutullo en el homenaje celebrado en Pontearreas en 1929 —tras la cual se encuentran las del resto de sus amigos en Galicia (Ángel Rodulfo, Dositeo Vázquez, Manuel Alonso) y compositores y personalidades gallegas (José

del Regimiento de Murcia Rafael Rodríguez Silvestre.

26 “Vigo y la provincia”, *Faro de Vigo*, nº 11.830, 13/X/1906, p. 2.

27 Lorena López Cobas: “Las bandas de música en Galicia: aproximación al caso de la ciudad de A Coruña en el siglo XIX”, *Revista de Musicología*, XXXI, 1, 2008, p. 97.

28 Lorena López Cobas: “Las bandas de música...”, p. 100.

Torres Creo, José Iglesias Sánchez, Santos Rodríguez Gómez, Mónico García de la Parra, Francisco Zúñiga, entre otros)²⁹, ocupando dos páginas más.

En octubre de 1900 Soutullo inicia la aventura madrileña —a pesar de la oposición de su padre— con muy poco dinero. Se matricula en el Conservatorio de Madrid y en su primer año supera los tres cursos de Armonía y se presenta a premio obteniendo por unanimidad un accésit, muestra del buen trabajo realizado con Cetina. Allí sobrevive tocando en fiestas y charangas hasta que, por mediación de Chapí, consigue los puestos de copista en la recién creada Sociedad de Autores y de músico en la orquesta Price³⁰. El jefe y fundador de la sección de copistería de esta Sociedad es Manuel Quislant Botella. Casi diez años mayor que Soutullo comparten trayectoria vital: padres directores de bandas, formados en ellas, sendos premios de armonía, protegidos de Chapí³¹... Quislant será uno de los autores que publicarán en la editorial de Soutullo e incluso compondrá una gavota para banda titulada *A la linda villa de Sada*, ciudad natal de la madre de Manrique Villanueva que podría haber visitado en su viaje con Cayo Vela a Galicia en 1913³². Este nuevo amigo sin duda le facilitará el camino para su integración en el tejido musical madrileño pues había sido compañero de estudios de Conrado del Campo y Ricardo Villa (primer director de la Banda Municipal de Madrid) y, desde su puesto en la copistería, se relaciona con los autores más relevantes de la capital.

Durante los dos siguientes años Soutullo supera los tres primeros cursos de composición (2º y 3º en el mismo curso)³³ aunque probablemente la estancia en la capital se intercalaba con períodos en Vigo. Esta afirmación se debe a que a principios de marzo de 1903 contrae matrimonio con Juana Meis Beiro³⁴, viguesa de diecinueve años y, con cierta lógica, la relación no hubiera fructificado si Reveriano estuviera establecido de forma permanente en Madrid. Según testimonio familiar Juana era pianista lo que sugiere que la relación se pudiera iniciar o a través de las hermanas de Reveriano, que estudiaban música con Alicia Casanova en la Escuela de Artes y Oficios de Vigo³⁵,

29 M. R. Arija: *Reveriano Soutullo...*, p. 330.

30 M. R. Arija: *Reveriano Soutullo...*, p. 40.

31 Emiliano García Alcázar: "Quislant Botella, Manuel", *Diccionario de la música española e hispano-americana*, vol. VIII, Madrid, SGAE, 2001, pp. 1068-1072.

32 "Viajeros", *El Noroeste*, nº 6.549, 5/VIII/1913, p. 1.

33 M. R. Arija: *Reveriano Soutullo...*, p. 45.

34 M. R. Arija: *Reveriano Soutullo...*, pp. 44-46.

35 M^a Dolores Durán Rodríguez: *La Escuela de Artes y Oficios de Vigo durante el primer tercio del siglo XX*, Vigo, Cardeñoso, 2008.

o incluso por medio del propio Eduardo Villanueva, como alumna de piano. Tras el nacimiento de su primer hijo, Juana se reúne con su marido en Madrid dejando al niño en Vigo al cuidado de su madre Ángela.

Por otra parte, en septiembre de 1903, Manrique Villanueva ya con dieciocho años se traslada a Madrid para completar su formación en el Real Conservatorio seguramente bajo la tutela de su amigo. En una misma noticia se reseñan los éxitos de Soutullo y M. Villanueva, probablemente debido a que ambas informaciones proceden de la misma fuente³⁶:

Músicos gallegos. Ha ingresado en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación el aventajado joven D. Manrique Villanueva, hijo del subdirector de la banda municipal de Vigo.

Para obtener el ingreso aprovechando sus estudios, ha sufrido ocho exámenes: de cinco años de piano y de tres de solfeo, obteniendo en todos ellos la nota de sobresaliente.

Manrique Villanueva es una fundada esperanza del arte y en el Conservatorio, teniendo en cuenta su afición al estudio, se convertirá seguramente en un verdadero maestro.

Con gran aprovechamiento estudia en el Conservatorio cuarto año de composición el músico que fué [sic] del regimiento de Murcia Reveriano Soutullo. Ha realizado también los estudios de armonía, siendo la admiración de sus profesores por sus excepcionales estudios.

Tiene Soutullo escritas tres zarzuelas, una de las cuales, titulada *El tío Lucas*, se estrenará probablemente dentro de breve plazo en uno de los teatros de Madrid.

También ha comenzado una ópera en dos actos.

El joven músico se lo debe todo á [sic] su laboriosidad. El mismo se costea sus estudios, pues toca en la orquesta de uno de los coliseos de la corte y es copista en el archivo de la Sociedad de Autores.

Soutullo es de Puentearreas [sic]³⁷.

³⁶ Curiosamente aparecen noticias referentes a Soutullo y Villanueva en periódicos lucenses y obras de esta editorial interpretadas por la banda municipal. El nexo de unión podría ser el director de la banda, Juan Serrano, que lo fue anteriormente de la de Vigo y del propio Orfeón La Oliva donde pudo trabar amistad con Eduardo Villanueva y conocer a Soutullo.

³⁷ "Músicos gallegos", *El Regional*, nº 7.161, 30/IX/1903, p. 1.

Manrique se encuentra registrado en los libros de alumnos oficiales de 1903 y 1904 superando 6º y 7º de piano con sobresaliente y obteniendo en este último el primer premio³⁸. No permaneció mucho tiempo en Madrid, a pesar de algunos testimonios familiares³⁹, ya que en septiembre de 1904⁴⁰ está de vuelta en Vigo como profesor del Colegio Cívico-Militar de María Auxiliadora. Durante este período, en el que coinciden con Manrique en Madrid, la mujer de Soutullo enferma gravemente de tuberculosis, falleciendo en Vigo en el verano de 1904⁴¹.

3. Desde “Soutullo y Villanueva” a “E. Villanueva e Hijo” y “M. Villanueva”

Hasta el momento las únicas evidencias de la primera etapa de la editorial son la aparición de partituras editadas bajo la razón social Soutullo y Villanueva, con la dirección comercial *Carretera de Bayona, [sic] nº 70 pral.*⁴², y la reseña en prensa en 1905 de la edición de dos obras de Francisco R. Núñez⁴³. Es ésta la que nos descubre Arija en su reciente biografía de Soutullo.

Ninguna de las obras de esta época aparecen registradas en el Boletín de la Propiedad Intelectual⁴⁴ y como es usual no están fechadas. Dado que el registro debía hacerse en un plazo de seis meses desde la publicación se evitaba fecharlas para poder registrarlas, si era necesario, en cualquier momento. En este sentido escribe Soutullo a Eduardo en octubre de 1912: “Conviene que sin / pérdida de tiempo vaya / V. á Pontevedra y lleve un / guión (sic) impreso de todas / las obras que tenemos / editadas y las registre / á (sic) nuestro nombre”⁴⁵. El método de datación que utiliza Arija para las obras de

38 Información facilitada por el Prof. Carlos José Gosálvez Lara, director de la Biblioteca del Conservatorio de Madrid.

39 B. R. Sotelino: “Antes del pasodoble <Puentearreas>”, *La Voz de Galicia*, 9/X/2011, en línea <<http://www.lavozdeg Galicia.es>> (consulta 25/XII/2011). En este artículo existen datos erróneos y otros no verificados, como la fecha de nacimiento de Villanueva o la fecha de comienzo del almacén.

40 *Faro de Vigo*, nº 11.293, 17/IX/1904, p. 3.

41 “Los que mueren”, *El Noroeste*, nº 3.447, 28/VI/1904, p. 1.

42 Véanse ilustraciones 1 y 2.

43 “Música gallega”, *La correspondencia gallega*, nº 4.602, 1/VI/1905, p. 2.

44 Amparo Amat Tudurí: *La música en el boletín de la propiedad intelectual 1847-1915*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1997.

45 Reveriano Soutullo: carta a E. Villanueva, Madrid, 1/X/1912. Correspondencia destruida, 1º fotocopia en el archivo privado de Xaime Estévez, Gondomar.

este periodo es tomar la fecha de la primera ejecución pública. Sin embargo, práctica habitual era interpretarlas con copias manuscritas a la espera de la acogida del público para su posterior publicación. Ejemplo de ello es que el vals-boston *Ilusión* de Manrique Villanueva lo interpreta la Banda Municipal el veinticuatro de julio de 1907⁴⁶, y sin embargo no se publica hasta finales de 1913⁴⁷. Afortunadamente tenemos un dato orientativo de cierta solvencia. Es en 1905 cuando la carretera de Baiona pasa a denominarse Calle Pi y Margall⁴⁸ y parece razonable pensar que fuera antes de esa fecha cuando comenzaran las publicaciones. Por otra parte, en el censo municipal de 1901⁴⁹ aparece domiciliada en esa dirección una familia y, sin embargo, en 1905 no consta ninguna, con lo que suponemos que es en ese intervalo en el que se instala el negocio en esas señas. Otro hecho que nos sugiere en qué circunstancias de fraguó el proyecto es que Soutullo se queda un tiempo en Vigo con su hijo tras el fallecimiento de su mujer en 1904.

De esta etapa se han recuperado nueve obras gracias al trabajo de la Fundación Soutullo. *Primadeira* y *Veira d'o mar* para canto y piano⁵⁰; *¡Sólo por ti!* para piano y *Leonor* (polka), *¡Hazme un mimo!* (tango-habanera), *Irene* (mazurka), *¡Sólo por ti!* (mazurka), *Vigo* (pasodoble) y *El Hórreo* (pasodoble)⁵¹ y encontrado referencia en prensa de otras dos más compuestas por Francisco R. Núñez. Todas de Soutullo exceptuando la colaboración con Andreu en *Hazme un mimo* y *El Hórreo* compuesto por Dionisio Méndez. En gran parte esto se debe a que las investigaciones de la Fundación Soutullo se centran en la obra de dicho compositor. Es de esperar que otras irán apareciendo, aunque dada la naturaleza y circunstancias de la investigación —dispersión geográfica, estado precario de los archivos históricos de las bandas cuando no su práctica destrucción— esto ocurrirá de forma lenta y laboriosa.

Suponemos que esta ubicación se mantuvo hasta septiembre de 1910 —a pesar de que el cambio de denominación de la calle no se actualiza en

46 “En los Jardines”, *Faro de Vigo*, nº 11.941, 24/II/1907, p. 1.

47 “En litografía están / ya terminadas *Ilusión* y *Repinicos* de Núñez. Las / cuatro obras del mes saldrán / antes del día 20 [Noviembre]”, Cartas de Soutullo a M. Villanueva, Madrid, 31/X/1913. Correspondencia destruida, 1º fotocopia en el archivo privado de Xaime Estévez, Gondomar

48 Vigo, Archivo Municipal, *Índice de libros del padrón*.

49 Vigo, Archivo Municipal, Padrones Municipales. PAD 5, p. 116.

50 Véanse ilustraciones 1 y 3.

51 Véase ilustración 2.

ninguna partitura de las encontradas— ya que en acta notarial de constitución formal de la sociedad señala esa fecha como la de instalación en el domicilio de Elduayen 17:

Primero. Que son dueños de un establecimiento / dedicado a la venta de obras musicales que / con el título de “El Modernismo” se halla / instalado actualmente en un local contiguo / á [sic] la casa de D. Domingo Ledo de la calle / de Elduayen de esta ciudad de Vigo y cuyo / valor, para los efectos legales, fijan en la can- / tidad de 1.500 pesetas.

Segundo. Que desde primero de septiembre de mil / novecientos diez vienen asociados los comparecien- / tes para la explotación de dicho negocio sin que / hasta ahora hayan formalizado documento al- / guno sobre el particular (...) ⁵²

Eduardo Villanueva enviuda en 1902⁵³ y contrae matrimonio al año siguiente con Ceferina Pérez⁵⁴, y en 1905 realiza estudios de comercio en A Coruña⁵⁵. De esta unión nacerán a partir de 1906 Concepción, Eduardo, Adolfo, Purificación y Antonio Leandro⁵⁶. Concepción estudiará piano con su hermano Manrique, veintiún años mayor, que se revelará como un maestro meticuloso y exigente⁵⁷. Por su parte Manrique ejerce como profesor de piano⁵⁸ en Vigo, (sucediendo en 1904 a su padre en el colegio de María Auxiliadora); probablemente esto le permita conocer de una forma cercana a las familias mejor situadas social y económicamente. En 1907 se casa en Gondomar con Rosa Correa Manzanares⁵⁹ que pertenece a una acaudalada familia retornada de Uruguay. Sin duda espoleado por su nueva situación personal e iniciando una nueva

⁵² Gondomar, Archivo privado Xaime Estévez, *Fotocopia del acta notarial de constitución de sociedad mercantil*, 11/III/1911.

⁵³ “Esquela Manuela Domínguez de Villanueva”, *Faro de Vigo*, nº 10.719, 23/X/1902, p. 3.

⁵⁴ “Crónica regional”, *Correo de Galicia*, s/n, 26/XI/1903, p. 2.

⁵⁵ “Exámenes: Escuela superior de comercio”, *El noroeste*, nº 3.825, 21/IX/1905, p. 1; nº 3.826, 22/IX/1905, p. 1; nº 3.828, 24/IX/1905, p. 1.

⁵⁶ “Esquela de Eduardo Villanueva Núñez”, *Faro de Vigo*, nº 14.654, 22/VII/1915, p. 3.

⁵⁷ Testimonio de sus sobrinas Concepción y Purificación Villanueva Ruíz, nietas de Eduardo.

⁵⁸ Esa es la profesión que declara en el acta notarial de creación de sociedad mercantil. Gondomar, Archivo privado Xaime Estévez, *Fotocopia de acta notarial de creación de sociedad mercantil*.

⁵⁹ “Apuntes noticieros”, *El diario de Pontevedra*, nº 7.055, 24/X/1907, p. 2; “Correo de Galicia”, *Gaceta de Galicia*, nº 242, 25/X/1907, p. 1.

etapa vital se asocia con su padre y Soutullo. Es en septiembre de 1910 cuando instalan el almacén de música en la calle Elduayen, muy cerca de la Puerta del Sol. Aquí comienza una segunda etapa de la editorial, caracterizada por una mejora sustancial en la calidad autográfica de las partituras y el registro de algunas de las obras, estableciendo con Alier un contrato editorial⁶⁰ que permita la especialización de cada una de las casas (17/XI/1910). De los detalles de esta relación abundaré en el siguiente epígrafe.

La etapa mejor documentada, la tercera, corresponde a la que comienza tras la cesión de Soutullo de su parte del negocio a Manrique (18/III/1913)⁶¹. Esta riqueza documental es debida, por una parte, al carácter ordenado y meticuloso de Manrique que guarda, entre otras muchas cosas, las cartas de su socio y, por otra, a la oportuna intervención de Estévez antes de su destrucción. Es en ese momento cuando cambian la razón social a *E. Villanueva e Hijo*. No solamente el epistolario nos aporta información sino también el contenido del boletín de la propiedad intelectual, que recoge algunas de las obras publicadas, y la Biblioteca Nacional de España, custodio actual de las copias obligatorias para el registro. Este registro—que no se había hecho en la etapa anterior— quizá fuera debido a las suspicacias nacidas por problemas con la editorial de Alier o al criterio de Manrique.

Es en 1914 cuando, según la correspondencia, cesa la publicación de las obras de banda dejándose entrever en ellas la poca rentabilidad del negocio editorial. No queda claro que haya sido ésta la única razón pues sólo tenemos las cartas de Soutullo y no las de Villanueva. En una de ellas se sugiere que Soutullo haya abandonado un tanto el negocio —extremo que él niega.

Según el ritmo de publicación sugerido en el epistolario el volumen de obra publicada, solamente entre 1912 y 1914, rondaría las ciento cincuenta, a un ritmo de cuatro o cinco obras mensuales. Estos fondos editoriales no se han hallado ni en el almacén ni en tiendas de coleccionista, abriendo la posibilidad de que fuesen adquiridos por otra casa o sencillamente se destruyeran a la muerte de Villanueva y su viuda. El final de esta etapa coincide, quizá de forma casual, con la llegada al mercado de la que va a ser la revista

60 Gondomar, Archivo privado de Xaime Estévez, *Carta de Alfredo Alier a Xaime Estévez*, Madrid, 10/V/1989.

61 Gondomar, Archivo privado de Xaime Estévez, *Fotocopia de acta notarial de cesión de D. Reveriano Soutullo a favor de D. Manrique Villanueva*.

de referencia para el repertorio de las bandas de música: la revista *Harmonia* (1916-1959)⁶² y con la muerte al poco tiempo de Eduardo en 1915⁶³.

Las siguientes obras ya estarán bajo la denominación *M. Villanueva* y con la nueva dirección Velázquez Moreno 25. El cambio de razón social se prorrogó hasta más allá de 1918, fecha en la que todavía encontramos anuncios en prensa de Eduardo Villanueva e Hijo⁶⁴, a pesar de la muerte del padre. De esta última etapa conservamos nueve obras, la mayoría de Ángel Rodulfo — sacerdote amigo de Manrique y de Soutullo— creador de una capilla musical cecilianista⁶⁵ en Vigo. Sin embargo no descartamos un papel relevante en la publicación de las obras de José Torres Creo, José Iglesias Sánchez (JIS), Luis María Fernández Espinosa, editadas (o autoeditadas, ya que no consta editor) en las litográficas viguesas de Jesús Rial Costas y Manuel Roel de la Torre ya que el almacén de Villanueva fue el principal distribuidor de sus obras y con Rial⁶⁶ y Roel⁶⁷ mantenía una relación cercana. Por otra parte suponemos su intermedio en las de Santos Rodríguez Gómez y Francisco Rey Ramos en Piles (Valencia) ya que en su almacén todavía se conservan copias manuscritas junto a otras de Rodulfo.

*Lembranzas, Sin niño, Saudades d' alborada*⁶⁸, *Refrexos d'a Terra*, y los tres cuadernos de la *Colección de Cantos Populares* son las obras de Rodulfo editadas por M. Villanueva. *Alborada popular* de Santos Rodríguez Gómez y *Unha noite n'a eira do trigo* son las que completan la actual catalogación. Las obras *Cantos Populares* y *Refrexos d'a Terra*, recopilaciones de música popular de Rodulfo publicadas entre 1950 y 1953, matizan y desligan un tanto el papel editorial de Manrique. Así, en sus portadas aparece: “Depósito para la venta: Manrique Villanueva, instrumentos de música —Vigo. Lit. Soc. Gral.

62 Beatriz Martínez del Fresno: “La revista ‘Harmonía’ (Madrid, 1916-1959), editora de música para banda”, *Miscel·lànea Orioll Martorell*, Barcelona, Universitat, Secretariado de Publicaciones, 1998, pp. 223-266.

63 “Galicia: los que mueren”, *El Noroeste*, nº 9.495, 23/VII/1915, p. 1.

64 *Progreso*, nº 2.712, 2.718 y 2.792, 1, 8 y 10/X/1918, p. 1.

65 Para abundar sobre el tema consultar Luis Costa Vázquez: “Cap. VIII. La corriente cecilianista en la música española de la segunda mitad del siglo XIX”, *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936...*

66 Jesús Rial Costas fue presidente de la *Agrupación Artística* cuando Santos Rodríguez, gran amigo de Soutullo y Villanueva, ejercía como profesor y director. Ver *El pueblo gallego*, s/n, 28/I/1925, p. 7.

67 Roel y Villanueva fueron compañeros de corporación en 1927; “La nueva corporación municipal”, *El Pueblo Gallego*, s/n, 20/I/1927, p. 2.

68 Ver ilustraciones 7 y 8.

de Autores de España. Madrid”. *Refrexos d’a terra* es la última de las obras editadas que encontramos. Manrique tenía ya sesenta y ocho años y Rodulfo moriría tres años después a los setenta y tres.

4. La relación con la editorial Alier

Reveriano Soutullo y Eduardo Villanueva se asocian probablemente antes de 1905 aportando el uno su obra musical, experiencia como copista y un espíritu emprendedor inquebrantable y el otro su trayectoria como músico y director de bandas, en particular la municipal, y una posición económica estable. Suponemos que la función de Soutullo en esta sociedad fue la de seleccionar obras y autores. Su residencia se alternaba entre las estancias con su hijo en Vigo y su carrera en Madrid. En 1908 es cuando Alier constituye editorial propia en la capital⁶⁹ y, seguramente desde un primer momento, contrata a Soutullo como arreglista y director de publicaciones avalado por su experiencia editorial viguesa. “(...) y al venir a Madrid ingresó en la editorial de Ildefonso Alier, donde permaneció más de 10 años como director de las publicaciones y encargado de hacer las transcripciones de obras para orquestas y bandas”⁷⁰. Esta situación condujo, seguramente por tensiones surgidas por competencia directa, a que en 1910 suscribieran un contrato por el que Soutullo y Villanueva cedían el derecho de edición de su fondo editorial a Alier reservándose únicamente el repertorio de banda:

(...) tras contrato suscrito por los Sres. / Soutullo, Villanueva e Ildefonso Alier, en fecha de / diecisiete de Noviembre de mil novecientos diez.

En dicho contrato se cedía el derecho de / edición de todas las obras musicales de su fondo, / como de aquellas que se encontraban en curso de / publicación, en favor de esta Editorial, quedando la / venta de música de banda en favor de los Sres. / Soutullo y Villanueva en la región gallega⁷¹.

69 C. J. Gosálvez: *La edición musical...*, p. 125.

70 J. F.: “Ha muerto el compositor Reveriano Soutullo”, *Heraldo de Madrid*, nº 14.585, 28/X/1932, p. 5.

71 Gondomar, Archivo privado Xaime Estévez. Alfredo Alier: *Carta a Xaime Estévez*, Madrid, 10/V/1989.

De esta forma encontramos la redición de la melodía gallega *Primadeira* de Soutullo firmada por la casa Alier que anteriormente había sido editada en Vigo. La relación comercial atraviesa algunas dificultades, según la correspondencia consultada, aunque desconocemos las causas exactas que la motivaron:

Mi querido amigo:

Supongo habrá recibido / una carta mía de ayer.

Conviene que sin / pérdida de tiempo vaya / V. a Pontevedra y lleve un / guión [sic] impreso de todas / las obras que tenemos / editadas y las registre / a nuestro nombre.

Esto hay que / hacerlo inmediatamente / antes que Alier denuncie / o se entere que no las / tenemos registradas. [...] y V. no se preocupe / por nada, pues Alier lleva / todas las de perder / porque tiene varias / cosas mías editadas sin / documento alguno mío / y además yo acaso lo / denuncie por usurpación / de nombre y estafa por / unos arreglos míos que / publicó en París con / nombre supuesto y / otros poniendo como autor / a un tal Martra que es / su segundo apellido.

Todo esto lo hizo / para robarme a mí / los derechos de ejecución⁷².

Este último extremo, de ser cierto, echaría por tierra algunas autorías de Ildefonso Alier de las obras firmadas como Martra, ya que Gosálvez señalaba: “Como letrista y adaptador publicó, bajo el seudónimo «Martra», aproximadamente medio centenar de obras musicales; la mayor parte de ellas son cuplés, aunque arregló también una opereta en tres actos, *La comedianta*⁷³ (1910), a partir de una obra austríaca. Al parecer, tenía empleado a un músico que armonizaba melodías de su invención”⁷⁴. Ese músico que cita Gosálvez muy posiblemente sea Soutullo o el binomio Soutullo-Andreu, su colaborador habitual en esa época. A pesar de lo publicado por el *Heraldo de Madrid* en el obituario de Soutullo parece difícil creer que tras ese conflicto continuase trabajando asiduamente para Alier hasta 1918. Así en carta posterior escribe, “No he ido yo á [sic] verle [a Alier] ni le pido el favor que tú me dices porque

⁷² Reveriano Soutullo: carta a Eduardo Villanueva, Madrid, 1/X/1912. Correspondencia destruida, 1º fotocopia en el archivo privado de Xaime Estévez, Gondomar.

⁷³ Negrita en el original.

⁷⁴ C. J. Gosálvez: *La edición musical...*, p. 128.

aunque hiciese el 70% en 10 ó 12 ejemplares serían 5 ó 6 pesetas de economía, y francamente, por esa cantidad no es cosa de deberle favores á [sic] ese señor, sólo por no verle aquella cara acartonada se puede pagar”⁷⁵.

5. Del proceso de impresión

La información que nos proporciona el propio documento impreso no es en absoluto desdeñable. Tanto las portadas, algunas de ellas bellas litografías artísticas firmadas por pintores como Agustín Nandín, Carlos Sobrino⁷⁶ o el propio Castela, como la calidad de la copia —ya sea autográfica o proveniente de plancha calcográfica— nos hablan del fin último de la obra —música de salón, doméstica o el ámbito semi-profesional de las bandas de música— y de los recursos económicos del editor.

En las partituras de la primera etapa diferenciamos dos calidades: las obras para banda y las demás. En las portadas de banda, carentes de ilustraciones, la tipografía caligráfica aporta unidad a la serie, Es una edición austera y con una copia de música no especializada, manuscrita y poco cuidada, un equivalente a la fotocopia moderna⁷⁷.

De ello se desprende que los copistas o autografistas no son tales, sino músicos sin demasiada experiencia en ese campo, probablemente músicos locales o incluso el propio Eduardo Villanueva. El proceso comenzaba con la copia en papel “cristal” denominado reporte litográfico⁷⁸. “Muchos más ejemplos se conservan de “pelures”, un tipo de papel transparente especial en el que se hacían los reportes litográficos”⁷⁹. El siguiente paso era la transferencia a la piedra litográfica. En la primera etapa de la editorial el proceso pudo haberse

75 Reveriano Soutullo: Cartas a Villanueva; ca. noviembre 1913. Correspondencia destruida, fotocopia en el archivo privado de Xaime Estévez, Gondomar.

76 Ángel Núñez Sobrino: “Carlos Sobrino (1885-1978), el riguroso mundo de la anotación”, *Anuario Brigantino*, 28, 2005, pp. 443-478.

77 Véase ilustración 6.

78 Tuve ocasión de mantener conversación telefónica en 2008 con Crescenciano García Atienza, autografista que trabajó a mediados del siglo XX para diferentes autores y editores, quien me aclaró numerosos detalles de este oficio ya desaparecido.

79 C. J. Gosálvez: *La edición española...*, p. 91.

realizado en Vigo, donde existían talleres litográficos de mucha solvencia, aunque también en los talleres de Antonio User, extremo por confirmar⁸⁰.

Las impresiones obtenidas con papel de reporte se distinguen táctilmente porque el dibujo reproduce los granos regulares del papel (el entramado) y no los irregulares de la piedra. Además del papel normal el reporte puede conseguirse, con mayor eficacia, con papel autográfico, es decir, con un papel revestido de una película de goma soluble en agua. Esta película impide que la materia grasa del signo litográfico sea absorbida por el papel y permite un contraste perfecto del trazo al disolverse en agua según el procedimiento de la calcomanía⁸¹.

Las portadas de las obras para piano y canto muestran un mimo mayor, al incluir una tipografía artística con ilustraciones, y la copia autográfica está hecha por profesionales⁸². Es una edición de mayor belleza y más costosa dirigida al mercado de la música de salón y doméstica de las clases acomodadas.

A partir de 1910, cuando ya sólo encontramos ediciones de banda debido al acuerdo con Alier, y sobre todo de 1913, conocemos tanto el origen de los copistas como de la litografía gracias al Registro de la Propiedad Intelectual y a la correspondencia. Es Soutullo el que contrata a copistas, —probablemente procedentes de la copistería de la SGAE donde también trabajó durante un tiempo— y el que controla la edición en la litográfica de Andrés Pontones en Madrid. Las portadas varían de formato según las épocas proporcionando información para la datación al poder agruparlas. La calidad de la copia musical, a diferencia de las partituras de banda de la primera etapa, es clara y de una buena factura⁸³. Según Estévez, en su catalogación de obras de Soutullo, las tiradas oscilaban entre los 250 y 300 ejemplares⁸⁴. Este número

80 En el Boletín de la Propiedad Intelectual aparecen numerosas obras de Soutullo editadas por Antonio User. En ocasiones se anota el litógrafo en lugar del editor. Este aspecto está pendiente de investigación.

81 Corrado Maltese: *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 235-277.

82 Ilustraciones 1 y 3.

83 Ilustraciones 5 y 6.

84 Este dato, que incluye en algunas obras, está tomado del Boletín de la Propiedad Intelectual original, no del posterior vaciado publicado en 1995 por la Biblioteca Nacional.

coincide con las de Alier y otros editores, como así lo lamenta el calcógrafo Santamaría⁸⁵.

En la última etapa editorial es donde encontramos las más bellas portadas, procedentes de reconocidos pintores, y la copia musical llega a su apogeo, al utilizar en dos de sus obras planchas calcográficas⁸⁶. Estas dos obras son *Sin niño y Saudades d' alborada*⁸⁷ y las planchas se conservan en el almacén de M. Villanueva. Este hecho indica la importancia dada a estas dos canciones, ya sea por su calidad musical ya por la esperanza de una gran acogida por parte de la potencial clientela.

6. De los compositores

El grupo de autores a los que edita “El Modernismo” representa un reflejo de la vida personal y profesional de Soutullo en Madrid. Repasando las biografías de ellos y los datos que pudimos recabar de los menos conocidos, podemos distinguir, por una parte, a la colonia de músicos gallegos en Madrid y por otra los amigos y compañeros de profesión con los que coincide en la capital. En ellos se reparten afinidades entre música escénica y música de banda, ya que algunos de ellos fueron músicos mayores en bandas militares. Esta es la relación de ellos junto al número de obras publicadas según la actual catalogación:

Los gallegos José Losada López (5), Germán Lago Durán (2), Demetrio Dorado de la Cruz (2), Julio Cristóbal Martín (1), Alfredo Fernández “Nan de Allariz” (1) y posiblemente también gallego sea Lorenzo Andreu Cristóbal (1). Por otro lado autores coetáneos compañeros o amigos: Dionisio Méndez e Irastorza (5), Manuel Quislant Botella (4), Pablo Luna Carné (2), Mario Bretón Matheu (1), Tomás Mateo Fernández (1), Ignacio Barba Martínez (1), Saturnino Pérez Mendoza (1) y Cayo Vela Marqueta (1). También,

85 Vicente Del Olmo: “Una información todas las noches”, *El Heraldo de Madrid*, nº 13.907, 23/VIII/1930, pp. 8-9.

86 La calcografía es una de las más elegantes y depuradas técnicas de impresión musical y consiste en el grabado en espejo de la música sobre planchas de metal utilizando instrumental especial y realizado por artesanos expertos. Esta técnica ha caído totalmente en desuso con la aparición de la informática musical.

87 Ilustraciones 7 y 8.

haciendo un hueco a los autores locales, publican tres obras de Francisco R. Núñez, respetado profesor de piano y compositor vigués de la segunda mitad del siglo XIX (maestro de Ángel Rodulfo), y el vals-boston *Ilusión* del propio Manrique Villanueva. Para conocer mejor los lazos de Soutullo con los autores presento rápidamente algunos rasgos biográficos de estos autores.

José Losada⁸⁸, asiduo tertuliano del café Prada en Madrid, colabora con Vives en su ópera *Maruxa*⁸⁹. En los archivos de la SGAE se conservan las obras líricas *Chiquita y bonita*, *La mala sangre* y *Rosita de oro*. La cercanía a la familia de Soutullo se adivina por el título de la obra de banda *Fantina*, nombre de la pianista, compositora y hermana de Soutullo.

Germán Lago, tres años más joven que Soutullo, dirigía un orfeón y una rondalla en Gondomar en 1900; estudia en el Conservatorio de Madrid y como Soutullo es becado por el ayuntamiento de Vigo⁹⁰. Dirigió la *Orquesta Ibérica*, referencia en el mundo del pulso y púa.

Demetrio Dorado, de la misma edad que Soutullo, nace en A Coruña siendo músico mayor militar y compositor⁹¹. También era violinista como consta en los anuarios de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid de 1904 y 1909⁹².

Julio Cristóbal⁹³, nueve años mayor que Soutullo, estudia violín en Madrid y se convierte en primer violín de la Orquesta del Teatro Real. A partir de 1900 lo encontramos de gira por toda España y también en América con diferentes compañías de zarzuela y comedias como maestro concertador⁹⁴.

Alfredo “Nan de Allariz”⁹⁵, seis años mayor que Soutullo, seguramente se conocen en Madrid (1901-1903). En 1904 se va a Cuba como actor y líder

88 M^a Luz González Peña: “Losada, José”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, VI, Madrid, SGAE, 2001, p. 1.060.

89 Emilio Carrere: “Crónica y responso de los cafés desaparecidos”, *ABC*, s/n, 24/III/1945, p. 3.

90 Juan José Rey Marcos; Antonio Navarro: *Los instrumentos de púa en España: Bandurria, cítola y “laudes españoles”*, Madrid, Alianza Música, 1993.

91 “Notas regionales”, *La Vanguardia*, n^o 15.785, 27/X/1916, p. 15.

92 Madrid, Biblioteca Nacional de España. Sede de Alcalá. ZR/1008, *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid (años 1904 y 1909)*, en línea. <<http://hemerotecadigital.bne.es>> (consulta 25/XII/2011).

93 M^a Luz González Peña: “Cristóbal Martín, Julio”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, IV, Madrid, SGAE, 2001, p. 166.

94 “Artistas gallegos: Julio Cristóbal”, *El regional*, n^o 7.637, 21/VI/1905, p. 2; “Teatro Granvía”, *La Vanguardia*, n^o 13.250, 4/XI/1909, p. 5.

95 Xosé Neira Vilas: *A prensa galega de Cuba*, Sada, Edición do Castro, 1985, pp. 96-97.

de una compañía de teatro, donde crece como autor y es nombrado miembro correspondiente de la Real Academia Galega⁹⁶. En algún momento coincide con Soutullo ya que colabora en *Os zocos de Maripepa*. Las hermanas de Soutullo, Carmen y Lolita, participan en la función celebrada en el Teatro Rosalía Castro de Vigo⁹⁷ por Nan de Allariz, muestra de su cercanía no sólo profesional sino también en el plano familiar. Compositor y arreglista musical de zarzuelas, piezas costumbristas y operetas, como *Sangre vienesa* de Strauss. Nan de Allariz fue también autor de la zarzuela *O zoqueiro de Vilaboa*⁹⁸.

Lorenzo Andreu⁹⁹ es un compositor de obras para piano y violinista, como consta en los anuarios ya mencionados de 1904 y 1909. El más importante colaborador de Soutullo antes de Juan Vert. (*La siega; La serenata del pueblo; La paloma del barrio; Don Simón págalo todo; Heroína*). Desconocemos la fecha de defunción y si ésta fue acaso la razón del fin de la colaboración.

Dionisio Méndez aunque natural de Guadalajara¹⁰⁰ tiene una gran relación con Galicia como miembro de la banda del regimiento de Zaragoza (compone la popular riveirana *Julita* premiada en los Juegos florales de Ourense de 1901¹⁰¹), de la *Municipal de Santiago*¹⁰² y como director del orfeón *La Oliva* de Vigo¹⁰³. Consumado flautista, tras licenciarse del ejército¹⁰⁴, ingresa como principal de saxofón en la recién formada *Banda Municipal de Madrid* en 1909¹⁰⁵. Fue uno de sus adaptadores y transcritores de obras junto a su director Ricardo Villa. Compone algunas obras de banda y realiza conciertos en la radio y pequeños espectáculos donde toca, además del saxofón, la flauta y el

96 Tuvo un papel relevante en la constitución de ella como secretario de la asociación iniciadora y protectora de la Academia Gallega creada en La Habana y presidida por Curros Enríquez. Sin embargo formalmente no fue uno de los cuarenta miembros fundadores presididos por Murguía, sino solamente miembro correspondiente "Académicos correspondientes", *Boletín de la Academia Gallega*, 3, 1906, p. 50.

97 "Espectáculos. Teatro Rosalía Castro", *Faro de Vigo*, nº 12.493, 23/XII/1908, p. 3.

98 Xosé Neira Vilas: *A prensa galega de Cuba*, Sada, Edición do Castro, 1985, pp. 96-97.

99 M^a Encina Cortizo Rodríguez: "Andreu Cristóbal, Lorenzo", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, I, Madrid, SGAE, 2001, pp. 455-456.

100 "Concierto en el casino", *Flores y abejas*, Época XVI, Año 793, nº 1.909, 28/XI/1909, p. 5.

101 "Julita", *El áncora*, 1.171, 05/VII/1901, p. 3.

102 *Gaceta de Galicia*, 295, 04/XII/1900, p. 2.

103 "La Oliva", *Faro de Vigo*, nº 12.053, 9/VII/1907, p. 1.

104 *ABC*, nº 1.846, 29/VI/1910, p. 17.

105 Madrid, Biblioteca Histórica, *Personal y reglamento de la banda municipal*, p. 6.

“pito”, instrumento de juguete con el que demuestra un curioso virtuosismo¹⁰⁶. Suponemos una sólida amistad con Soutullo ya que es el autor más publicado después de él mismo.

Manuel Quislant¹⁰⁷, nueve años mayor que Soutullo, estudia en Madrid con Fontanilla y también obtiene el primer premio de armonía por unanimidad en 1893. Continúa y completa estudios de contrapunto fuga y composición. Condiscípulo de Ricardo Villa y de Conrado del Campo, protegido y amigo de Chapí, trabaja en su copistería en 1899 (se convertirá en la de la SAGE) donde más tarde también lo hace Soutullo. Fue jefe de esta sección hasta su muerte en 1948. En 1904 era primer violín de la orquesta del Eslava que dirige Chapí.

Otro protegido de Chapí era Pablo Luna¹⁰⁸, un año mayor que Soutullo y quien junto con él fue el autor que obtuvo mayor éxito. Llega a Madrid en 1905 (ya estaba instalado Soutullo) y trabaja como director de orquesta de fosos (era violinista) en el Teatro de la Zarzuela hasta su incendio en 1909. Entre 1910 y 1914 estrena en diferentes ciudades españolas hasta que en 1914 toma el mando como empresario del nuevo teatro de la Zarzuela. Una de sus obras de éxito de esta etapa será *Los Cadetes de la Reina*.

Mario Bretón¹⁰⁹, el hijo de Tomás Bretón, era de la misma edad que Soutullo y seguro entablaron buena amistad. Dirigió la *Banda Municipal de Santander* siendo al tiempo ingeniero de caminos e inventor

También de la misma edad es Ignacio Barba¹¹⁰, quien colabora con Soutullo en la elaboración del sainete en un acto *La Pitusilla*.

106 “Radiotelefonía”, *ABC*, nº extraordinario, 10/VIII/1924, p. 36; “Radio-Maravillas”, *ABC*, nº extraordinario, 25/I/1925, p. 37; “Radiotelefonía”, *ABC*, nº extraordinario, 6/VI/1926, p. 39; “Radiotelefonía”, *ABC*, nº 7.358, 31/VII/1926, p. 24; “Radiotelefonía”, *ABC*, nº 7.391, 8/IX/1926, p. 24; “Interesantísima la sección de radio de ‘Blanco y Negro’”, *ABC*, nº extraordinario, 26/III/1933; p. 52; “Informaciones taurinas”, *ABC*, s/n, 2/VII/1936, p. 14.

107 Emiliano García Alcázar: “Quislant Botella, Manuel”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, VIII, Madrid, SGAE, 2001, pp. 1.068-1.072.

108 Luis Gracia Ibern: “Luna Carné, Pablo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, VIII, Madrid, SGAE, 2001, pp. 1091-1095; Víctor Sánchez Sánchez: “Bretón Matheu, Antonio Mario”, *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica*, I, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, pp. 301-302..

109 Beatriz Martínez del Fresno: “Bretón Matheu, Antonio Mario”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, II, Madrid, SGAE, 2001, p. 692.

110 Javier Suárez-Pajares: “Barba Martínez, Ignacio”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, II, Madrid, SGAE, 2001, p. 189.

Tomás Mateo¹¹¹, cinco años mayor que Soutullo, era en 1909 músico mayor del regimiento Isabel II de Valladolid¹¹². Estrena zarzuelas en Madrid y Valladolid.

Saturnino Pérez¹¹³ en 1910 tenía sólo 21 años, era director de la banda del café San Isidro de Madrid y ya había ganado varias plazas de músico militar por oposición. A partir de 1915 se establece en Mieres como director de la banda.

Cayo Vela¹¹⁴, compañero de Soutullo¹¹⁵ en clases de armonía, es un prolífico autor escénico y maestro concertador que trabajó en los teatros Martín, Apolo y, sobre todo, Novedades. Aunque su colaborador habitual era Enrique Brú también trabaja con Quisilant en la época de la editorial¹¹⁶. Según su entrada en el DMEH sería natural de Granada pero en el periódico *Flores y Abejas* lo tratan de paisano y más concretamente de la villa de Horche¹¹⁷.

Francisco R. Núñez¹¹⁸ estudió en el conservatorio de Madrid con Aranguren y Power aproximadamente en 1883¹¹⁹. Según su alumno Rodolfo fue primer premio de piano y composición en Madrid e impartió clases de piano en Vigo. Algunas de sus obras son: *Repinicos*, *Cariña de rosas*, *O cantar d'a festa*, *Luceiro d'a mañán*, *A trécola*, *Toque d'alba*, *A campaña (1891)*, *Gran rapsodia gallega*.

De los autores de la última época reseñamos a:

Ángel Rodolfo González, tres años menor que Soutullo estudia en Tui primero con el organista de la catedral Bandrés Lis y después con su sucesor Marcelino Lozano. Completa y amplía estudios con Francisco Núñez

111 M^a Luz González Peña: "Mateo Fernández, Tomás", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, VII, Madrid, SGAE, 2001, p. 357.

112 "Centenario de los sitios de Astorga", *El porvenir segoviano*, año XI, n^o 3.319, 10/XII/1909, p. 3.

113 Amaia Gorosabel Garai: "Pérez Mendoza, Saturnino", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, VIII, Madrid, SGAE, 2001, pp. 665-666.

114 Ramón García Avelló: "Vela Marqueta, Cayo", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, X, Madrid, SGAE, 2001, pp. 788-789.

115 "Sección de noticias", *Flores y abejas*, año X, n^o 458, 14/VI/1903, p. 5.

116 "Hambre nacional", *La Correspondencia de España*, año LXIII n^o 19.852, 19/VI/1912, p. 5.

117 "Sección de noticias", *Flores y abejas*, año X, n^o, 464, 26/VII/1903, p. 5.

118 La exigua entrada del DMEH realizada por X. M. Carreira contiene errores en el propio nombre (Faustino en lugar de Francisco). Fuente importante para conocer su obra son los artículos que publica *Faro de Vigo* con ocasión de su fallecimiento el 19 de julio de 1913. "D. Francisco R. Núñez", *Faro de Vigo*, n^o 13.932, 20/VII/1913, p. 1 y "Francisco R. Núñez", *Faro de Vigo*, n^o 13.933, 21/VII/1913, p. 1.

119 "Noticias de Galicia", *Gaceta de Galicia*, n^o 1.278, 28/VI/1883, p. 3.

aprobando armonía y composición en el conservatorio por correspondencia de Erviti¹²⁰. Seguidor del movimiento ceciliano y buen amigo de Soutullo y Villanueva como lo atestiguan la firma en lugar prominente en el homenaje de 1929.

Santos Rodríguez Gómez fue compañero de Soutullo en la banda del regimiento de Murcia (1896)¹²¹ y músico de la armada en Ferrol¹²². En 1906 dirige la rondalla de la *Juventud Republicana*¹²³ y en 1912 es nombrado director del orfeón *La Oliva*¹²⁴. También dirigirá el coro gallego de la *Agrupación Artística de Vigo* (1916)¹²⁵ y la *Sociedad Coral Queixumes d'os Pinos* (1920)¹²⁶. Pionero de la educación musical en Vigo crea las escuelas de música de *La Oliva*, la de la *Agrupación Artística* y promueve la creación en Vigo de una agregada al Real Conservatorio de Madrid en 1918¹²⁷. Coordinó la serie de publicaciones de música gallega y música popular del *Faro de Vigo* en 1924-25 y la de *Vida Gallega* desde esa fecha hasta 1936.

7. Los seudónimos de Soutullo

Fruto de su actividad editorial Soutullo utiliza dos seudónimos para evitar la reiteración de su nombre en los catálogos. El primero de ellos es *Lorenzo Rals*, con que firma adaptaciones para piano y algunas obras de banda. La hipótesis planteada hasta ahora es que era un acrónimo formado por las iniciales de

120 Tui, Archivo de la Catedral, *Censo del Clero 1930* (fotocopia cedida por el Prof. Alejo Amoedo).

121 “El músico de 2ª del Regimiento de Murcia, D. Santos Rodríguez, está escribiendo un himno, que dedicado al Sr. Elduayen ha de estrenar la sociedad coral *La Oliva* el día del descubrimiento de la estatua de aquél ilustre hombre público”, *Gaceta de Galicia*, nº 67, 22/III/1896, p. 2.

122 “El marinero de la Armada Santos Rodríguez Gómez, músico que fué de Infantería de Marina, solicita que se declare de utilidad musical una composición titulada «Juramento» de que es autor, para el acto de la jura de banderas”, *La correspondencia gallega*, nº 4.751, 1/XII/1905, p. 2.

123 “Desde Oporto”, *El Noticiero*, nº 9.595, 30/VI/1906, p. 4.

124 “Santos Rodríguez Gómez”, *Vida gallega*, nº 38, 1/I/1912, p. 6.

125 “El orfeón gallego: nuevo triunfo”, *El norte de Galicia*, nº 4.392, 26/VI/1916, p. 2; Xabier Groba González: *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): o canto galego de tradición oral, Vol. II: documentario*, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 70, 148, 153.

126 “Noticias”, *El progreso*, nº 2.602, 9/X/1920, p. 2.

127 “Apuntes noticieros”, *Diario de Pontevedra*, nº 10.136, 19/I/1918, p. 3.

Reveriano-ALier-Soutullo¹²⁸. Sin embargo la relación con Alier se inicia en 1908 y la primera referencia a una obra de Rals es de febrero de 1905¹²⁹. La nueva hipótesis que planteo sugiere un nuevo acrónimo pero entre Reveriano Soutullo y Lorenzo Andreu. No olvidemos que éste era su colaborador en esa época en obras líricas y algunas obras para banda¹³⁰.

Por otra parte el segundo seudónimo, *L. Durán*, aparece únicamente en obras de la editorial viguesa¹³¹. En esta ocasión el nombre esta claramente referido al de su amigo, coetáneo y autor de la editorial Germán Lago Durán, con el que suponemos una buena amistad. No en vano Germán Lago, el reconocido director de la Orquesta Ibérica, nace en Vigo, dirige un orfeón en Gondomar como en su día hizo Soutullo en Tui, estudió en Madrid y recibió también una beca del ayuntamiento vigués. De esta relación, posiblemente por su cercanía física, no existe constancia documental.

8. Difusión y recepción

Debido a que el repertorio para voz y piano y piano solo pertenecen al ámbito privado es difícil establecer cuál fue la difusión y recepción de esas obras de la editorial. Conocemos que en las bibliotecas privadas de la sociedad viguesa existe una presencia constante aunque resulta difícil estimar si se vendieron también fuera de Galicia. Desgraciadamente no conservamos documentación que acredite acuerdos de distribución con otros almacenes o editoriales y sospechamos que muy probablemente no los hubiera ya que Manrique no tenía una verdadera intención editora —acomodado en un matrimonio solvente económicamente, en su tercera etapa— sino que lo hacía forzado por la relación de amistad con los autores y cedía su almacén e infraestructura para su venta y distribución en el entorno local y regional.

128 Esta hipótesis, sugerida por Estévez, aparece formulada en: P. Abreu: *A edición musical...*, y en M^a. R. Arijá: *Reveriano Soutullo...*, p. 133.

129 “A partir de 1908 le vemos ya actuar [a Alier] en Madrid como empresario autónomo”, C. J. Gosálvez: *La edición española...*, p. 125. “Noémi, Polka. Rals”, *Faro de Vigo*, nº 11.343, 12/II/1905, p. 3.

130 *El adelanto*, año XXX nº 9.224 y 9235, 4 y 16/VII/1914, p. 2.

131 Ha sido así hasta el momento. Con este seudónimo encontramos la referencia de una obra titulada *Los mosqueteros del rey*, estrenada por la banda municipal de Vigo pero no hemos encontrado evidencias de que fuera publicada por Soutullo y Villanueva; “Concierto en las Avenidas”, *El noticiero de Vigo*, nº 11.662, 8/III/1914, p. 1.

Sin embargo, el repertorio de banda corrió una suerte muy diferente. La razón principal es el carácter emprendedor y ambicioso de Soutullo unido a una situación personal menos boyante de Villanueva¹³² que los animan a tomar más riesgos y marcarse unos objetivos comerciales a escala nacional. Por otra parte el carácter público de esta música nos ha permitido buscar en hemerotecas las interpretaciones de este repertorio utilizando hasta ahora *catas* parciales que, con el tiempo, esperamos se conviertan en búsquedas exhaustivas. Por otra, los archivos de banda, mal que bien, aguantan el paso del tiempo con mejor salud que los privados, rara vez salvados del contenedor por una donación a tiempo a una biblioteca o museo.

De esta forma sabemos que estas publicaciones llegaron a Asturias —el archivo musical de Asturias conserva algún ejemplar—, a Irún —siendo la biblioteca pública la que custodia otros ejemplares procedentes de los fondos de la banda—, a Martos (Jaén) —en este caso la banda maestro Soler es la que hereda los fondos de la extinta banda municipal— y a Canarias —los archivos de las bandas de Santa Cruz de Tenerife¹³³ y de Las Palmas de Gran Canaria¹³⁴ guardan todavía algún ejemplar.

Evidentemente la fuente más numerosa y todavía sin catalogar es el archivo de la *Banda Municipal de Música de Vigo*.

9. Papel en el proceso identitario gallego

El repertorio habitual de la música impresa del último cuarto del siglo XIX (piano, canciones con acompañamiento, teatro lírico etc.) adquirió en los nuevos editores provinciales un marcado carácter local y regionalista, y con frecuencia editaron, como en este caso, antologías y cancioneros de música popular. Dejando al margen las obras de banda, el repertorio publicado por Villanueva corresponde tanto a la denominada “canción gallega” como

¹³² Tras la muerte de su suegra, en 1922, reciben la parte correspondiente de la sustanciosa herencia mejorando su situación económica y social.

¹³³ El profesor Alejo Amoedo, en rastreo por internet, ha encontrado en una tienda de coleccionistas la foto de la partitura *La devoción de la cruz* donde se aprecia el sello de la banda municipal de Santa Cruz de Tenerife.

¹³⁴ Cristina Molina Roldán: “El archivo de la banda municipal de música de Las Palmas de Gran Canaria”, *El museo canario*, LII, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Canario, 1997, pp. 425-452.

también a adaptaciones y armonizaciones de cantos populares. Toda la obra vocal está en gallego con textos sobre todo de Rosalía de Castro o de los locales Pío Lino Cuiñas, habitual en *Faro de Vigo*, y Avelino Rodríguez Elías¹³⁵. La primera etapa de la editorial corresponde al reflejo de esa sociedad regionalista que apoyándose en las figuras de Rosalía, Curros Enríquez y, en lo musical, de Baldomir, Chané, Montes, Piñeiro, y otros muchos, editan obras de Soutullo y Francisco R. Núñez. Es sobre todo a partir de 1924¹³⁶ cuando se suceden las iniciativas editoriales de música popular en publicaciones periódicas viguesas como son las del *Faro de Vigo* (1924-25) y la de *Vida Gallega* (1924-36), ambas promovidas por Santos Rodríguez Gómez, que propician las ediciones de Manrique Villanueva realizadas en solitario.

No podemos afirmar que su línea editorial sea intencionada o fruto de un compromiso ideológico sino más bien consecuencia de una época de la que fueron pequeña caja de resonancia. También descubrimos un Soutullo diferente, autor de canción gallega, amigo de recopiladores locales como Rodulfo o Santos Rodríguez, que de no haber triunfado en Madrid, podría haberse convertido en el compositor clave del proceso identitario gallego que nunca llegamos a tener.

¹³⁵ Gerardo González Martín: *Pasión por Vigo. Vida y obra del cronista Rodríguez Elías*, Vigo, IEV, 2006.

¹³⁶ Con la llegada de la dictadura de Primo de Rivera y la prohibición del uso de las lenguas vernáculas se produce una reacción contraria a la deseada alimentándose precisamente el deseo del establecimiento de una identidad diferenciadora.



José Iglesias Sánchez.

Profesor de música y compositor (1869-1958).

Fuentes para su estudio¹

JOSÉ LUIS IGLESIAS XIFRA
jliglesiasx@gmail.com

La historia del músico y compositor D. José Iglesias Sánchez está íntimamente ligada al Colegio de Jesuitas de la Guardia y Vigo, donde fue profesor de música durante 55 años. Quienes le conocían le definían como un hombre “Profundamente religioso, bueno por naturaleza e idealista como buen artista que era”.

D. José nació en Tui en el año 1869, siendo el segundo de los cinco hijos de D. Ramón Iglesias Pino y Dña. María Sánchez Moreno. Durante su niñez creció y se educó en Tui y muy pronto se convirtió en niño cantor del coro de la Catedral de su localidad natal.

Posteriormente ingresó en el entonces llamado Seminario de Camposancos, colegio de jesuitas, donde estudiaron también sus hermanos Prudencio y Francisco. El mayor, Prudencio, (tartamudo dicen, excepto cuando predicaba) se hizo sacerdote y acabó siendo secretario del Obispo Lago en Burgo de Osma.

¹ Quisiera expresar mis agradecimientos a las siguientes personas: Carlos Villanueva y Javier Garbayo de la Universidad de Santiago por darnos esta oportunidad para dar a conocer a nuestro compositor. Al Sr. Carlos Valle, director del Museo de Pontevedra y a su archivera Sra. María Jesús Fortes, por el trabajo de inventario que han llevado a cabo. Al Sr. Carlos Alonso Portela por su ayuda en investigación documental en los archivos de los AA.AA. de los Jesuitas de Vigo. A mi hermano Ramón, mi cuñada Carmela, mis tías Laura y M^a del Carmen Iglesias, hijas de D. José por su imprescindible colaboración.



Archivo particular familia Iglesias Alvarez.



Del libro de Evaristo Rivera Vázquez: *Colegio Apóstol Santiago. Historia de una larga peregrinación.*



Del libro de Evaristo Rivera Vázquez: *Colegio Apóstol Santiago. Historia de una larga peregrinación.*



Archivo particular familia Iglesias Alvarez.

Francisco, considerado entonces de vida bohemia, fue también músico desarrollando su actividad en los cafés de Vigo de principios de siglo. Don José, en cambio se quedó en el mismo Colegio de Camposancos donde muy pronto, el año 1895, con 26 años comenzó a ejercer de profesor de música.

Aunque a la música y al dibujo se les denominaba en aquel tiempo “clases de adorno”, es decir, no obligatorias, los jesuitas dedicaron a la música una creciente atención desde un principio. Las clases de música, a fin de siglo XIX, abarcaban las especialidades de piano, violín, solfeo, orquesta, canto y baile. Hubo casi siempre un profesor seglar que dirigía las actividades musicales y vivía dentro del Colegio².

Había también un jesuita con el título de “prefecto de música” que coordinaba toda la actividad. Además de las clases funcionaban en Camposancos tres entidades musicales de tipo experimental, cuyos miembros eran intercambiables: la banda, el coro y la orquesta. Actuaban una u otra dependiendo de los actos en que intervenían, reservándose la orquesta y el coro para ocasiones más elegantes.

José Iglesias, conocido como JIS, tenía gran afición por la música en la que fue básicamente autodidacta. Sucedió en el cargo al profesor vasco Juan José Beláustegui Iturbe, músico muy galardonado en certámenes incluso internacionales, gran pianista, posteriormente organista de la Catedral de Pamplona y que fue su profesor.

Don José impartió clases de música en la localidad Guardesa de Camposancos de los 26 hasta los 47 años, momento en que se trasladó a Vigo juntamente con el Colegio. JIS representó una larga época, en la que la música se tomó, en el seno del Colegio, como un instrumento educativo de considerable importancia. Innumerables generaciones de colegiales supieron de su bondad, paciencia y calidades musicales³.

Durante todos estos años, soltero, vivía en el mismo Colegio de Camposancos, de donde solo salía los fines de semana que se dedicaba a visitar a los amigos y conocidos de la zona, a ofrecer conciertos y muchos domingos a tocar el órgano en las misas solemnes de las fiestas patronales de los pueblos

² Evaristo Rivera Vázquez: *Colegio Apóstol Santiago. Historia de una larga peregrinación*, Vigo, Artes gráficas Galicia, 1993, p. 159.

³ Evaristo Rivera Vázquez: *Colegio Apóstol Santiago. Historia de una larga peregrinación*, Vigo, Artes gráficas de Galicia, 1993.



Archivo particular familia Iglesias Alvarez.



Archivo particular familia Iglesias Alvarez.



Del libro de Evaristo Rivera Vázquez: *Colegio Apóstol Santiago. Historia de una larga peregrinación.*

cercanos, como en la parroquia guardesa de Salcidos de cuyo párroco fue muy amigo.

Durante sus salidas, los sábados dormía en casa sus amigos. En especial en la casa de La Guardia de los Álvarez Novoa, donde tenían la llamada “habitación de Don José” al lado de la capilla de la casa.

Fue muy amigo de los tres hermanos Álvarez Novoa, Rafael, Ramón y Leonardo, buenos amantes de la música y compañeros de colegio. Entabló también gran amistad desde sus tiempos de colegial con el Sr. Xavier Ozores Pedrosa, dueño de la finca “la Pastora” en las Traviesas, e hijo del Conde de Priegue a cuyas eficaces gestiones se debió la implantación del Colegio de Jesuitas en Galicia.

Debido a dificultades económicas, en 1913 se comienza a pensar en el traslado del Colegio de Camposancos. En 1916 el Colegio de Camposancos se traslada al caserón de la Molinera en Vigo, en la calle García Barbón, cerca de la Iglesia de Santiago y posteriormente a la finca adquirida por la Compañía en la zona — entonces extraurbana — de Teis y conocido por el significativo nombre de Bellavista, inaugurado en 1928. Por lo tanto D. José se traslada a vivir a Vigo para seguir con su labor docente procurando pasar los veranos en La Guardia.

Su labor docente en el colegio la compaginaba con la de profesor particular de piano, violín y solfeo, impartidas fundamentalmente señoritas de las clases pudientes de la ciudad. Entre ellas enseñaba piano a la hija del comerciante guardés Pedro Álvarez, Laura, quien vivía en Villa San Pedro, en el barrio vigués de Peniche.

En setiembre de 1918, cuando ya tenía 50 años, se casó con Laura Álvarez Conzi de 30, quedándose a vivir en la dicha Villa San Pedro. Allí nacieron sus dos hijas: Laura y M^a del Carmen.

Por motivos de espacio, en 1922, dejaron la casa familiar de los Álvarez Conzi trasladándose a vivir a Teis, enfrente del colegio, en el antiguo ayuntamiento de Lavadores en donde nació su hijo José Luis. A partir de ahí comenzó un periplo de cambios de domicilio dentro de la ciudad. Después de Teis se trasladan a García Barbón, en el centro de Vigo. Posteriormente vivieron en Velázquez Moreno nº 42, después en Elduayen 35-1º y luego en la calle Pi i Margall. Finalmente en López Mora, en Las Traviesas.

Estos cambios de domicilio se debieron fundamentalmente a motivos de la familia de su mujer, ya que eran fincas que pertenecían a sus parientes. Mientras D. José seguía con sus clases de música en el colegio de los Jesuitas,

sin preocuparse mucho por estos avatares. Se cuenta que por motivos de uno de estos cambios de domicilio, cuando fueron a vivir en Vázquez Moreno 42, tuvo que cambiar su piano de cola, que no cabía en el salón de su casa, por el de pared de su amigo Sr. Xavier Ozores señor de A Pastora, al que sí le cabía el piano en su Pazo en las Traviesas.

El periodo de los años 1920-35 aparece como el más prolífico de su vida. Asentado en Vigo con su familia compone poemas descriptivos, operetas i zarzuelas que fueron representadas, entre otros, en el Teatro García Barbón. De sus composiciones cabe destacar la obra *Los cuatro amigos*, capricho para cuarteto, dedicado a los ya mencionados Xavier Ozores y Rafael, Ramón y Leonardo Álvarez Novoa. Para su querido profesor D. Manuel M. Posse, Maestro de la Capilla de la S.I. Catedral de Tui, compuso “Flor de Lis. Canción de amor y siempre amor”

Estuvo dentro del movimiento nacionalista de la época, que hizo que los compositores se fijaran en el canto popular, componiendo obras de marcado sentimiento gallego.

Si bien él no era lo que se puede llamar galleguista, sí estuvo influenciado por el fenómeno cultural de Galicia de principios de siglo XX, cuando Galicia estaba viviendo un momento importante en la búsqueda de su identidad⁴. Siendo el puerto de Vigo el lugar de donde zarpaban los barcos llenos de gallegos hacia América, también vivió el ambiente de la emigración. Ambos fenómenos influyeron notablemente en sus composiciones de las que en su mayoría era autor de letra y música.

Muchas de sus obras están escritas en gallego y son de marcado sentimiento galleguista. Entre las más significativas está la rapsodia gallega, un poema descriptivo para gran orquesta y coros que se titula *Toque de alba en Galicia* y el juguete cómico *O segredo da bruxa*. Ambas fueron interpretadas en numerosas ocasiones en los escenarios locales, de manera especial al desaparecido Teatro-Circo Tamberlick, templo de la lírica en aquellos años⁵.

⁴ Evaristo Rivera Vázquez: *Colegio Apóstol Santiago. Historia de una larga peregrinación*, Vigo, Artes gráficas de Galicia, 1993, p. 278.

⁵ Gerardo González Martín. *Faro de Vigo*, 6/XII/1997, p. 12.

1

A los alumnos del Colegio del Apostol Santiago
— 23 25 —
ANCEIS, LA GUARDIA Y VIGO

"Unha Bagoa"
BAJADA

LETRA Y MÚSICA DE
JOSÉ IGLESIAS SÁNCHEZ

Canto 

Larghetto 

Piano *p*



meno *a tempo*



2 Pts. *pp* *ritard*

Archivo particular familia Iglesias Alvarez

En 1923 arranca con paso firme la Asociación de Antiguos Alumnos que tuvo muy pronto un himno propio, compuesto por Eliseo Sastre con música del profesor del colegio D. José Iglesias⁶.

Si bien no era aficionado al fútbol, éste era el deporte que practicaban muchos de sus alumnos en el colegio. Por ello en 1925 compuso *El once sin rival*, canción humorística dedicada a la juventud futbolística.

En 1927 editó sus obras para orquesta canto y piano, entre ellas las muy alabadas por crítica y público *Toque de Alba en Galicia*, *Unha bagoa* y *O segredo da bruxa*⁷.

En 1928 el violoncelista Eduardo Lukas, diplomado de la escuela de música de Viena, le escribe una carta elogiando sus dos piezas para violoncello: *La canción del peregrino* y *El primer amor*. Ambas son solicitadas por el instrumentista, para incorporarlas a su repertorio:

Dichas dos obras están igual musical como instrumentalmente a una altura que las hace dignas de ser oídas con éxito en cualquier capital y de un público de la cultura musical más elevada. Las composiciones son adecuadísimas al carácter del violoncello y deja ver un buen conocimiento de este instrumento de parte del compositor⁸.

En noviembre de 1929, aparece una crónica en el Faro de Vigo:

... nos ha causado muy agradable efecto la ampliación que el competente maestro señor Iglesias ha hecho en las obras que hoy serán llevadas a escena. El señor Iglesias ha añadido números nuevos a las partituras de los aplaudidos cuadros “Un día na sega” y “O segredo da Bruixa”, resultando ahora obras completas en todos los sentidos. En ellas hizo su autor un alarde de orquestación, que seguramente hará que en su honor el público le rinda un merecido homenaje de ovaciones, como justo premio a su inspiración y original y moderna factura.

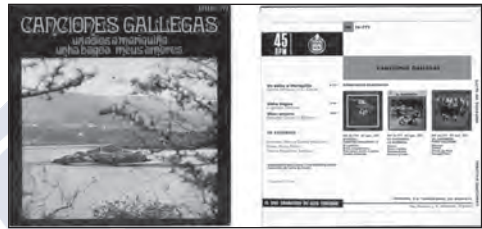
6 Evaristo Rivera Vázquez: *Colegio Apóstol Santiago. Historia de una larga peregrinación*, Vigo, Artes gráficas de Galicia, 1993, p. 301.

7 *O Noso Lar*, revista AA Colegio Santiago Apóstol, Vigo, 1927, p. 34

8 Archivo particular familia Iglesias Alvarez en Tomiño (Pontevedra). *Carta de Eduardo Lukas a José Iglesias Sánchez*, de 21 de marzo de 1928.



Archivo particular familia Iglesias Alvarez



Archivo particular familia Iglesias Alvarez.



Faro de Vigo, 19 de setiembre de 1935.



Del libro de Evaristo Rivera Vázquez: *Colegio Apóstol Santiago. Historia de una larga peregrinación.*

Lo que más nos ha llamado la atención fue que el cuadro *La Mariposa en el pazo* cuyo argumento tiene por fondo las minas del castillo de Sotomayor, ha ganado en grandeza espectacular, pudiendo considerársele como una pequeña opereta gallega por ser toda ella a base de música. Con los nuevos números añadidos ha ganado mucho esta producción del señor Iglesias.

En octubre de 1931, Don José envía una carta a la *Sociedad General de Autores* reclamando los derechos que le adeudan, gracias a la cual podemos inferir que sus obras eran interpretadas todos los veranos, desde hacía más de seis años, en el *Hotel Peinador* de Mondariz por un cuarteto dirigido por la Srta. Cabarat. También se refiere esta carta a dos actuaciones en el *Mercantil* de Vigo donde se representaban sus obras.

En este mismo año graba su primer disco con la compañía del Gramófono-Odeon (*La voz de su amo*) disco AF 3807. Al año siguiente graba dos discos más: AF 3835 y AF 4086. Sin embargo, estos discos no tuvieron el mismo éxito que las actuaciones en los teatros. Dada la precariedad del mercado discográfico de aquella época, para 1940, sólo se habían vendido 89 ejemplares del primer disco, 140 del segundo y 111 del tercero.

Sin duda, su obra más popular es *Unha bágoa*, conocida por los alumnos de los jesuitas de toda Galicia. Autor de letra y música, es una balada gallega para canto y piano, dedicada a los alumnos del Colegio del Apóstol Santiago, Anceis, La Guardia y Vigo. Esta pieza ha llegado a grabarse en disco, bajo el título general de *Canciones Gallegas* por el barítono Manuel Suarez Moscoso⁹.

En 1932 los jesuitas tuvieron que salir de España, exiliándose en Portugal, y el colegio fue incautado por la República, con lo que pasó a pertenecer al *Instituto Nacional de España*.

Don Sergio Saborido Cid, profesor de los Jesuitas, fundó el Colegio *Labor* con gran parte de los alumnos y algunos de sus profesores, entre los que se encontraba Don José Iglesias.

La familia estuvo siempre vinculada a La Guardia. En el *Faro de Vigo* de 19 de setiembre de 1935 aparece una foto de una coral guardesa con Don José, al que llaman Maestro compositor con motivo de la interpretación de un recital de música gallega compuesta por él.

⁹ *Hispanvox* HH-16-772.

Cuando en 1936 los jesuitas pudieron volver a España, se encontraron que su Colegio de *Bellavista* funcionaba como Hospital así que se instalaron provisionalmente en Mondariz. A comienzos del curso 1937-38 el colegio estaba disperso en 19 hotelitos y casas.

Don José se trasladó Mondariz a dar clases de música llevándose a su hijo José Luis que estudiaba en el *Labor*. Viven ambos internos en Mondariz mientras su mujer Laura y sus hijas Laura y María del Carmen se quedaron en La Guardia durante los años de la guerra.

A partir de 1940 los Jesuitas se empiezan a trasladar a Vigo, y Don José vuelve al Colegio de *Bellavista*. El curso 1939-1940 se trasladan sus hijos a Santiago con su madre para continuar sus estudios, pero él se queda en Vigo dando clases. Su esposa Laura muere en julio de 1940.

Durante los años de 1940 a 1948, siguió dando clases en Vigo mientras sus hijos residían en Santiago de Compostela donde cursaban sus estudios universitarios.

Entonces se vincula aún más al colegio. Se solía decir que era el único jesuita casado. Su vida era la música, dirigiendo, tocando el armónium o el piano, y componiendo muchas piezas de las que varias vieron la luz pública.

Su carácter bondadoso y abierto le hacía simpático y popular en todo el Colegio.

En 1950 se le comienza a detectar un principio de demencia senil, y debe abandonar el trabajo de profesor, a los 80 años de edad. Informado el Rector del colegio, los jesuitas ofrecen a Don José la posibilidad de ingresar en la residencia que tenían para sacerdotes mayores en Salamanca. Sus hijas, sin embargo, deciden que se quede vivir con ellas en Tomiño, donde regentan una farmacia desde el año 1948 y donde muere el 23 de julio de 1958 a los 88 años de edad.

Esperamos que esta presentación sirva de acicate a los estudiosos de la música gallega a investigar y redescubrir a Don José Iglesias Sánchez, un músico de su tiempo cuya obra es un ejemplo paradigmático de la Galicia de la primera mitad del siglo XX y cuya obra, actualmente, se encuentra depositada en este Museo de Pontevedra. Por nuestra parte nos ofrecemos a colaborar en todo cuanto está en nuestras manos para conseguir este objetivo.

Inventario de la obra de José Iglesias Sánchez

- *Batallón infantil*
Partitura manuscrita para violín. Pasodoble
- *Benedictus*
- *Bolero*
- *Cantar do vento lixeiro*
Música manuscrita. Texto de José Crecente Vega
- *Carmeliña andaluza*
- *Dúo de violines*
- *Ecos del Miño*. Canción Ibérica
Partitura manuscrita para canto, trompas y piano.
- *Ecos del Tecla*
Partitura manuscrita para contrabajo y violoncello.
- *Ecos giraldinos*
Parte para contrabajo y piano.
- *El Cisne•Boston*
- *El estudiante*
- *El guardés*
Partitura manuscrita para contrabajo y violoncello.
- *El once sin rival*
Partitura impresa para coro y piano.
Canción humorística dedicada a la juventud futbolística. Vigo, ca. 1925 (fecha aproximada, tomada del dibujo que aparece en la portada).
- *El paso del cometa*
Parte manuscrita para violín y violoncello.
- *El primer amor*
Obra para violoncello.
- *El prisionero de la canción de amor y siempre amor*
Partitura manuscrita para violín.
- *El toque del alba en Galicia*
Partes para canto, flauta, clarinete, cornetín, trombón, gaitas, batería y piano.
Poema descriptivo en un acto y dos cuadros. Estrenado en Vigo el 7/XII/1929 y registrado el 18/X/1932.
Dedicado a la Coral Polifónica de Pontevedra.

- *Flor de Lis. Canción de amor y siempre amor*
Dedicada “A mi querido profesor D. Manuel M. Posse Maestro de la Capilla de la S.I. Catedral de Tuy”.
- *Himno*
Partitura manuscrita para clarinete y violín.
- *Himno al colegio*
- *Himnos de los exploradores españoles*
- *Himno enxebre popular*
- *Intra vestibulum*
Dos partituras manuscritas. Nueve partes para tiple, contralto, tenor, bajo, violín, viola, violoncello, contrabajo.
- *La canción del legionario*
Partitura manuscrita para violín.
- *La canción del peregrino*
Composición para violín, violoncello, viola y piano¹⁰.
- *La flecha*
- *La mariposa en el Pazo*
Opereta gallega en un acto y tres cuadros.
- *La oración del crepúsculo*
Partitura manuscrita para flauta, clarinete, trompa, violín, y contrabajo.
- *La panderetera*
- *La perla de los mares*
- *Los cuatro amigos*
Capricho para cuarteto. Partes para viola y contrabajo.
Para: Javier Ozores (dueño de la finca la Pastora, en las Traviesas)
Rafael, Ramón y Leonardo Alvarez Novoa.
- *Llamada de infantes. Marcha real.*
Partitura manuscrita para piano.
- *Marcha militar*
- *Marcha nupcial*

¹⁰ Esta pieza junto con *El primer amor*, son las que el violoncelista Eduardo Lukas quiere incorporar a su repertorio. Sobre ellas dirá en una carta que envía al compositor: “Dichas dos obras están igual musical como instrumentalmente a una altura que las hace dignas de ser oídas con éxito en cualquier capital y de un público de la cultura musical más elevada. Las composiciones son adecuadísimas al carácter del violoncello y deja ver un buen conocimiento de este instrumento de parte del compositor”.

- Partitura manuscrita para violín, flauta, contrabajo, violoncello y viola.
 Contiene texto impreso de la obra.
- *Marcha real*
 - *Mari-Laura. Capricho*
 - *Meu farruxiño*
 - *Misa*
- Partitura manuscrita para coro, flauta, clarinetes, cornetines, trompas, trombones, bombardinos, bajos, chapas y bombos.
- *Montes, fontiñas e vales*
- Partitura impresa para canto y piano. Parte para violoncello, fagot, violín, flauta, clarinete, trombón, trompa, viola, contrabajo y piano.
- Himno enxebre popular.
 Dedicada a la Coral Polifónica de Pontevedra.
- *O can de María Chan*
 - *O segredo da bruxa*
- Partes para bajo, clarinete, trompa, cornetín, trombón, trompa, bombardino, bombo, violín y contrabajo.
- Juete cómico en un acto y dos cuadros para canto y piano, 1927.
 Obra estrenada en el Teatro García Barbón el 7 de Noviembre de 1929.
- *Rataplán: canción bélica*
- Partitura manuscrita para violín y flauta.
- *Rosiña, zarzuela lírico-gallega*
- Partitura general. Partes para tiples, tenor, barítono, bajo, flauta, violoncello y contrabajo.
 Contiene: *Canto da fror*.
- *Sotomayor. El último vals en el Castillo*
- Partes para canto, flauta, oboe, clarinete, trompas, trombón, violín, viola, violoncello, contrabajo, caja y piano.
 Opereta gallega. Texto de X. Sairergie.
- *Un día na sega*
- Partitura general. Partes para canto, oboe, clarinete, fagot, trompas, trombón, violín, viola, violoncello, contrabajo, caja y piano.
 Zarzuela en un acto y dos cuadros.

Contiene: Serenata andaluza, Canto de berce, Despedida de Carmeliña, O canto do can, Carmeliña andaluza, O can de María Chan, A despedida dos segadores, Desafío.

- *Unha bágoa*

Partitura manuscrita para violín y piano. Partitura para canto y piano. Parte para violín.

Balada gallega. Dedicada a los Alumnos del Colegio del Apóstol Santiago, Anceis, La Guardia y Vigo.

- *Viva España: pasodoble*

Partitura manuscrita para trombón, violín, viola.









Equipo I+D+i
FONDOS DOCUMENTALES DE MÚSICA
EN LOS ARCHIVOS CIVILES DE GALICIA
(1875-1936) (HAR 2009-09161)
Dir. Carlos Villanueva

Patrocina:



Deputación
Pontevedra



Colaboran:



Universidade de Vigo

OS SOÑOS DA MEMORIA

DOCUMENTACIÓN MUSICAL EN GALICIA: METODOLOXÍAS PARA O ESTUDIO

Montserrat Capelán, Luis Costa Vázquez,
Javier Garbayo Montabes, Carlos Villanueva
Editores



Deputación
Pontevedra

OS SOÑOS DA MEMORIA

DOCUMENTACIÓN MUSICAL EN GALICIA:
METODOLOXÍAS PARA O ESTUDIO

BIBLIOGRAFÍA



Deputación
Pontevedra



This work is under a Creative Commons BY-NC-SA 3.0 license.

Any form of reproduction, distribution, public communication or transformation of this work not included under the Creative Commons BY-NC-SA 3.0 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 by clicking on the following link:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>



Esta obra se encuentra bajo una licencia Creative Commons BY-NC-SA 3.0.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-SA 3.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Puede acceder Vd. al texto completo de la licencia haciendo clic en este enlace:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/legalcode.es>



Esta obra atópase baixo unha licenza Creative Commons BY-NC-SA 3.0.

Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-SA 3.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, agás excepción prevista pola lei.

Pode acceder Vd. ao texto completo da licenza premendo nesta ligazón:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/legalcode.gl>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2013

URI:<http://hdl.handle.net/10347/8133>

Algunas consideraciones en torno a la recopilación de la música tradicional en España, 1900-1950

JOSÉ ANTONIO GÓMEZ RODRÍGUEZ

- Alberdi de la Vega, Manuel: *Ecos de Asturias. Tonadas del Gaitero*, Luarca, Litografía del Río, 1914.
- Amiot, M.: *Mémoire sur la musique des chinois, tant anciens que modernes, par... Missionnaire a Pekin; Avec des Notes, des Observations et une Table des Matieres, par M. l'Abbé Roussier, Chanoine d'Ecouis, Correspondant de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres; Faisant partie du Tome sixième des Mémoires concernant les Chinois*, Paris, Chez Nyon laîné, Libraire, 1779.
- Arenal, Gonzalo: *Salerosas canciones del Bajo Aragón*, Madrid, Unión Musical Española, 1935.
- Arnaudas Larrodé, Miguel: *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*, José Artero (pról.), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel, 1982. [Ed. facs. de la 1ª, publicada en Zaragoza por Litografía Marín en 1927].
- Artero, José: "Prólogo", en Miguel Arnaudas Larrodé: *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel, 1982. [Ed. facs. de la 1ª, publicada en Zaragoza por Litografía Marín en 1927], pp. V-XII.
- Artero, José: "Prólogo galeato", en Aníbal Sánchez Fraile (Pbro.): *Nuevo cancionero salmantino. Colección de canciones y temas folklóricos inéditos*, Salamanca, Imprenta provincial, 1943, pp. IX-XVIII.
- Baroja, Pío: *Juventud, egolatría*, Madrid, Taurus, 1977. [1ª ed. Madrid, Rafael Caro Raggio, 1917].
- Bartók, Béla: *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI, 1979.
- Blas Vega, José y Cobo, Eugenio: *El Folk-lore andaluz. Órgano de la Sociedad de este nombre; dirigida por Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo", estudio preliminar de...*, Madrid, Editorial Tres-catorce-diecisiete, 1981. [Reed. facs. de la 1ª llevada a cabo en Sevilla por Francisco Álvarez y Cª, Editores].
- Briz y Candi Candi, Francesch Pelay: *Cansons de la terra. Cants populars catalans col·leccionats per...* Barcelona, Llibreteria de E. Ferrando Roca, 1866-1877.
- Cabañero García, José: *Rapsodia manchega. (Del folklore de Ciudad Real)*, Madrid, Gráficas Carrasco, 1951.

- Calvo i Calvo, Luis: "Folclore, etnografía y etnología en Cataluña", en VV AA: *Historia de la antropología española*, Á. Aguirre Baztán (ed.), Barcelona, Boixareu Universitaria, 1992.
- Córdova y Oña, Sixto: *Cancionero infantil español*, Santander, Aldus, 1948.
- Córdova y Oña, Sixto: *Cancionero popular de la provincia de Santander. Recogido en todos los pueblos, con constancia de más de medio siglo, por el Rvdo. Sr. doctor don... , cura párroco de Santa Lucía de Santander*, Santander, Aldus, 1949-1955, 4 libros. [Reed. Santander, Diputación Provincial, 1980].
- Correas, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia que juntó el Maestro Gonzalo Correas... , van añadidas las declaraciones y aplicación adonde pareció ser necesaria, al cabo se ponen las frases más llenas y copiosas*, [s.l.: Madrid], [s.n.: Estab. Tip. de Jaime Ratés], 1906.
- Crivillé i Bargalló, Josep: "La etnomusicología: sus criterios e investigaciones. Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral", en VV AA: *Actas del I Congreso Nacional de Musicología. (Sociedad Española de Musicología)*, Zaragoza, Institución «Fernando El Católico» (C.S.I.C.) de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza, 1981, pp. 143-166.
- Donostia, José Antonio: *Euskel eres-sorta. Cancionero vasco*, [s.l.], Unión Musical Española, 1921
- Fernández Núñez, Manuel: *Canciones leonesas y bañezanas*, Luis Villalba Muñoz (pról.), Madrid, Fernando Fe, 1909.
- Fernández Núñez, Manuel: *Folk-lore leonés. (Canciones, romances y leyendas de la provincia de León, e indicaciones históricas sobre la vida jurídica y social en la Edad Media)*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1931. [Reed. facs. León, Nebrija, 1980].
- Fernández Núñez, Manuel: *Folklore bañezano*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1914.
- Frenk, Margit: "Plenitud literaria de la canción popular", en Francisco Rico: *Historia y crítica de la literatura española, III. Siglos de Oro: Barroco*, B. W. Wardropper, A. Egido, L. García Lorenzo, P. Jauralde Pou, M. Á. Pérez Priego, J. Manuel Rozas, G. Sobejano, C. Vaíllo, D. Ynduráin (eds.), Barcelona, Editorial Crítica, 1983, pp. 95-99.
- G.[González] Nuevo y Miranda, Rufino: *Todo por Asturias. 1.er Capricho Pot-Pourristico. Sobre Cantos populares de Asturias compuesto para piano, por... profesor de la clase de Solfeo en la Academia*, Oviedo, Almacén de Música de D. Víctor Sáenz, [s.f.]. [Ed. facs. en Gabriel Martínez García: *50 años de cancioneros asturianos armonizados (1885-1935)*, Oviedo, Principado de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos, 1989].

- G.[González] Nuevo y Miranda, Rufino: *Todo por Asturias. 2º Capricho Pot-Pourristico. Sobre Cantos populares de Asturias compuesto para piano, por... profesor de la clase de Solfeo en la Academia*, Oviedo, Almacén de Música de D. Víctor Sáenz, [s.f.]. [Ed. facs. en Gabriel Martínez García: *50 años de cancioneros asturianos armonizados (1885-1935)*, Oviedo, Principado de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos, 1989].
- García-Matos Alonso, M^a del Carmen: “Un folklorista del siglo XVIII: <Don Preciso>”, *Revista de Musicología*, IV, 1981/2, pp. 295-307.
- Gascue, Francisco: *Materiales para el estudio del folklore músico vasco. Las gamas célticas y las melodías populares euskaras*, San Sebastián, Imprenta Martín y Mena, 1917.
- Gómez de Requena, Nicolás: *Colección de canciones patrióticas hechas en demostracion [sic] de la lealtad española, en que se incluye también la de la nacion [sic] inglesa titulada El God Sev de King*, Cádiz, D..., [1808?].
- Gómez Pellón, Eloy: “Panorama de la antropología en Asturias”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 136, 1990, pp. 769-817.
- Gómez Rodríguez, José Antonio: “De etnomusicología española: notas de historia. Una aproximación al Folklore musical del XVIII a través de la literatura”, *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 8-9, 1998-1999, pp. 127-167.
- Gómez Rodríguez, José Antonio: “El *Cancionero Musical de la Lírca Popular Asturiana*, de Eduardo Martínez Torner, y la recopilación de la música tradicional española en la primera mitad del siglo XX”, en VV AA: *Actes del II Conceyu Internacional de Lliteratura Asturiana (CILLA). Uviéu, 5, 6, 7 y 8 de payares 2007*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana, 2007, pp. 49-72.
- González Cobas, Modesto: “La mujer asturiana en la música y el teatro”, en VV AA: *Mujeres de Asturias*, Gijón, Mases Ediciones, 1988.
- Goyenechea e Iturria, Hilario: *Fragancias del campo de Castilla. Colección de cantos populares*, Madrid, Unión Musical Española, 1943.
- Guichot y Sierra, Alejandro: *Noticia histórica del Folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921, por...*, Sevilla, Hijos de Guillermo Álvarez, Impresores, 1922. [Reed. Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia, 1999].
- Hurtado, José: *100 Cantos Populares Asturianos. Primer premio de composición en la Escuela Nacional de Música. Laureado en la Exposición Literario-Artística; y premios de 1ª clase en certámenes de Cádiz, Vigo y Madrid. Precedidos de una carta del excmo. sr. D. Emilio Arrieta*, Madrid, A. Romero, [s.f.]. [Ed. facs. en Gabriel Martínez García: *50 años de cancioneros asturianos armonizados (1885-1935)*, Oviedo, Principado de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos, 1989].

- Inzenga y Castellanos, José: *Cantos y bailes populares de España, por... profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación y académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, A. Romero, 1888.
- Inzenga y Castellanos, José: *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares, recopilados por...*, Barcelona, Andrés Vidal y Roger, [1874].
- Iza Zamácola y de Ozerín ["Don Preciso"], Juan Antonio de: *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid, Imp. de Repullés, 1816.
- Iztueta, Juan Ignazio de: *Euscaldun anciña ancinaco, ta are lendabico etorquien on iritci poz-carri gaitzic gabecoen soñu gogoangarriac beren itz neurtu edo, versoaquin*, Donostia, Ignacio Ramón Barojaren Moldizteguián, 1826. [La "1ª Edición bilingüe, hecha con arreglo a la segunda euskérica aparecida en Tolosa el año 1895", como leemos en su portada, fue realizada por el P. Santiago Onandía, con un prólogo del P. Gaizka Barandiarán, y se tituló *Viejas Danzas de Guipúzcoa. Gipuzkoa'ko Dantza Gogoangarriak*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1968].
- Jovellanos, Gaspar Melchor de: *Cartas del Viaje de Asturias. (Cartas a Ponz)*, J. M. Caso González (ed.), Salinas, Ayalga Ediciones, 1981, 2 vols.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de: *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*, J. Lage (ed.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1979.
- Ledesma Hernández, Dámaso: *Cancionero salmantino. Segunda parte*, P. Magadán Chao, F. Rodilla León y M. Manzano Alonso (ed. y est.), Salamanca, Centro de Estudios Mirobrigenses, 2011.
- Ledesma Hernández, Dámaso: *Folk-lore o cancionero salmantino*, T. Bretón (preámb.), Madrid, [s.n.: Imprenta Alemana], 1907. [Reed. Salamanca, [s.n.: Imprenta Provincial], 1972].
- Llano, Aurelio de: *Bellezas de Asturias: de Oriente a Occidente*, Oviedo, Gutemberg, 1928. [Ed. facs. Oviedo, Baraza, 1977].
- Llano, Aurelio de: *Del folklore asturiano. Conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de Oviedo el día 3 de diciembre de 1920, por...*, Oviedo, Tip. El Correo de Asturias, 1921. [De esta obra se hicieron ediciones posteriores tituladas *Del folklore asturiano: mitos, supersticiones, costumbres*, Madrid, Talleres de Voluntad, 1922, y Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972, 1977, 1983 y 2001].
- Llano, Aurelio de: *Esfyaza de cantares asturianos. Recogidos directamente de boca del pueblo*, Oviedo, Imprenta de El Carbayón, 1924. [En 1977, y en esta misma ciudad, vio la luz la segunda y hasta la fecha última edición de esta obra, a cargo de la Biblioteca Popular Asturiana y con un prólogo del profesor Juan Ignacio Ruiz de la Peña Solar].
- López Chavarri, Eduardo: *Música popular española*, Barcelona, Labor, 1927.

- M. [Martínez] Torner, Eduardo: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, Establecimiento tipográfico Nieto y compañía, 1920. [Reed. facs. con un prólogo de M. González Cobas, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1971, 1986 y 2000; y sin él Valladolid, Maxtor, 2005].
- M. [Martínez] Torner, Eduardo: “La canción tradicional española”, en VV AA: *Folklore y costumbres de España*, vol. II, F.[Francisco] Carreras y Candi (dir.), Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín, 1931-1934, pp. 5-166.
- M. [Martínez] Torner, Eduardo: *Temas folklóricos. Música y poesía*, Madrid, Faustino Fuentes, 1935.
- M.[Martínez] Torner, Eduardo y Jesús Bal y Gay: *Cancionero gallego*, J. Filgueira Valverde (pról.), La Coruña, Fundación Barrié de la Maza. [Reed. facs. con un estudio crítico de C. Villanueva, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2007].
- María de Azkue, Resurrección: *Cancionero popular vasco*, Barcelona, A. Boileau & Bernasconi, 1922-1925, 11 cuads. [Reed. facs. con un prólogo de M. de Lecuona, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1968, 2 vols.; y Bilbao, Euskaltzaindia, 1990].
- Martí i Pérez, Josep: “Hacia una antropología de la música”, *Anuario Musical*, 47, 1992, pp. 195-225.
- Martín Tenllado, Gonzalo: *Eduardo Ocón. El Nacionalismo musical*, Málaga, Seyer, 1991.
- Martínez García, Gabriel: *50 años de cancioneros asturianos armonizados (1885-1935)*, Oviedo, Principado de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos, 1989.
- Matía Polo, Inmaculada: *José Inzenga. La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010.
- Maya [Barandalla], Fidel y Rodríguez Lavandera, Francisco: *Alma Asturiana. Selección de los cantos, aires, danzas, payariegues y bailes asturianos antiguos y modernos más típicos de la rica Asturias*, Gijón, Almacén de Música y Pianos Casa David, [s.f.].
- Menéndez Pidal, Juan: *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfozazas y filandones. Recogidos directamente de boca del pueblo*, Madrid, Imprenta y Fund. de los hijos de J. A. García, 1885. [Con el título *Romancero asturiano (1881-1910)*, [vol.] I, el Seminario Menéndez Pidal, la Editorial Gredos y GH Editores realizaron una segunda edición ampliada y cotejada con los originales manuscritos que estuvo a cargo de Jesús Antonio Cid y contó con la colaboración de Raquel Calvo y Concepción Enríquez de Salamanca. Vio la luz en Madrid-Gijón, en 1986].
- Millet, Luis: *De la cançó popular catalana*, Barcelona, Bloud y Gay, 1917.
- Mitjana, Rafael: “La musique en Espagne: art religieux et art profane”, en VV AA: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, rédigés par une collectivité de professeurs du Conservatoire, d'artistes musiciens, de savants et d'hommes de lettres*, vol. IV, A.

- Lavignac (fund.) y L. de la Laurencie (dir.), Paris, Librairie Delagrave, 1920. [Reed. *La música en España. (Arte Religioso y Arte Profano)*, A. Álvarez Cañibano (ed.), L. Pérez González (trad.), A. Martín Moreno (pról.), Madrid, Centro de Documentación Musical del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, 1993].
- Navascués, Joaquín M^a de: “El folklore español. Boceto histórico”, en VV AA: *Folklore y costumbres de España*, vol. I, F. [Francisco] Carreras y Candi (dir.), Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín, 1931-1934, pp. 1-164.
- Ocón [y Rivas], Eduardo: *Cantos Españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada é ilustrada con notas explicativas [sic] y biográficas por D.ⁿ...*, Málaga, [s.n.], 1874.
- Olmeda [de San José], Federico: *Folklore de Castilla ó cancionero popular de Burgos*, Sevilla, Librería Ed. de María Auxiliadora, 1903. [Reed. facs. Burgos, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, 1975 y 1992 (ésta con un prólogo de M. Manzano Alonso) y Valladolid, Maxtor, 2001].
- Palacios Garoz, Miguel Ángel: *Introducción a la música popular castellana y leonesa*, Burgos, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, Excmo. Ayuntamiento de Segovia, 1984.
- Paz, Narciso: *Collection des meilleurs airs nationaux espagnols, boleras et tiranas avec accompagnement de guitare et de piano ou harpe, par...*, Paris, chez mme. Benoist, [1813?].
- Pedrell, Felipe: *Cancionero musical popular español*, vol. I, Barcelona, Casa Editorial de Música Boileau, 1958, p. 26. [1^a ed. Barcelona, E. Castells Valls, 1917-1922, 4 vols.].
- Pedrell, Felipe: *Lírica nacionalizada. Estudios sobre folklore musical*, París, P. Ollendorf, 1909.
- Pena, Joaquim: *Diccionario de la Música Labor. Iniciado por...*, continuado por Higinio Anglés (Pbro.), con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles y extranjeros, Barcelona, Labor, 1954, 2 vols.
- Pola Gibarola: *Claveles de España*, Barcelona, Casa Editorial Musical Emporium, [s.f.].
- Rey García, Emilio y Pliego de Andrés, Víctor: “La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: Cien cancioneros en cien años”, *Revista de Musicología*, XIV, 1-2, 1991, pp. 355-373.
- Rodríguez Marín, Francisco: *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados e ilustrados, por...*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía., 1882-1883. [Reediciones: Buenos Aires: Bajel, 1949 (1 vol.); Madrid: Atlas, 1951 (5 vols.)].
- Rubio, Samuel: “Los estudios folklóricos, históricos y musicológicos en España durante el siglo XIX”. *Cuadernos de Música*, 2, 1982, 115-121.
- Ruiz de la Peña, Álvaro: *Introducción a la literatura asturiana*, Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1981.

- Salazar, Adolfo: *La Música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930. [Reed. facs. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982].
- Soriano Fuertes, Mariano: *Corona musical de canciones populares españolas*, Madrid, Calco-grafía de Lodre, 1852.
- Subirà [Puig], José: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.
- Uría Líbano, Fidela: *Música asturiana entre 1860-1934. Vida, obra y catálogo de Víctor Sáenz, Anselmo González del Valle, Baldomero Fernández*, Oviedo, Servicio Central de Publicaciones del Principado de Asturias, 1997.
- Valladares de Sotomayor, Antonio: *Colección de seguidillas ó cantares, de los más instructivos y selectos. Enriquecida con notas y refranes en cada uno, para hacer más fácil su inteligencia, y la lección más fértil y agradable. Se ilustra con Anécdotas, Apólogos, Cuentos y Sentencias morales, políticas y jocosas. Todo recogido, dispuesto y exornado, para acreditar que ninguna nación tiene un ramo de literatura tan exquisito y lacónico, tan abundante de conceptos sublimes, de elegantes máximas, y de morales sentencias en la Poesía, como el que componen nuestras seguidillas. Por D.A.V.D.S.*, vol. IV, Madrid, Imprenta de Franganillo, 1799, en José María Sbarbi: *El refranero general español, parte recopilado, y parte compuesto, por...*, Madrid, Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, MDCCCLXXV. [Ed. facs. Sevilla, Extramuros, 2009].
- VV AA: *Folklore y costumbres de España*, F.[Francisco] Carreras y Candi (dir.), Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín, 1931-1934, 3 vols.
- VV AA: *Los papeles españoles de Glinka 1845-1847. 150 aniversario del viaje de Mikhail Glinka a España*, A. Álvarez Cañibano (ed.), Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Centro de Documentación Musical, Secretaría de Estado de Cultura, INAEM, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996.
- VV AA: “La Etnomusicología en España: 1936-1956”, en VV AA: *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, vol. II, I. Henares Cuéllar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo Ruiz (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 207-257.

La documentación de la danza: trazas y ausencias de un arte efímero

BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO

- Archer, Kenneth y Hodson, Millicent: "Ballets lost and found: restoring the twentieth century repertoire", *Dance history: an introduction*, 2.^a ed. rev. Janet Adhead-Landsdale y June Layson (eds.), London-New York, Routledge, 1994, pp. 98-116.
- Baliñas, Maruxa: "Los Ballets Suecos, el más hermoso espectáculo y el de una mejor conseguida pureza artística", *Cairón*, 10, 2006, pp. 5-52.
- Banes, Sally: *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, London-New York, Routledge, 1998.
- Cavia Naya, Victoria: "La danza española y la ilusión cinematográfica en Mariemma: de las variedades al recital de danzas (1934-1943)", *La investigación en danza en España 2010*, Valencia, ediciones Mahali, 2010, pp. 238-254.
- Copeland, Roger: *Merce Cunningham. The modernizing of Modern Dance*, New York, Routledge, 2004.
- Costa, Luis: "El baile tradicional en Galicia: procesos de folklorización", *Actas del segundo congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, [Santiago de Compostela], SIBE, 1998, pp. 83-104.
- Costa, Luis: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, CD-ROM, Universidade de Santiago de Compostela, 2000.
- Costa, Luis: "Las rumbas olvidadas: transculturación y etnicización en la música popular gallega", *TRANS*, Revista Transcultural de Música 8, 2004.
- Costa, Luis: "Del folklorismo a la vanguardia: Jesús Bal y Gay o 'Simón del desierto'", *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios, 1905-1993*, Carlos Villanueva (ed.), Madrid, Residencia de Estudiantes, 2005, pp. 223-255.
- Dougherty, Dru y Vilches, M.^a Francisca: *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- Duquesne, Monique: "Notation", *Dictionnaire Larousse de la Danse*, Philippe Le Moal (dir.), Paris, Laoursse-HER, 1999, p. 759.
- Gallego, Antonio: *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Hutchinson Guest, Ann: *Dance Notation The Process of Recording Movement on Paper*, London, Dance Books, 1984.
- Hutchinson Guest, Ann: *Choreo-graphics. A Comparison of Dance Notation Systems From the Fifteenth Century to the Present* [1989], Australia, Gordon and Breach, 1998.

- Hutchinson Guest, Ann: "Notation", *International Encyclopedia of Dance*, Selma J. Cohen (ed.), New York, Oxford University Press, 1998, vol. 4, pp. 683-694.
- International Encyclopedia of Dance*, Selma J. Cohen (ed.), New York, Oxford University Press, 1998, 6 vols.
- La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936*, catálogo coordinado por Patricia Molins y Pedro G. Romero, Madrid, Ministerio de Cultura, 2008.
- Layson, June: "Dance history source materials", *Dance history: an introduction*, 2.^a ed. rev. Janet Adshead-Landsdale y June Layson (eds.) [1.^a ed. *Dance history: a methodology for study*, London, Dance Books, 1983], London-New York, Routledge, 1994, pp. 18-31.
- Linares, Juan José: *O baile en Galicia*, Vigo, Editorial Galaxia, 1986.
- López Moya, Diego: *Pastora Imperio. Su vida, sus amores y su arte*, nueva ed. corregida y aumentada, Madrid, Tipografía Yagüe, ca. 1917.
- Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), [Granada], Fundación Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza, 2000.
- Loupe, Laurence (ed.): *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*, Paris, Dis Voir, 1994.
- Madrid, Juan Carlos de la: *Cinematógrafo y "varietés" en Asturias, 1896-1915*, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1996.
- Manso, Carlos: *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Devenir, 1993.
- Martínez del Fresno, Beatriz: "Algunos apuntes sobre *Córdoba* de Isaac Albéniz, coreografiada por Antonia Mercé", *I Congreso Nacional de Danza Española. Comunicaciones*, Córdoba, CSI-CSIF-Conservatorio Profesional de Danza de Córdoba, 1996, pp. 69-79.
- Martínez del Fresno, Beatriz: "La identidad española en *El sombrero de tres picos*: coreografía de un ballet hispano-ruso", *El discurso artístico norte y sur: eurocentrismo y transculturalismos*, vol. 2, José Luis Caramés Lage *et al.* (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 457-499.
- Martínez del Fresno, Beatriz: "Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación", *I Jornadas de Danza e Investigación*, Barcelona, Los Libros de Danza, 2000, pp. 11-24.
- Martínez del Fresno, Beatriz: "Música y Danza", *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, vol. 1, Begoña Lolo (ed.), Madrid, Sedem, 2001, pp. 439-475.
- Martínez del Fresno, Beatriz: "Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas", *Cairón*, 9, 2005, pp. 5-42.

- Martínez del Fresno, Beatriz: “Investigación y conservación del patrimonio coreográfico”, *Baile y danza tradicional en Asturias. Jornadas de Estudio 2007*, Fernando Ornos (ed.), Gijón, Museo del Pueblo de Asturias, 2008, pp. 37-54.
- Martínez del Fresno, Beatriz: “La Generación del 27 y el ballet: los primeros proyectos”, *Los músicos del 27*, Cristóbal L. García Gallardo, Francisco Martínez González, María Ruiz Hilillo (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 121-144.
- Martínez del Fresno, Beatriz: “La investigación sobre danza en España”, *La disciplina coreológica in Europa. Problemi e prospettive*, Alessandro Pontremoli y Cecilia Nocilli (eds.), Roma, Aracne, 2010, pp. 33-58.
- Martínez del Fresno, Beatriz y Menéndez Sánchez, Nuria: “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español”, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), [Granada], Fundación Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza, 2000, pp. 149-213.
- Muñoz Zielinski, Margarita: *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.
- Murga Castro, Idoia: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC, 2009.
- Nordera, Marina: “Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere”, *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Susanne Franco y Marina Nordera (eds.), Torino, Utet, 2005, pp. 203-226.
- Nordera, Marina: “Les accessoires comme prolongement du corps en scène”, *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets, et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Roxanne Martin y Marina Nordera (eds.), Paris, Honoré Champion, 2010, pp. 53-62.
- Ossa, Sergio de la; Iglesias, Xabier; Fügedi, János y Parga, Juan: *Así fan os bailadores... repertorio de iniciación aos bailes e danzas de Galicia*, Baiona, Dos Acordes, 2009.
- Otero, José: *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*, Sevilla, Tip. de la Guía Oficial, 1912.
- Pérez Royo, Victoria: «El análisis de movimiento como instrumento escénico en entornos interactivos», *La disciplina coreológica in Europa: problemi e prospettive*, Cecilia Nocilli y Alessandro Pontremoli (eds.), Roma, Aracne, 2010, pp. 321-330.
- Ruiz Albéniz, Víctor (*Chispero*): *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana, s.a. [1954].
- Salaün, Serge: *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

Recursos en línea

<http://portal.unesco.org> (última consulta: 15 de enero de 2012).

An American Ballroom Companion. Dance Instruction Manuals, ca. 1490-1920. Music Division, Library of Congress. <<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>> (última consulta: 15 de enero de 2012).

www.museomariemma.com> (última consulta: 15 de enero de 2012).

www.nypl.org (última consulta: 15 de enero de 2012).

“Documenting Dance. A practical guide”, documento elaborado en 2006 por la Dance Heritage Coalition. Accesible en <www.danceheritage.org> (última consulta: 15 de enero de 2012).



Fuentes documentales para la historia de la música popular: más allá de los cancioneros (o el misterio de los materiales desaparecidos de Torner)

SUSANA ASENSIO LLAMAS

- Anglès Pàmies, Higiní: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, Madrid-Barcelona, CSIC, 3 vols. (1941-1951).
- Anglès Pàmies, Higiní: *La música en las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso El Sabio. Transcripción y estudio crítico*, Barcelona, Diputación Provincial - Biblioteca Central, 3 vols. (1943-1964).
- Maria Bertini, Giovanni: "Un romancero musical español en la Biblioteca Nacional de Turín (Italia)", *Aevum* 12/1, 56 (enero-marzo), 1938.
- Maria Bertini, Giovanni: *Poesie spagnole del seicento*, Collezione di Classici Stranieri, Turín, Chiantore edición, 1946.
- Maria Bertini, Giovanni: "Ludovico Ariosto e il mondo ispanico", *Estudis Romànics*, IX, 1961, pp. 269-282.
- García Ascot, Rosita y Bal y Gay, Jesús: *Nuestros trabajos y nuestros días*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.
- González Valle, José Vicente: "Pasado y presente del Instituto de Musicología (hoy Unidad Estructural de Investigación de Musicología) del CSIC (1943-1993)", *Anuario Musical*, 48, Barcelona, CSIC, 1993, pp. 1-8.
- Katz, Israel J.: "A closer look at Eduardo M. Torner's Bibliographic Survey of Spain's Traditional Music and Dance", *Anuario Musical*, 59, 2004, pp. 243-287.
- Martín Moreno, Antonio: "Pasado, presente y futuro de la Musicología en la universidad española", *Revista Interuniversitaria de Formación de Profesorado*, 19/001, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005, pp. 53-76.
- Martínez Torner, Eduardo: "Elementos populares en la poesía de Góngora", *Revista de Filología*, 14, 1927, pp. 417-424.
- Martínez Torner, Eduardo: *Temas folklóricos: música y poesía*, Madrid, Faustino Fuentes, 1935.
- Martínez Torner, Eduardo: *Cuatro danzas españolas de la época de Cervantes*, Londres, G. Schirmer, 1947.
- Martínez Torner, Eduardo: "Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna", *Symposium*, 1/1 (noviembre), 1946, pp. 12-33.

- Martínez Torner, Eduardo: “Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna”, *Symposium*, 1/2 (mayo), 1947a, pp. 4-35.
- Martínez Torner, Eduardo: “Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna”, *Symposium*, 1/3 (noviembre), 1947b, pp. 84-107.
- Martínez Torner, Eduardo: “Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna”, *Symposium*, 2/1 (mayo), 1948a, pp. 221-241.
- Martínez Torner, Eduardo: “Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna”, *Symposium*, 2/2 (noviembre), 1948b, pp. 221-241.
- Martínez Torner, Eduardo: “Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna”, *Symposium*, 3/2 (noviembre), 1949, pp. 282-320.
- Martínez Torner, Eduardo: “Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna”, *Symposium*, 4/1 (mayo), 1950, pp. 141-180.
- Martínez Torner, Eduardo y Bal y Gay, Jesús: *Cancionero Gallego de Eduardo Martínez Torner & Jesús Bal y Gay*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2007.
- Monferrer Catalán, Luis: *Odisea en Albión: los republicanos españoles exiliados en Gran Bretaña (1936-1977)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2008.
- Plaza Navas, Miguel Ángel: “La Biblioteca del Departamento de Musicología del CSIC (antiguo Instituto Español de Musicología)”, *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* 1(1), Barcelona, 1994, pp. 85-94.
- Querol, Miquel: *Villancicos y romances (siglos XV-XVII) a tres y cuatro voces mixtas*, Barcelona, IEM-CSIC, 1964.
- Querol, Miquel: *Cancionero de la Colombina (siglo XV)*, Barcelona, IEM-CSIC, 1971.
- Querol, Miquel: *Cancionero Musical de Lope de Vega*, Barcelona, IEM-CSIC, 1986.
- Querol, Miquel: *Cancionero Musical de Turín*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1989.
- Querol, Miquel: *La música española en torno a 1492*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1992.
- Ribera, Julián: *La música de las «Cantigas»: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1922.

Manuel Quiroga y Pontevedra: fuentes para su estudio

CARLOS M. CAMBEIRO

- [s.a.] “El Académico de honor Don Manuel Quiroga Losada y el homenaje a su memoria”, *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 3, 1971, pp. 59-74.
- [s.a.] “El Arte exquisito de Manolo Quiroga”, *Ciudad*, 2ª época, 32, 26/VIII/1946, p. 1.
- [s.a.] *Manuel Quiroga: 1892-1992: centenario*, Pontevedra, Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, D.L., 1992.
- [s.a.] “Manolo Quiroga en Pontevedra: un feliz acuerdo de la Diputación”, *Cartel: revista de la vida gallega*, 2, 3, 31/I/1946, p. 2.
- Alonso Otero, Leonor: “El estilo de la pintura de Manuel Quiroga.”, *Catálogo de la Exposición: Manuel Quiroga Losada, 1892-1961*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1992, pp. 157-163.
- Alonso Otero, Leonor: “El estilo de la pintura de Manuel Quiroga”, *Manuel Quiroga: pintor. Colección del Museo de Pontevedra*, Madrid, Casa de Galicia, 1994.
- Alonso Otero, Leonor: *El violinista Quiroga, pintor*, Memoria de Licenciatura, dirixida por Ramón Otero Tüñez, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, 1976.
- Blanes, Martín: “Manuel Quiroga (1892-1961): a voz do violín da Galiza nas salas de concertos do mundo”, *Murguía*, 4, 2004, pp. 105-112.
- Braxe, Lino: “Manuel Quiroga, paseo polo silencio dun violinista”, *Luzes de Galiza*, núm. extra 22-23, 1993, p. 26.
- Calle García, José Luis: *Aires da Terra: la poesía musical de Galicia*, Madrid, Autoedición José Luis Calle García, 1993.
- Cambeiro Alís, Carlos M.: “La obra musical de Manuel Quiroga Losada”, *Catálogo de la Exposición: Manuel Quiroga. Da gloria ó esquecemento*, Pontevedra, Museo/ Diputación de Pontevedra, 2011, pp. 37-60.
- Cambeiro Alís, Carlos M.: “Manuel Quiroga Losada: Retrato de un gran artista”, *Ferrol Análisis*, Club de Prensa, 26, 2011, pp. 88-107.
- Canda, Emilio: “El eximio violinista Manolo Quiroga en Pontevedra: breve charla con el Sarasate gallego”, *Finisterre*, I, 3, XI/1943, pp. 11-12.
- Filgueira Valverde, José: “Galicia e Quiroga”, *Catálogo de la Exposición: Manuel Quiroga Losada 1892-1961*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1992, pp. 139-143.

- García Alén, Alfredo: “Manuel Quiroga: su vida y sus obras”, *Catálogo de la Exposición de los bienes donados por Emilio Quiroga al Museo de Pontevedra en 1972*, *Revista del Museo de Pontevedra*, 27, 1973, pp. 197-213.
- Iglesias, Antonio: “Manuel Quiroga 1891-1961: Su obra para violín”, *Cuadernos de Música en Compostela*, 6, 1992.
- Jiménez Gómez, Enrique y Otero Urtaza, Fernando: “Manuel Quiroga, dende o fundo do seu arte”, *Exposición Pazo de Fonseca, novembro 1994, Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Vicerrectorado de Extensión Cultural e Servizos á Comunidade Universitaria, 1994.
- Landín Tobío, Prudencio: *De mi viejo carnet. Pontevedra: crónicas retrospectivas de Pontevedra y su provincia*, Pontevedra, Servicio de Publicacións Deputación de Pontevedra, 1999.
- Losada Diéguez, Antonio: “O Gran Artista É Dos Nosos. Manolo Quiroga”, *A Nosa Terra*, 59, 30/VI/1918, p. 2.
- Luque Fernández, Ana: *The works of Manuel Quiroga: a catalogue*, A Monograph Submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in. The School of Music, 2002 (sin publicar).
- Otero Urtaza, Fernando: “Apuntes para una biografía musical”, *Catálogo de la Exposición: Manuel Quiroga Losada 1892-1961*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1992, pp. 145-155.
- Otero Urtaza, Fernando: *Manuel Quiroga. Un violín olvidado*, Pontevedra, Concellería de Educación e Cultura, 1993.
- Otero Urtaza, Fernando: “Da gloria ó esquecemento: A traxedia de Manuel Quiroga”, *Catálogo de la Exposición: Manuel Quiroga. Da gloria ó esquecemento*, Pontevedra, Museo/Diputación de Pontevedra, 2011, pp. 9-37.
- San Ildefonso Rodríguez, Beatriz de: “Quiroga y el arte, los artistas y Quiroga”, *Catálogo de la Exposición: Manuel Quiroga. Da gloria ó esquecemento*, Pontevedra, Museo/Diputación de Pontevedra, 2011, p. 61-93.
- Villanueva, Carlos: “A música como fundamento de identidade na obra de Xosé Filgueira Valverde”, *Xosé Filgueira Valverde: 1906-1996, un século de Galicia*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2007, pp. 284-321.
- Villanueva, Carlos: “Dos maneras de entender el uso del material folklórico: Manolo Quiroga/Andrés Gaos”, contenido de la conferencia pronunciada en el Conservatorio “Manuel Quiroga” de Pontevedra, IX/2004.

O imaxinario feminino na música popular galega

MIRIAM BARREIRO

- [s. a.] “Girl power”, *Ao vivo música*, 3, 2009, pp. 12-15. www.musicaovivo.info (última consulta, decembro 2011)
- Álvarez Cañibano, Antonio y otros (eds.): *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008
- Bayton, Mavis: *Frock Rock. Women Performing Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Citron, Marcia: *Gender and musical canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Costa, Luis: “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicidad en la música popular gallega”, *Revista Transcultural de Música*, 8, 2004. www.sibetrans.com/trans
- Ferrer Senabre, Isabel: “Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo”, *Trans, Revista Transcultural de Música*, 15, 2011.
- Frith, Simon; Goodwin, Andrew (eds): *On record. Rock, pop, and the written word*, Roudledge, London and New York, 1990.
- Green, Lucy: *Música, xénero e educación*, Madrid, Morata, 2001.
- Greig, Charlotte: “Female identity and the woman songwriter”, *Sexing the groove. Popular music and Gender*, Sheila Whiteley (ed.), Londres e Nova York, Routledge, 1997.
- Machado Torres, Marisa (comp.): *Música y mujeres. Género y poder*, Madrid, Horas y horas, 1998.
- Martínez García, Sílvia: “Decibelios y testosterona, una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy-metal”, *Dossiers Feministes* Nº 7, Universitat Jaume I, 2003, pp. 101-118.
- McClary, Susan: *Feminine Endings. Music, gender and sexuality*, Minesota, University of Minnesota Press, 1991.
- Martínez García, Sílvia: “Decibelios y testosterona, una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy-metal”, *Dossiers Feministes*, 7, Universitat Jaume I, 2003, pp. 101-118.
- Moisala, Pirkko, Diamond, Beverly (eds.): *Music and gender*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- O’Brien, Lucy: *She bop II. The definitive history of women in rock, pop and soul*, London e New York, Continuum, 2002.
- Ramos López, Pilar: *Feminismo y música. Una introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003.

- Viñuela, Eduardo: “La subversión de los roles de género en la música popular: Mónica Naranjo como artista inapropiada/ble”, *TRANS, Revista Transcultural de Música*, 15, 2011.
- Viñuela, Laura: *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, Oviedo, KRK, 2003.
- Whitheley, Sheila (ed.): *Sexing the Groove. Popular music and gender*, Londres, Routledge, 1997.
- Whitheley, Sheila: *Women and popular music. Sexuality, identity and subjectivity*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000.
- Whitheley, Sheila, Bennet, Andy y Hawkins, Stan (eds.): *Music, Space and Place. Popular musica and cultural identity*, Londres, Ashgate, 2004.



Said Armesto y Casto Sampedro: el cancionero premiado de la Academia (1910) y sus repercusiones

CARLOS VILLANUEVA

- Alonso, Celsa: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.
- Álvarez Ruiz de Ojeda, Victoria: “Víctor Said Armesto, Rosalía de Castro e Manuel Murguía (con Augusto González Besada ao fondo)”, *Revista de Estudos rosalianos*, 4, 2011, pp. 15-126.
- Arana, Ramon de: [sd. “Pizzicato”], “Solo de gaita”, *Biblioteca Real Academia Galega (BRAG)*, 43, 1911.
- Arana, Ramón de: [sd. “Pizzicato”], “Un romance portugués-gallego”, *BRAG*, 49, 1911, pp. 15-21.
- Arana, Ramon de: [sd. “Pizzicato”], “Romances de Navidad”, *BRAG*, 70, 1913, pp. 252-254.
- Blanco Pérez, Domingo: *A poesía popular en Galicia (1745-1885)*, Vigo, Xerais de Galicia, 1992.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón: “Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico”, *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Ana María Freire López (ed.), A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2003, p. 13.
- Calle, José Luis: *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*, Pontevedra, Ed. del Autor, 1993.
- Carballo Calero, Ricardo: “No centenario de Said Armesto”, *El Museo de Pontevedra*, XXVI, 1972, p. 37.
- Clémessy, Nelly: “E. Pardo Bazán y Perfecto Feijoo. Elogio y defensa del folklore musical gallego”, *La Tribuna. Cadernos de Estudos da casa museo EPB*, 2, 2004, p. 65.
- Costa, Luis: *La formación del pensamiento musical nacionalista*, Cdrom Tesis doctorales, Santiago, Servicio de Publicacions da USC, 1999.
- Costa, Luis: “Del folklorismo a la vanguardia: Jesús Bal o ‘Simón del Desierto’”, C. Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay (1905-1993). Tientos y Silencios*, Madrid, Residencia de Estudiantes y Universidad de Santiago, 2005, p. 223.
- Costa, Luis: “Las rumbas olvidadas. Transculturalidad y etnicización en la música popular gallega”, *Trans, revista transcultural de Música*, 8, diciembre de 2004. [www.sibetrans.com]
- Costa, Luis: *Tempos de Festa en Galicia*, tomo I, *Entre os Reis e o mes de Maio*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2006.

- De Persia, Jorge: “Diversas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX”, *Revista de Musicología*, XIV, 1991, p. 320.
- Díaz Plaja, Fernando: *Vida y obra de Víctor Said Armesto*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1993.
- Faus, Pilar: “El regionalismo de Emilia Pardo Bazán”, cap. VII, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida y su obra*, T. I., A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2003, p. 259.
- Fernández Espinosa, Luis M^a: *Canto popular gallego (Colección de temas musicales y coplas gallegas)*, Madrid, Imprenta Góngora, 1940.
- Fernández Espinosa, Luis M^a: “Negra sombra”, *Vida Gallega*, 2^a época, vol. I, 698, 1955, p. 14.
- Filgueira Valverde, José: “Prólogo” al *Cancionero Musical de Galicia*, reunido por___; Reconstitución, introducción y notas biográficas por José Filgueira Valverde. Museo de Pontevedra, 1942; Reedición facsimilar de la Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1982.
- Filgueira Valverde, José: “Don Casto Sampedro y su Sociedad Arqueológica”, *El Museo de Pontevedra*, V, 1948, p. 16.
- Filgueira Valverde, José: “Tres villancicos gallegos de Pacheco (1784-1865)”, *El Museo de Pontevedra*, VI, 1951, p. 64.
- Filgueira Valverde, José: “Sobre la “Alborada” y la aptitud musical de Rosalía”, *El Museo de Pontevedra*, XVI, 1962, p. 55.
- Filgueira Valverde, José: “Víctor Said Armesto (1871-1914)”, *El Museo de Pontevedra*, XIX, 1965, p. 105.
- Filgueira Valverde, José: “A lavandeira dos romances”, *Adral n.1*, A Coruña, Edición do Castro, 1979, p. 347.
- Filgueira Valverde, José: “Do “Folk-lore Gallego” á “Real Academia”, *Adral n.3*, A Coruña, Edición do Castro, 1984, p. 92.
- Filgueira Valverde, José: “El doctor López Suárez (O Saviñao, 1884-Madrid, 1970)”, *El Museo de Pontevedra*, XXXIX, 1985, p. 381.
- Filgueira Valverde, José: *Sampedro Folgar*, Guías didácticas, Concello de Redondela, 1987.
- Filgueira Valverde, José: “Sampedro Folgar”, *Adral*, 8, A Coruña, Edición do Castro, 1994, p. 225.
- Fortes Alén, M^a Jesús: *Inventario de la colección documental de D. Casto Sampedro*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 1994.
- García Alén, Alfredo: “La Familia de Don Casto Sampedro”, *El Museo de Pontevedra*, V, 1948.
- García Velasco, José Luis: Ítem “Said Armesto”, *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 27, Gijón, Ed. Silverio Cañada, 1974, p. 155.

- González Herrán, José Manuel: “Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán”, *Galicia e América, música cultura e sociedade a través do* 98, Santiago, Facutade de Xeografía e Historia, 1998, p. 39.
- Groba, Xavier, “El estudio de la música tradicional gallega y el canto de tradición oral”, *Enciclopedia Hércules. Antropoloxía*, tomo XXV, A Coruña, Hércules Ediciones, 1997, p. 335.
- Groba, Xavier: “A recompilación da música tradicional en Galicia”, *Galicia. O feito diferencial Música*, vol. 2 (C. Villanueva coord.), Santiago, Museo do Pobo Galego, 1998, p. 351.
- Groba, Xavier: “O labor folclórico de Juan Montes”, *Congreso Xoan Montes*, Santiago, Xunta de Galicia, 1999.
- Groba, Xavier: *O legado musical de Casto Sampedro y Folgar (1848-1937): O Canto galego de tradición oral*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago, 2011.
- Hernández, Isidoro: *El Cancionero Popular. Repertorio de aires característicos españoles arreglados para piano con letra*, IIª Serie, Ed. Canuto Berea, A Coruña [1874].
- Ibneri, Luis G. : Ítem “Cecilio Roda”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 9, Madrid, SGAE, 1999, p. 246.
- Inzenga, José: *Cantos y bailes populares de España: Galicia*, Madrid, A. Romero, 1888.
- Landín Tobío, Prudencio: *De mi viejo carnet. Crónicas retrospectivas de Pontevedra y su provincia*, Pontevedra, Gráfica Torres, 1952. (2ª edición).
- Lavaud, Eliane: “Esbozo de la figura de Víctor Said a través de su biblioteca”, *El Museo de Pontevedra*, XXVI, 1972, p. 40.
- Martínez Risco, Sebastián: “Víctor Said y la cultura gallega”, *El Museo de Pontevedra*, XXVI, 1972, p. 46.
- Martinez Torner, Eduardo & Bal y Gay, Jesús: *Cancionero Gallego*. (Estudio crítico de C. Villanueva), 2ª edición facsimilar, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2007.
- Omil Ignacio, Estrella: “Perfecto Feijoo no Museo de Pontevedra”, *El Museo de Pontevedra*, LV, 2001, p. 301.
- Patiño, Cristina: “Emilia Pardo Bazán y la Música”, *Revista del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses*, XXVII-XXVIII, p. 221.
- Pedrell, Felipe, *Cancionero Popular Musical Español*, 4 vols., Barcelona, Vals, 1919-22.
- Pérez Lorenzo, Miguel: “Panorama do instrumental musical popular en Galicia”, *Galicia, Antropoloxía*, vol. XXV, A Coruña, Hércules Ediciones, 1997, p. 361.
- Pérez Lorenzo, Miguel: Ítem “Foliada”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 5, (Dir. Emilio Casares) Madrid, Sociedad General de Autores, 1999, p. 185.
- Said Armesto, Víctor: *Poesía popular gallega*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1997.
- Said, Santoro (hija): *Víctor Said Armesto (Datos para una biografía). Con una carta inédita de D. Miguel de Unamuno*, Edición del autor, Madrid, 1971.

- Salinas, Cándido & de la Iglesia, Antonio y Francisco: *Cuestionario del Folk-lore Gallego: establecido en La Coruña el día 29 de diciembre de 1883*, Madrid, Est. Tip. de Ricardo Fé, 1885; Trad. al gallego, *Cuestionario do Folclore Galego. Alicerces*, 7, Santiago, Museo do Pobo Galego, 1995.
- Sampedro y Folgar, Casto: *Cancionero Musical de Galicia*, reunido por___; Reconstitución, introducción y notas biográficas por José Filgueira Valverde. Museo de Pontevedra, 1942; Reedición facsimilar de la Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1982; Nueva edición crítica (a cargo de C. Villanueva) A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2007.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier: “El cancionero musical de Galicia de Sampedro Folgar, Said Armesto, Filgueira Valverde”, *El Museo de Pontevedra*, XXV, 1971, p. 261.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier: “En el Centenario de Don Casto Sampedro”, *El Museo de Pontevedra*, V, 1948, p. 9.
- Sarmiento, Martín: *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, Ibarra, 1775, p. 35.
- Suárez Pajares, Javier: Ítem “Conrado del Campo”, *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, t. I, (Director E. Casares), Madrid, ICCMU, 2002, p. 366.
- Tafall, Santiago: “Historia de la capilla de música de la catedral compostelana”, *Boletín de la Biblioteca de la Real Academia Gallega*, 229 y 234, 1931.
- Valenciano, Ana: “Os romances tradicionáis de Galicia”, *Romanceiro Xeral de Galicia*, vol. I, Madrid-Santiago de Compostela, Centro de Investigaciones Ramón Piñerio, Xunta de Galicia y Fundación Menéndez Pidal, 1998.
- Valladares, Marcial de: *Recuerdos de la Adolescencia*. Museo de Pontevedra, Fondo CS: 64a/24. Original, ca. 1865.
- Valladares, Marcial de: *Diccionario Gallego-Castellano*, Santiago de Compostela, Imprenta del Seminario Conciliar, 1884.
- Valle, Carlos: “El Contexto intelectual pontevedrés: la Sociedad Arqueológica de Pontevedra”, *Cancionero Musical de Galicia. Reunido por Casto Sampedro y Folgar* (C. Villanueva, coord.), A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2007, p. 19.
- Vilanova, Alberto: “Luis María Fernández Espinosa”, *Gran Enciclopedia Gallega*, tomo 12, p. 52.
- Villanueva, Carlos: *Los villancicos gallegos*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1994.
- Villanueva, Carlos: “El mito del héroe medieval en la obra de Rogelio Groba. Los precedentes de una peregrinación estética”, *Quintana. Revista do departamento de Arte da USC*, 1, 2002, p. 127.
- Villanueva, Carlos: “La Galicia que mira al mundo: la música en la época de Canalejas. El modelo ferrolano”, *Congreso Canalejas y su tiempo*, Santiago, Xunta de Galicia, 2005.

- Villanueva, Carlos: “El Cancionero que fue y el que pudo haber sido”, Introducción a la edición facsimilar del *Cancionero Gallego*, de Torner & Bal. A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2007.
- Villanueva, Carlos (Coord.): Nueva edición crítica del *Cancionero Musical de Galicia de Casto Sampedro y Folgar*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2007.
- Villanueva, Carlos, “La búsqueda del folklore como esencia de la identidad. Tradición y medievalismo en los estudios de José Filgueira”, Cátedra Filgueira Valverde, Museo de Pontevedra, 2007.
- Villanueva, Carlos: “A Música como fundamente de identidade na obra de Xosé Filgueira”, *Xosé Filgueira Valverde. Un século de Galicia (1906-1996)*, Diputación Provincial y Museo de Pontevedra, 2007.
- Villanueva, Carlos: “Una carta de Conrado del Campo a Víctor Said Armesto con el primer borrador de la ópera *La flor del agua*”, *Quintana, Revista del Depto de Hª del Arte*, 8, 2009, pp. 283-287.
- Villanueva, Carlos: “*La Flor del Agua*, zarzuela de Conrado del Campo y Víctor Said Armesto: notas oportunas al hilo de un centenario”, *Revista de Musicología*, XXXIV, 1, 2011, pp. 167-207.

Ramón de Arana, “Pizzicato”: Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical

F. JAVIER GARBAYO MONTABES

- Adalid, Marcial del: *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, A Coruña, Canuto Berea Rodríguez, 1877 y 1882. Dicha colección fue posteriormente reimpressa y revisada por Margarita Soto Viso [ed.]: *Mé lodies pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia*, A Coruña, Fundación “Barrié de la Maza”, 1985.
- Alió Brea, Francisco: *Cançons populars catalans*, Barcelona, 1891.
- Anglés, Higinio: *Tomás Luis de Victoria (+1611), Ópera Omnia, Primera edición por Felipe Pedrell, Volumen I, Missarum Liber Primus, Nueva edición corregida y aumentada por Mons. Higinio Anglés, Preside del Pontificio Stituto de Música Sacra y Director del Instituto Español de Musicología, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Delegación de Roma, 1965*
- Bonastre, Françesc: “Alió Brera, Francisco”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Madrid, SGAE, 1999, pp. 286-7.
- Bonastre, Françesc: “Pedrell Sabaté, Felipe”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8. Madrid, SGAE, pp. 548-559.
- Calle, José Luis: *Aires da Terra, la poesía musical de Galicia*, Madrid, edición del autor, 1993.
- Costa Vázquez, Luis: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico [Edición en CD-rom].
- Fernández Salgado, Xosé Antonio: *Marcial Valladares (1821-1903) Lingua, Literatura e Folclore*, Universidade de Santiago de Compostela, 2002.
- Filguiera Valverde, José: “Introducción y notas bibliográficas”, *Cancionero Musical de Galicia, Colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, reunido por Casto Sampedro y Folgar*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982.
- Filguiera Valverde, José: “Cuatro musicólogos gallegos. Sampedro, Tafall, Arana, Said Armesto”, *Ritmo*, LIII, 527, nov. 1982, pp. 25-28.
- Fornier Muñoz, Salvador: “Canalejas y la política liberal en la crisis de 1909-1910”, *José Canalejas y su época*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 71-85.
- Groba González, Xabier: “El repertorio del cancionero musical de Galicia: análisis y revisión crítica”, *Cancionero musical de Galicia reunido por Casto Sampedro y Folgar*, Carlos Villanueva (ed.), Fundación Barrié de la Maza, 2002, pp. 152-205.

- Groba González, Xabier: *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1884-1937): O canto galego de tradición oral*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2011. (<http://hdl.handle.net/10347/3621>. Última consulta, 22 de enero de 2012).
- Inzenga Castellanos, José: *Cantos y bailes populares de España (Galicia, Murcia, Valencia)*, Madrid, Antonio Romero Editor, 1888-1890.
- Matia Polo, Inmaculada: *José Inzenga: La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010.
- Ocampo Vigo, Eva: *Las representaciones escénicas en Ferrol (1879-1915)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001.
- Otero, Isaac: “Ramón de Arana y Pérez, ‘Pizzicato’, musicólogo de Ferrol”, *Galicia en el Mundo*, 7-14 de julio de 2008.
- Do Pico Orjais, José Luis [ed.]: *José Inzenga. Cantos e Bailes da Galiza*, A Coruña, Difusora de letras, Artes e Ideas, 2005.
- Pedrell, Felipe: *Cancionero musical popular español*, vol. I, Barcelona, Casa Editorial de Música Boileau, 1958, pp. 44-45; [1ª ed. Barcelona, E. Castells Valls, 1917-1922, 4 vols.].
- Pedrell, Felipe: *Hispaniae Schola Música Sacra*, 8 vols, Barcelona, 1894-1896.
- Pedrell, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos, acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*, Barcelona, Tipografía de Don Víctor Berdós y Feliu, 1897.
- Pedrell, Felipe: *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Vicente Balaguer, Música del que suscribe y expuesta por D. Felipe Pedrell*, Barcelona, Imprenta de Henrich y C^a, en Comandita. Sucesores de N. Ramírez y C^a. [Edición moderna con prólogo de Françesc Bonastre en Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1991].
- Pedrell, Felipe: *Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Ópera Omnia*, Leipzig, 1902-1911.
- Pedrell, Felipe: “Los cantos de alalá gallegos”, *El Correo Gallego*, 8/X/1914.
- Pedrell, Felipe: “Los cantos de alalá gallegos”, *Labor gallega*, año 2, n. 1, La Habana, 15/I/1915.
- Pedrell, Felipe: “Los cantos de alalá gallegos”, *Tierra Gallega. Semanario Regional Ilustrado*, año 2, núm. 59. Montevideo, 31/III/1915.
- Sobrino, Ramón: “José Inzenga”, *Cuadernos de Música y Teatro de la SGAE*, Madrid, SGAE, 1992, pp. 36-56.
- Trillo, Joám: *Arriola. Obra musical*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2010.

- Varela de Vega, Juan Bautista: “Indalecio Varela Lenzano, notable folklorista gallego”, *El Museo de Pontevedra*, 47, 1993.
- Varela de Vega, Juan Bautista: “Felipe Paz Carbajal, un gran músico del XIX gallego”, *El Museo de Pontevedra*, 55, 2001.
- Villanueva, Carlos: “Fuentes y personajes para el estudio del Cancionero Musical de Galicia”, *Cancionero musical de Galicia reunido por Casto Sampedro y Folgar*, Carlos Villanueva, (ed.), A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2002, pp. 91-150.
- Villanueva, Carlos: “La Galicia que mira al mundo: La música en la época de Canalejas. El modelo ferrolano”, *José Canalejas e a súa época*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 45-70.
- Villanueva, Carlos: “La flor del agua, zarzuela de Conrado del Campo y Víctor Said Armes-to: notas oportunas al hilo de un centenario”, *Revista de Musicología*, XXXIV, 1, 2011, pp. 167-207.
- Valladares, Marcial de: *Ayes de mi país. O cancionero de Marcial de Valladares*, J. Luis do Pico Orjais e Isabel Rei (eds.), Vigo, Editorial Dos Acordes, 2011
- Ramón de Arana: “Solo de Gaita”, *Almanaque de Ferrol para el año 1910*, pp. 137-146
- Ramón de Arana: “Solo de Gaita”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, año 6, t. 4, n. 43 (1911), pp. 161-168; año 6, t. 4, n. 44 (1911), pp. 204-207; año 6, t. 4, n. 45 (1911), pp. 224-231.
- Ramón de Arana: “Solo de Gaita. Coda”, *Unión Ibero-Americana*, 26, 2, [Madrid], feb. 1912, pp. 14-16.
- “Pizzicato”: “La música gallega”, *La ilustración musical hispano-americana*, año VIII, núm. 179, [Barcelona], 15/II/1895, p. 2.
- “Pizzicato”: “Nuestros grabados. Juan Montes”, *La Ilustración musical hispanoamericana*, núm. 182, [Barcelona], 15/VIII/1895.
- “Pizzicato”: “Bibliografía musical. La Trilogía los Pirineos y la crítica”, *El Correo Gallego*, 17/I/1901.
- “Pizzicato”: “Bibliografía musical”, *El Correo Gallego*, 23/XII/1901.
- “Pizzicato”: “Los plagios del maestro Pedrell”, *El Correo Gallego*, 10/I/1902.
- “Pizzicato”: “Bibliografía musical”, *El Correo Gallego*, 31/VII/1902.
- “Pizzicato”: “Juan Montes y la Música Popular Gallega”, *El Correo Gallego*, 26/XII/1902.
- “Pizzicato”: “Juan Montes y la Música Popular Gallega”, *Almanaque Gallego para el año 1902, por Manuel Castro Pérez, con la colaboración de distinguidos escritores y artistas*, año V, Buenos Aires, Talleres heliográficos de Ortega y Rabadell, Perú 672, 190.
- [RAP]: “Sobre la Alborada de Veiga. ¿Se puede hablar?”, *El Correo Gallego*, 21/XII/1912.

Tradicionalismo y escena: una aproximación a la música escénica de José Baldomir

MONTSERRAT CAPELÁN

Fuentes

- A Coruña, Archivo Municipal (AMC)
Fondo José Luis Bugallal y Marchesi
Fondo Teatro Rosalía de Castro
- A Coruña, Biblioteca Municipal de Estudios Locais (BMEL)
Fondo Ramiro Cartelle
- A Coruña, Biblioteca Provincial de la Diputación (BPC)
Fondo Canuto Berea
- A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes [del Rosario] (RAGBA)
Expediente José Baldomir
- A Coruña, Real Academia Galega (RAG)
Arquivo Parga Pondal
Fondo José Baldomir
Manuscritos e orixinais
- Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC)
Fondo Amadeu Vives
Fondo Felip Pedrell
- Madrid, Instituto Complutense de Estudios Musicales (ICMMU)
- Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Actas
Expediente José Baldomir
- Santiago de Compostela, Archivo Histórico Diocesano (AHD)
Parroquia San Nicolás

Hemerografía citada

- Álvarez, Basilio: “Galicia en Madrid: Santos e meigas”, *Galicia: Revista quincenal ilustrada*, III, 5, 1/III/1908, pp. 91-92.
- Amor, C.: “Para los electores conscientes y probos”, *Diario de Galicia*, 305, 4/XII/1909, p. 1.

- A. S.: "De música. Galicia en el Ateneo", *El globo*, número suelto, 1/IV/1906, p. 1.
- Baldomir, José: "As últimas tendencias d'a música", *Eco de Galicia*, 191, 20/V/1923, pp. 14-15.
- Baldomir, José: "Glorias gallegas, Fernández Bordas", *Eco de Galicia*, 201, Habana, 21/X/1923, pp. 10-11.
- Baldomir, José: "Glorias gallegas. A. Fernández Bordas", *El Compostelano*, 945, 12/IV/1923, p. 1.
- Baldomir, José: "Pola música galega. En defensa dos nosos músicos", *A nosa terra*, 91, 5/VI/1919, p. 3.
- Baldomir, José: "Tal com'á as nubes (partitura)". *Noroeste*, número extraordinario, 1920, p. 23.
- B. I.: "Beneficio de Sofía Romero", *El día. Diario independiente*, 9438, 22/II/1908, p. 2.
- Doncel, José: "Pol-a música galega. A propóisto dos nosos concertos", *A nosa terra*, 90, 25/V/1919, p. 3.
- El licenciado veneno: "Zarzuela", *El globo*, 11648, 12/II/1908, pp. 1-2.
- Floridor: "Linares Rivas, volteriano", *Notas teatrales (ABC)*, 27/II/1908, p. 5.
- Fraga, Sinesio: "Preludios", *Eco de Galicia*, 221, Habana, 12/X/1924, p. 16.
- García Caminero: "Zarzuela", *La correspondencia militar*, 9192, 12/II/1908, p. 2.
- Hernández, Adolfo: "Del solar galaico. En torno a nuestra música", *Eco de Galicia*, 220, Habana, 21/IX/1924, p. 9.
- [Loma, José]: "De teatros. Senador maurista excomulgado", *El liberal*, 10353, 27/II/1908, p. 3.
- López Fernández, Manuel: "Desde México", *Airiños da miña terra*, 10, 23/VIII/1909, pp. 6-7.
- Losada Diéguez, Antonio: "O gran artista é dos nosos. Manolo Quiroga", *A nosa terra*, 59, 30/VI/1918, p. 2.
- L. P.: "El teatro en América", *El arte del teatro*, 51, 1/V/1908, p. 16.
- Marqués de Figueroa: "Música popular de Galicia", *La lectura. Revista de ciencias y de artes*, 69, IX/1906, p. 318.
- Miquis, Alejandro: "La semana teatral", *Nuevo mundo*, 737, 20/II/1908, p. 26.
- Montes, Eugenio: "Sobre la música y la filosofía en Galicia", *El pueblo gallego*, s/n, 26/VII/1924, p. 1.
- M. T.: "Ateneo de Madrid. Velada literario musical", *La correspondencia militar*, 8609, 31/III/1906, p. 3.
- Pardo Bazán, Emilia: "A música galega", *A nosa terra*, 85-86, 15/IV/1919, p. 6.
- Pardo Bazán, Emilia: "Discurso de la Sra. Pardo Bazán", *El eco de Galicia: órgano de los gallegos residentes en las repúblicas Sud americanas*, 542, 10/XI/1906, pp. 2-4.
- Pardo Bazán, Emilia: "El certamen de composición musical. Discurso de Doña Emilia Pardo Bazán", *El regional: diario de Lugo*, 8036, 8/X/1906, p. 3.
- Petraldini: "De sociedad", *La voz de Galicia*, 8561, 31/III/1908, p. 1.
- P.P.C.: "Homenaje a Linares y Baldomir", *El diario de Pontevedra: Periódico liberal*, 7172, 17/III/1908, p. 2.

- [Redacción]: “(A virxen do Cristal) escenificación del poema de Curros”, *El pueblo gallego*, 1483, 21/XI/1928, p. 1.
- [Redacción]: “Apuntes noticieros”, *El diario de Pontevedra: periódico liberal*, 9327, 8/III/1904, p. 3.
- [Redacción]: “Apuntes noticieros”, *El diario de Pontevedra: periódico liberal*, 11510, 25/VII/1922, p. 2.
- [Redacción]: “Baldomir en Biarritz”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 4986, 1/IX/1906, p. 2.
- [Redacción]: “Baldomir en Pontevedra”, *El diario de Pontevedra: periódico liberal*, 6654, 26/VI/1906, p. 2
- [Redacción]: “Baldomir en Santander”, *El norte de Galicia: diario político y de información*, 1641, 16/VIII/1906, p. 1.
- [Redacción]: “Baldomir en Vigo”, *El noticiero de Vigo: diario católico*, 9595, 30/VI/1906, p. 1
- [Redacción]: “Buenos días”, *La voz de Galicia*, 21227, 4/II/1947, p. 2.
- [Redacción]: “Certamen musical”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 4364, 1/VIII/1904, p. 3.
- [Redacción]: “Correo de Galicia. Santiago”, *La voz de Galicia*, 8557, 27/III/1908, p. 2.
- [Redacción]: “Crónica regional”, *El regional: diario de Lugo*, 3934, 28/V/1893, p. 2.
- [Redacción]: “D. Manuel Linares-Rivas Astray”, *Revista Gallega. Semanario de literatura e intereses regionales*, 430, 14/VI/1903, p. 2.
- [Redacción]: “De fora a dentro. Respondendo a unha pregunta”, *A nosa terra*, 94, 15/VII/1919, p. 5.
- [Redacción]: “De música. para o mestre Doncel”, *A nosa terra*, 89, 15/V/1919, p. 3.
- [Redacción]: “Desde La Coruña. La ópera ‘A Virxe do Cristal’”, *El heraldo gallego: órgano de las colectividades gallegas en la plata*, 788, 2/XII/1928, p. 4.
- [Redacción]: “El domingo recibieron sepultura los restos mortales de Baldomir”, *La voz de Galicia*, 21227, 4/II/1947, p. 2.
- [Redacción]: “El maestro Baldomir y el orfeón de Vigo”, *El diario de Pontevedra: periódico liberal*, 6660, 4/VII/1906, p. 2.
- [Redacción]: “El maestro Baldomir”, *El noticiero de Vigo: diario católico*, 9608, 16/VII/1906, p. 2.
- [Redacción]: “El maestro Baldomir”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 5585, 1/IX/1908, p. 2.
- [Redacción]: “El Sr. Linares-Rivas Astray”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 4532, 1/III/1905, p. 2.
- [Redacción]: “El teatro gallego. A “Virxe do Cristal” se convertirá en ópera”, *El diario de Pontevedra*, 10598, 21/VII/1919, p. 1.
- [Redacción]: “En el teatro”, *El noticiero de Vigo: diario católico*, 5601, 30/1/1906, p. 1.
- [Redacción]: “En La Coruña”, *El alcance. Diario Político y literario de la tarde*, 977, 6/III/1888, p. 3.

- [Redacción]: “En la zarzuela *Santos e meigas*”, *El Heraldo de Madrid*, 6285, 12/II/1908, p. 2.
- [Redacción]: “Escuelas de artes de La Coruña”, *La voz de la verdad: diario católico con censura eclesiástica*, 515, 17/VI/1912, p. 1.
- [Redacción]: “Galicia en el extranjero. La música de Baldomir”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 5225, 1/VII/1907, p. 2.
- [Redacción]: “Galicia”, *El noroeste*, 4649, 21/III/1908, p. 2.
- [Redacción]: “La ópera “A Virxe do Cristal” Interviu con el maestro Baldomir”, *El pueblo gallego*, 1461, 26/X/1928, p. 9.
- [Redacción]: “Las fiestas. El certamen musical”, *Gaceta de Galicia: diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*, 190, 18/VIII/1904, p. 2.
- [Redacción]: “Linares Rivas. Dos nuevas obras”, *La correspondencia gallega. Diario de Pontevedra*, 4674, 1/IX/1905, p. 2.
- [Redacción]: “Linares Rivas. Sus nuevas obras”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 5515, 1/VII/1908, p. 2.
- [Redacción]: “Los trabajos de Linares”, *Gaceta de Galicia: diario de Santiago*, 30, 10/II/1904, pp. 1-2.
- [Redacción]: “Miscelánea provincial”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 5403, 1/II/1908, p. 3.
- [Redacción]: “Miscelánea teatral”, *El arte del teatro*, 49, 1/IV/1908, p. 17.
- [Redacción]: “Motivo del título”, *Santos e meigas*, 1, Habana, 9/VIII/1908, p. 1.
- [Redacción]: “Noticias de espectáculos. Lo del concierto de Baldomir”, *El noticiero de Vigo*, 9601, 7/VII/1906, p. 2.
- [Redacción]: “Noticias de Galicia”, *Gaceta de Galicia: diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*, 50, 2/III/1899, p. 2.
- [Redacción]: “Noticias de Galicia”, *Gaceta de Galicia: diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*, 55, 11/III/1894, p. 2.
- [Redacción]: “Noticias de Galicia”, *Gaceta de Galicia: diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*, 68, 26/III/1892, p. 1.
- [Redacción]: “Noticias de Galicia”, *Gaceta de Galicia: diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*, 165, 23/VII/1892, pp. 1-2.
- [Redacción]: “Noticias de Galicia”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 2321, 1/IX/1897, p. 2.
- [Redacción]: “Noticias de Galicia”, *La correspondencia gallega: diario de Pontevedra*, 4691, 1/IX/1905, p. 2.
- [Redacción]: “Obispos y brujas. Caso típico”, *El país*, 7513, 29/II/1908, p. 3.
- [Redacción]: “Pol-a nosa música”, *A nosa terra*, 35, 30/X/1917, p. 3.
- [Redacción]: “Provincias”, *Heraldo de Madrid*, 6514, 29/IX/1908, p. 3.

- [Redacción]: “Santos e meigas”, *El arte del teatro*, 47, 1/III/1908, p. 13.
- [Redacción]: “Teatro e música galega. Ramon Cabanillas libretista de ópera”, *A nosa terra*, 93, 5/VII/1919, p. 3.
- [Redacción]: “Triunfo da música galega. “Estrelecer” do mestre Doncel”, *A nosa terra*, 112, 10/II/1920, p. 4.
- [Redacción]: “Una zarzuela de Baldomir”, *El eco de Galicia*, 916, 29/VIII/1909, p. 1.
- [Redacción]: “Zarzuela. [Santos e meigas], de Manuel Linares Rivas”, *ABC*, 982, 12/II/1908, p. 7.
- S. A.: “¡De profundis! Chúpate esa, Linares”, *Heraldo de Madrid*, 6337, 4/IV/1908, p. 1.
- Sanjuan (de), R.: “El teatro en provincias”, *El arte del teatro*, 56, 15/VII/1908, p. 13.
- Solá, Jaime: “Crónica. Mi próxima obra”, *El noticiero de Vigo: diario católico*, 9596, 2/VII/1906, pp. 1-2.
- Somoza, Juan: “La obra maestra de Curros Enríquez. ¿Adaptada a la escena?”, *El norte de Galicia: diario político y de información*, 1879, 20/VII/1922, p. 1.
- Sueiro, Jorge Víctor: “Más de 60 obras inéditas del maestro Baldomir, conservan sus hijos”, *Hoja del lunes*, 27/IX/1954, pp. 6-7.
- Tor (de), Pedro: “José Baldomir”, *El liberal*, 10248, 13/XI/1907, p. 3.
- Un clérigo de esta corte: “La semana de la iglesia”, *El país*, 7515, 2/III/1908, p. 4.
- Varela, B.: “Os nosos músicos”, *A nosa terra*, 54, 10/V/1918, p. 3.
- Varela Silvari, José: “O Nacionalismo na nosa música”, *A nosa terra*, 31, 20/IX/1917. p 3.

Libros y artículos

- Alén, Pilar: “Reflexiones sobre el ambiente musical en La Coruña (1920-1980) a través del fondo Bugallal”, *Campos interdisciplinarios de la musicología*, I, 2002, pp. 213-234.
- AAVV: *Guía del Turista*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1912.
- Cabanillas, Ramón: *A Virxe do Cristal. Lenda de Curros Enríquez axeitada para ópera*, A Coruña, Ediciones de la Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”, 2002. (Introducción, edición y notas de Manuel Ferreiro y Goretti Sanmartín Rei).
- Carballo Calero, Ricardo: “Cartas de Cabanillas”, *Homenaxe a Cabanillas no centenario do seu nacemento*, Santiago, Universidade de Santiago, Facultade de Filoloxía, 1977.
- Carreira, Xoan Manuel: “José Baldomir”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, II, Emilio Casares (ed.), Madrid, SGAE, 1999, pp. 91-92.
- Correal, Narciso y Baldomir, José: *Discurso leído por el excelentísimo e ilustrísimo señor D. Narciso Correal y Freyre de Andrade en el acto solemne de su recepción como académico numerario de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de la Coruña y contestación del*

- numerario de la misma corporación ilustrísimo señor D. José Baldomir Rodríguez en sesión extraordinaria celebrada en el salón biblioteca del real consulado de esta capital, el día 2 de marzo de 1941*, La Coruña, Imprenta Moret, [1941].
- Costa Vázquez, Luis: “Del folklorismo a la vanguardia: Jesús Bal o “Simón del desierto”, *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios 1905-1993*, C. Villanueva (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005, pp. 223-256.
- Costa Vázquez, Luis: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, Tesis de doctorado, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1999. Ed. en CD-ROM: *Tesis leídas na Universidade de Santiago de Compostela durante o ano 1999*. Humanidades, Santiago, USC, 2000.
- Garbayo Montabes, Javier: “Ramón de Arana, ‘Pizzicato’, Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista”, *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudo e aproximacións de caso*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 2012.
- Herrero Fiqueroa, Araceli: *Estudos sobre Emilia Pardo Bazán e recopilación de dispersos*, Lugo, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Lugo, 2004.
- Linares Rivas, Manuel: *Argumento y explicación de Santos e meigas (idilio campesino)*, Madrid, Tipografía Universal, 1908.
- Linares Rivas, Manuel: *Santos e meigas. Idilio campesino en un acto y tres cuadros*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1908.
- Linares Rivas, Manuel: *Santos e meigas. Idilio campesino*, Madrid, Imprenta Velasco, 1908.
- Pérez Berná, J., Viso, M., Chao, C., Blanco Dávila, C.: “*Santos e meigas*, idilio campesino en un acto”, *Revista de musicología*, XXXII, 2, 2009, pp. 51-68.
- Villanueva, Carlos: “*La flor del agua*, zarzuela de Conrado del Campo y Víctor Said Armesto: notas oportunas al hilo de un centenario”, *Revista de Musicología*, XXXIV, 1, 2011, pp. 167-202.
- Villanueva, Carlos: “Tradición e creatividade: variacións sobre un tema musical”, *Revista Galega de Ensino*, 36, Santiago de Compostela, 2002, pp. 243-258.

El averiguador popular: Ramón de Arana y su cancionero *Cantos, Bailes y Tonadas de Galicia (1910)*

CARMEN MALDE

- Costa Vázquez, Luis: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, Tesis de Doctorado, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, Ed. en CD-ROM: *Tesis leídas na Universidade de Santiago de Compostela durante o ano 1999. Humanidades*, vol. I, 2000, pp. 154-156.
- Couceiro Freijomil, Antonio: *Diccionario bio-bibliográfico de escritores*, vol. I, Santiago de Compostela, Editorial de los Bibliófilos Gallegos, 1951, p. 76.
- Filgueira Valverde, José: “Introducción y notas bibliográficas”, *Cancionero Musical de Galicia [de D. Casto Sampedro]*, Madrid, Diputaciones de las cuatro provincias del Antiguo Reino de Galicia, 1942, p. 45.
- Groba González, Xavier: *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): O canto galego de tradición oral*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2011.
- Instituto de Estudios Galegos “Padre Sarmiento”: *12ª Exposición dedicada a la Exposición Regional Gallega de 1909 y al centenario del nacimiento de Alfredo Brañas*, Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959.
- Llorca Freire, Guillermo: *Ferroláns*, Ferrol, Edicións Embora, 1996, pp. 29-30.
- Subirá Puig, José: *La música en la Academia. Historia de una sección*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980.
- Varela de Vega, Juan Bautista: “Obras manuscritas de Juan Montes en el Museo Provincial de Lugo, procedentes del archivo Vicente Latorre”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 7, 1, 1995, pp. 229-250.
- Villanueva, Carlos: “Fuentes y personajes para el estudio del Cancionero Musical de Galicia”, *Cancionero Musical de Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié, 2007, pp. 105-111.

Vesteiro Torres, poesía e música no Rexurdimento

JULIO CARLOS ALONSO MONTEAGUDO

- Alonso, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.
- Álvarez de la Granja, María: *Teodosio Vesteiro Torres. Aproximación á súa vida e á súa obra*, Vigo, Instituto de Estudios Vigueses (Fundación Provigo), 1998.
- G. Beramendi, Justo: *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*, Vigo, Edicións Xerais, 2007.
- Casares, Carlos: “Primera noticia de Martín Codax”, *Grial*, 37, 1972, pp. 337-343.
- Costa Vázquez, Luis: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, Tese de Doutoramento, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999.
- Curros Enríquez, Manuel: “Teodosio Vesteiro Torres. Ensayo necrológico-biográfico”, *Corona fúnebre a la memoria del malogrado poeta gallego Teodosio Vesteiro Torres*, Ferrol, Imprenta de *El Correo Gallego*, 1879.
- Emilio Ferreiro, Celso: *Curros Enríquez*, Madrid, Ediciones Júcar, 1973.
- Filgueira Valverde, José: “Introducción y notas bibliográficas”, *Cancionero musical de Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982.
- Giráldez Lomba, Antonio: *200 memorias de Vigo*, Vigo, Faro de Vigo, 2010.
- Groba González, Xavier: *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): O canto galego de tradición oral*, Tese de doutoramento, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011.
- Inzenga, José: *Cantos y bailes populares de España. Galicia*, Madrid, A. Romero, 1888.
- Liaño Pedreira, María Dolores: *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de La Coruña*, A Coruña, Diputación Provincial, 1998.
- do Pico Orjais, José Luis e Rei Sanmartín, Isabel: *Ayes de mi país: o cancionero de Marcial Valladares*, Baiona, Dos Acordes, 2010.
- Saldoni, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, tomo II, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880.
- Soto Viso, Margarita: *Marcial del Adalid. Mélodies pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1985.
- Varela Jácome, Benito: “Vesteiro Torres y la <Galicia Literaria>”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. 4, fasc. 12, 1949.
- Varela Silvari, José María: *Galería Biográfica de Músicos Gallegos*, A Coruña, Imprenta de Vicente Abad, 1874.
- Vázquez Gil, Lalo: *Retrincos da historia de Vigo*, Vigo, Ed. Severino Cardeñoso Álvarez, 1989.

- Vázquez Núñez, Arturo: *Efemérides de Galicia*, Ourense, Imprenta de *La Propaganda Gallega*, 1878.
- Vesteiro Torres, Teodosio: *Flores de la Soledad. Colección de melodías para canto y piano*, Madrid, Aguirre Hermanos, 1871.
- Vesteiro Torres, Teodosio: “La música popular de Galicia”, *El Heraldo Gallego*, 16, 1874, pp. 121-124.
- Vesteiro Torres, Teodosio: *Galería de gallegos ilustres*, Madrid, Imp. Suárez y Cía., 1875; (5 vols., más un sexto volumen póstumo en: Lugo, 1879).
- Vesteiro Torres, Teodosio: “Martín Codax”, *El Heraldo Gallego*, 147, 1876, pp. 345-348.
- Vesteiro Torres, Teodosio: “Lombía”, *El Heraldo Gallego*, 274, 1878, pp. 289-291.
- Vesteiro Torres, Teodosio: *Monografías de Vigo*, Vigo, Imprenta de M. Fernández Dios, 1878.
- Vesteiro Torres, Teodosio: *Páginas sueltas*, Lugo, Tipografía de A. Villamarín, 1891.
- Vesteiro Torres, Teodosio: *Poesías*, A Coruña, Andrés Martínez, 1896.
- Vesteiro Torres, Teodosio: *Recuerdos de Galicia*, A Coruña, Andrés Martínez, 1896.
- Vesteiro Torres, Teodosio: *Galería de Gallegos Ilustres*, Buenos Aires, Ediciones Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires, 1955.
- VV AA: *Corona fúnebre á la memoria del inspirado escritor y poeta gallego, Teodosio Vesteiro Torres*, Ourense, Establecimiento tipográfico de *La Propaganda Gallega*, 1877.
- VV AA: *Corona fúnebre a la memoria del malogrado poeta gallego Teodosio Vesteiro Torres*, Ferrol, Imprenta de *El Correo Gallego*, 1879.

Dúas obras inéditas para piano só dos compositores Felipe Paz Carbajal e Enrique Lens Viera

ALEJO AMOEDO

- Alén, María Pilar: “El Fondo Canuto Berea. Un acercamiento a su “Archivo de documentación”: Correspondencia con E. de Arana, J. Montes y A. Romero”, *Campos interdisciplinares de la musicología, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Begoña Lolo Herranz (coord.), vol. 1, 2002, pp. 395-408.
- Alonso, Celsa: *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.
- Alvarellos, Henrique: *Centenario da Exposición Rexional Galega. Santiago, 1909*, Consorcio de Santiago, Alvarellos editora, 2009.
- Baliñas, Maruxa: “A vida musical en Santiago”, *Angel Brage. Memoria musical dun século*, Xoan Manuel Carreira e Carlos Magán (eds.), Consorcio da Cidade de Santiago, 1993, pp. 44-51
- Carreira, Xoan Manuel: “Enrique Lens Viera, Musicos de Galiza”, *A Nosa Terra*, 265, 14/III/1985.
- Carreira, Xoán Manuel: “As Melodías Galegas de Enrique Lens”, *Estudios Migratorios*, 2, 1996.
- Carreira, Xoán Manuel e Magán, Carlos: *Angel Brage. Memoria Musical dun Século*, Consorcio da Cidade de Santiago, 1993.
- Cirio, Norberto Pablo: “Repensando el patrimonio musical desde quienes emigraron a Argentina. Fuentes y perspectivas de estudio”, *A música na emigración. IV Encontro <O Son da Memoria>*, Santiago de Compostela, 2005.
- Costa Vázquez, Luis: *La Formación del Pensamiento Musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 1999.
- Figuro, Javier e Carbonel, Marie-Hélène: *Arruíname, pero no me abandones. La Bella Otero y la Belle Époque*, Espasa Calpe, Madrid, 2003.
- Filgueira Valverde, José: *Introducción y notas bibliográficas, en Casto Sampedro y Folgar: Cancionero Musical de Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982 (reimpresión facsimilar da 1ª edición de 1942).
- García Caballero, María: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela, Alvarellos, 2008.
- Groba González, Xavier: *O Legado Musical de Casto Sampedro (1848-1937): O Canto Galego de Tradición Oral*, tese de Doutoramento, Santiago de Compostela, 2011.

- Liaño Pedreira, María Dolores: *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*, , tomo I, A Coruña, Diputación Provincial, 1998, pp. 804-805.
- Marco, Aurora e Porto, Serafín: *A Escola Normal de Santiago de Compostela. De Escola Normal Superior a Escola Universitaria (1849-1996)*, Universidade de Santiago de Compostela, 2000.
- Pereira, Aureliano: *Escritos sobre federalismo e Galeguismo*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, 2006.
- Varela de Vega, Juan Bautista: *Obras manuscritas de Juan Montes en el Museo Provincial de Lugo, procedentes del archivo de Vicente Latorre*, Boletín do Museo Provincial de Lugo, 7, 1995-1996.
- Varela de Vega, Juan Bautista: *Juan Montes. Un músico gallego*, A Coruña, Diputación Provincial, 1990.
- Varela de Vega, Juan Bautista: “Felipe Paz Carbajal, Un gran músico del XIX gallego”, *Museo de Pontevedra*, 55, 2001, pp.317-336.
- Vázquez Tur, Mariano: “Piano de Salón y Piano de Concierto en la España del XIX”, *Revista de Musicología*, vol. XIV, 1 y 2, 1991.
- VV AA: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid, SGAE, 1999.

Aproximación ao ambiente cultural e musical nos albores do século XX en Ferrol: o xornal *El Correo gallego* como testemuña

LUCINIO MEDEL IGLESIAS

Arquivos e bibliotecas consultados

Arquivo Municipal de Lugo
 Arquivo Municipal de Ourense
 Ateneo Ferrolá
 Biblioteca Municipal de Ferrol.
 Biblioteca Municipal de Lugo.
 Biblioteca Municipal Pontedeume.

Xornais

El Correo Gallego

Libros e artigos

- Alonso Fernández, Bieito: *Breve historia do nacionalismo Galego*, Vigo, A Nosa Terra, 1999.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón: “A Restauración no Século XX”, *A gran Historia de Galicia, Historia Política da Galicia Contemporánea*, XI, vol.3, A Coruña, Edición La Voz de Galicia, Arrecife Edicións Galegas S.L., 2007, pp. 29-32, 39-44.
- Barreiro Fernández, X. Ramón: *Historia de la cultura gallega. Siglos XIX-XX*, III, A Coruña, Ediciones GAMMA, Temática Gallega, 1983.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón: *Historia Contemporánea de Galicia IV. Economía y sociedad*, A Coruña, Ediciones GAMMA, 1984.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón: *Historia Contemporánea de Galicia IV. Edad contemporánea*, Vigo, Galaxia, 1981.
- Domínguez Ortiz, Antonio: “La Restauración (1874-1902)”, *Historia de España*, vol. X, Barcelona, Editorial Planeta, 1990, pp. 122-132, 164-173.

- Llorca Freire, Guillermo: *Historia de Ferrol*, A Coruña, Vía Láctea Editorial, 1998.
- Llorca Freire, Guillermo: *Historia da prensa ferrolá*, Sada, Edicións do Castro, Historia, 1992.
- López de los Ríos, Juan: “Los Braña, músicos y su vinculación con Neda”, *Revista de Neda, Anuario Cultural do Concello de Neda*, 12, 2010, pp. 23-31.
- Groba González, Xavier: *O Legado musical de Castro Sampedro (1848-1937): O canto galego de tradición oral*, Tese Doutoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2011.
- Menéndez Pidal, Ramón: “Los comienzos del siglo XX, la población, la economía, la sociedad (1898-1931)”, *Historia de España*, XXXVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 443-459, 482-489.
- Montero y Aróstegui, José: *Historia de Ferrol, Historia y descripción de la ciudad y departamento naval de Ferrol*, Ferrol, Edicións Embora, 2003.
- Ocampo Vigo, María Eva: *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*, Madrid, UNED, 2001.
- Sampedro y Folgar, Casto: *Cancionero Musical de Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982.
- Santalla López, Manuel: *Ferrol. Historia social (1726-1858)*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, 2006.
- Villanueva, Carlos: *Cancionero Musical de Galicia reunido por Casto Sampedro y Folgar [reedición crítica]*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2008.
- Veiga, Wenceslao (letra) y Vilumbrales, Benito (música): *El Ministro en Ferrol. Revista Cómico-lírica bilingüe, poético-prosaica, en un acto, siete cuadros y una apoteosis*, Ferrol, Imprenta de Barcón, Pita y C^a (S en C), 1904.
- VV AA: *Historia de Ferrol*, A Coruña, Vía Láctea, Editorial-Historia, 1998.

Páxinas web

- http://anuariobrigantino.betanzos.net/Ab1999PDF/1999%20463_484.pdf
- www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/Estafeta_Literaria/1958_00115.pdf
- www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/periodicos/Revistas-00163.pdf
- http://consellodacultura.org/mediateca/extras/simbolos_de_galicia.pdf
- www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=204
- www.google.es/search?q=francisco+pi%C3%B1eiro+musico+ferrol&rls=com.microsoft:es&redir_esc=&ei=f862TonWO4GDOvvBkZAI
- <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1929/03/05/028.html>
- www.lavozdegalicia.es/hemeroteca/2001/10/20/795173.shtml
- www.neda.es/imagenes/revistadeneda/revista_4.pdf

www.neda.es/imagenes/revistadeneda/12.pdf

www.opacmeiga.rbgalicia.org/DetalleRexistro.aspx?CodigoBiblioteca=WCCPBG&Rexistro=64384&Formato=Etiquetas

www.depontevedra.es/?1,611,2,62

<http://sites.google.com/site/ferrolantiguo2/teatros>

www.toxosefroles.com/



As bandas de música galegas: unha realidade inédita

LUIS COSTA VÁZQUEZ

- Andrade Malde, Julio: *La Banda Municipal de La Coruña y la vida musical de la Ciudad*, A Coruña, Concello de A Coruña, 1998.
- Bal y Gay, Xesús: “Bandas populares de música galegas”, *Homenaxe ás bandas populares de música galegas*, Santiago de Compostela, Concello, D. L., 1983.
- Chamadoira, Roberto B.: *As bandas de música populares de Galicia*, Santiago de Compostela, Federación Galega de Bandas de Música Populares, c. 2002.
- Costa Vázquez, Luís: “La música popular”, *Galicia. Antropología*, vol. XXV, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1997, pp. 404-431.
- Costa Vázquez, Luís: *A Noite do Santo Cristo. Rapsodia Galega para Banda Sinfónica, de Higinio Cambeses. Transcripción, Revisión, e Estudio*, Vigo, Instituto Galego das Artes Escénicas-Dos Acordes, 2007.
- Cuns Lousa, Xulio: “La banda municipal de Betanzos en el s. XIX”, *Anuario Brigantino*, 7, 1984, pp. 137-150.
- Cuns Lousa, Xulio: “La banda municipal de Betanzos en el s. XX”, *Anuario Brigantino*, 9, 1986, pp. 155-178.
- Da Costa Diniz Gomes, Agostinho: *O contributo das bandas filarmónicas para o desenvolvemento pessoal e comunitario. Um estudo efectuado no Alto Tâmega; sub-região do norte de Portugal*, Tese de doutoramento, Departamento de Didácticas Especiais, Universidade de Vigo, 2007.
- Dahlhaus, Carl: *Fundamentos de la historia de la música*, Gedisa, Barcelona, 1997.
- Geertz, Clifford: *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997.
- Groba, Rogelio: “Pasado e futuro das bandas de música populares”, *Homenaxe ás bandas populares de música galegas*, Santiago de Compostela, Concello D. L., 1983.
- Iglesias Alvarellos, Enrique: *Bandas de Música de Galicia*, Lugo, Alvarellos, 1986.
- Kartomi, Margareth J.: “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”, *Las Culturas Musicales*, Francisco Cruces (ed.), Madrid, Trotta, 2001, pp. 357-382.
- Körner, H. UNESCO: “Recomendaciones para la educación de adultos”, *Enciclopedia Internacional de la Educación*, vol. 9, Barcelona, Ministerio de Educación y Ciencia-Editorial Vicens-Vives, S.A., 1989.
- López Cobas, Lorena: “A banda de Música de Vilatuxe”, *Descubriendo. Anuario de estudios e investigación de Deza*, 3, 2001, pp. 427-454.

- López Cobas, Lorena: "Las bandas de música en Galicia: Aproximación al caso de la ciudad de La Coruña en el siglo XIX", *Revista de Musicología*, 31, 1, 2008, pp. 79-123.
- Prat, Joan: "¿Por qué caminan? Una mirada antropológica sobre el Camino de Santiago", *La cultura sentida. Homenaje al profesor Salvador Rodríguez Becerra*, Sevilla, Signatura, 2011, pp. 495-529.
- Rice, Timothy: "Hacia la remodelación de la etnomusicología", *Las Culturas Musicales*, Francisco Cruces (ed.), Madrid, Trotta, 2001, pp. 155-178.



El catálogo musical de la Banda Municipal de Ourense: un trabajo de base en el archivo de una agrupación centenaria.

SERGIO NOCHE GARCÍA

Archivos consultados

Archivo Municipal de Ourense

Archivo Histórico Provincial de Ourense

Archivo musical de la Banda Municipal de Música de Ourense

Museo Etnolóxico de Ribadavia

Bibliografía

Costa, Luis: “La música popular”, *Galicia. Antropología*, XXV, A Coruña, Hércules, 1998, pp. 404-431.

Fernández, Manrique: *Meditacións en branco e negro*, Galicia, Xerais, 1999.

González, José, et al: *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, Madrid, Arco Libros, 1996.

Groba, Rogelio: “Pasado e futuro das bandas de música populares” (separata), Iglesias, Enrique: *Bandas de Música de Galicia*, Lugo, Alvarellos, 1986, pp. 1003-1009.

A banda municipal de Vigo no cambio de século: 1883-1912

ASTERIO LEIVA PIÑEIRO

- Álvarez Blázquez, José María: *La ciudad y los días. Calendario Histórico de la Ciudad de Vigo*, Vigo, Ediciones Monterrey, 1960.
- Andrade Malde, Julio: *La banda municipal de La Coruña y la vida musical de la ciudad*, A Coruña, Concello de A Coruña, 1998.
- Costa Vázquez, Luis: *Augusto Bárcena, el legado musical del maestro*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 2010.
- Garrido Rodríguez, Jaime: *Vigo, la ciudad que se perdió, arquitectura desaparecida, arquitectura no realizada*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 1994.
- González Martín, Gerardo: *1887-1891 Titanes del viguismo en una ciudad discriminada*, Vigo, Instituto de Estudios Vigueses, 2007.
- Iglesias Alvarellos, Enrique: *Bandas de música de Galicia*, Lugo, Alvarellos, 1986.
- Martín Curty, José Antonio: *Cines en Vigo*, Vigo, Instituto de Estudios Vigueses, 2004.
- Martín Curty, José Antonio: *Historia de la alameda. Vigo 1928-1978*, Vigo, C.O.A.G., 1978.

Fondos documentais e legado social: dúas canles para investigar as bandas de música populares na comarca do Deza

CRISTINA VÁZQUEZ

- [s.a.]: Banda de música de Castrelo: *Cen anos de música: 1890-1990*, Cambados, Concello de Cambados, 1990.
- s.a.: *Salceda en festa. Historia das bandas de música en Salceda de Caselas*, Salceda de Caselas, Asociación Amigos e Amigas da Música de Salceda de Caselas, 2011.
- Besada Chamoira, Roberto: *As Bandas de Música Populares de Galicia*, Santiago de Compostela, Federación Galega de Bandas de Música Populares, 2003.
- Camino, Nicolás: “Da carballeira ó auditorio. Momento actual das bandas de música en Galicia”, *Congreso música sen fronteiras. Galicia e norte de Portugal*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002.
- Campos Toimil, Manuel: *As bandas de música de Cerdedo*, Cerdedo, Asociación Cultural Os Abrentes de Cerdedo, 2010.
- Costa Vázquez, Luís: “La música popular”, *Galicia-Antropología*, XXV, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1997, pp. 403-431.
- Costa, Luz (coord.): *Anuario de bandas de música de Galicia*, Santiago de Compostela, IGAEM, 2001.
- Cuns Lousa, Julio: “La banda municipal de Betanzos en el s. XX”, *Anuario Brigantino*, 9, 1986, pp. 155-178.
- Gayoso, Xulio: *A banda de Vilacendoi*, Pontevedra, Kalandraka, 2006.
- Iglesias Alvarellos, Enrique: *Bandas de Música de Galicia*, Lugo, Alvarellos, 1986.
- López Rodríguez, César: “As bandas de música en Baiona”, *REM, Revista de estudos miño-ranos*, 5/6, 2006, pp. 139-158.
- Mariñas Iglesias, Juan Carlos: *Coros y bandas de música de Vigo*, Vigo, Ediciones Cardeñoso, 1995.
- Núñez López, José: *Banda-Escola de Música de Visantoña (1877-2007): 130 anos de historia interrompida*, Visantoña, Deputación Provincial de A Coruña, 2007.
- Paz Antón, Xosé Ramón: *Bandas, músicos e orquestras do Porriño*, Vigo, A Nosa Terra, 2009.
- Pérez Pérez, Pedro: “El Teatro Principal, corazón cultural de A Estrada”, *Miscelánea histórica e cultura*, 12, 2009, pp. 5-98.

- Piñeiro Berz, Alberto: *Os músicos de Boiro (1900-2006)*, Boiro, Cadernos Culturais, Concello de Boiro, 2006.
- Piñeiro Feijoo, Antonio: *A Banda de Música Municipal de Celanova: século e medio de historia*, Ourense, Deputación Provincial, 1993.
- Seixo Pastor, Marcos: “Os Nossos músicos: as bandas de música no concello de Cuntis”, *A Taboada*, 6, 2002, pp. 7-32.
- Vázquez Verao, Paula (coord.): *Banda de música de Sober. Un século e medio de historia*, Sober, Asociación Cultural Banda de Música de Sober, 2011.
- Vázquez, Luís: “Banda de música Vilanova dos Infantes”, *O son do pobo*, 3, 1997, pp. 6-12.
- Viana Martínez, Víctor: *Banda de música de Vilagarcía de Arousa (1873-1993)*, Vilagarcía de Arousa, Patronato Banda de Música, 1993.
- VV AA: *80 aniversario. 1927-2007*, Banda de Música Santa Cruz de Rivadulla, 2007.
- VV AA: *Banda Municipal de Ribadeo. 1922-1997*, Ribadeo, Asociación Amadores da Música, 1997.

Bibliografía sobre as bandas de música no Deza

- [s.a.]: *Por terras do baixo Deza I. A parroquia de Sta. María de Merza e os seus contornos*, Pontevedra, Artes gráficas Ramiro Paz, 1999.
- Barros Presas, Nuria: *De la música de Merza a la Banda Artística de Merza (Pontevedra)*, Oviedo, traballo fin de mestrado, *Máster en Música, Comunicación e Instituciones en la España Contemporánea*, Universidad de Oviedo, 2010, dirixido por Ramón Sobrino [consulta permitida pola autora].
- Cebeiro Fernández, José María & Noia Souto, Xosé Francisco: *Homenaxe. Gervasio Salgueiro Estévez*, Teo, Publicación Asociación Cultural A Regionalista, Concello de Teo, 2009.
- García Gómez, Valentín: *Vista Alegre 25 anos de historia*, Bandeira, Asociación cultural Vista Alegre, 2007.
- García Porral, Xoán Carlos: “A Banda de Música de Lalín”, *Descubriendo: Anuario de estudios e investigación de Deza*, 6, Concello de Lalín, 2004, pp. 463-474.
- González Pérez, Jesús Manuel: “A demografía histórica na comarca de Deza dende principio de século ó inicio de comportamentos actuais: 1900-1950”, *Descubriendo Deza: Anuario de estudios e investigación de Deza*, 1, Concello de Lalín, 1999, pp. 215-241.
- Iglesias Alvarellos, Enrique: “A comarca bandística por excelencia de Galicia”, *Descubriendo Deza: Anuario de estudios e investigación de Deza*, 6, 2004, pp. 429-441.

- Iglesias Alvarellos, Enrique: *79 años en clave de FA. Calendas Memorias*, Lugo, ed. Alvarellos, 2001.
- López Cobas, Lorena: “A banda de Música de Vilatuxe”, *Descubriendo Deza: Anuario de estudios e investigación de Deza*, 3, 2001, pp. 427-454.
- López Gutiérrez, José Ángel: “Banda La Unión de Bermés”, *Descubriendo Deza: Anuario de estudios e investigación de Deza*, 2, 2000, pp. 311-347.
- Otero Payno, Manuel: *A Música da Bandeira* [documental audiovisual], Santiago de Compostela, RB Producións & Multimedia, Axencia Audiovisual Galega, 2012 [inérito consultado previamente co permiso do autor].
- Pereiro López, Fátima: *A Banda de Música Municipal de Silleda*, Conservatorio Superior de Vigo, Traballo Fin de Carreira, Departamento de Musicoloxía, 2012, dirixido por Julio Carlos Alonso Monteagudo [consulta permitida pola autora].
- Río Otero, Marco Antonio: “Os concellos de Deza: descrición física e socioeconómica”, *Descubriendo Deza: Anuario de estudios e investigación de Deza*, 4, 2002, pp. 193-210.
- Utrera, Ángel: *A memoria a palabra a música*, Agolada, Asociación de amigos da Banda de Agolada, 2010.
- Vázquez Crespo, Armando & González Alén, Daniel: *A comarca do Deza*, Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, 1989.
- Vázquez Gómez, Cristina: “As bandas de música populares no Trasdeza I. Banda de Música Municipal de Silleda”, *Descubriendo Deza: Anuario de estudios e investigación de Deza*, 11, 2011, pp. 277-305.
- Vázquez Gómez, Cristina: *Las bandas de música en la zona del Trasdeza (Pontevedra)*, Oviedo: Traballo de Investigación Tutelado por Carlos Villanueva para a obtención do Diploma de Estudos Avanzados, programa de doutorado *Música en la España Contemporánea*, Universidade de Oviedo, 2009.
- Vilaríño, Francisco: *Reseña histórica del Condado de Deza*, Madrid, ed. de Armando Vázquez, 1997.
- Villar Calvo, Xoaquín: *Un pobo musical, Merza e a súa banda artística*, Merza, Banda Artística de Merza, 2007 [inérito, consultado co permiso da agrupación].

Proceso de edición de partituras históricas: una referencia a los *Coros gallegos* y a las *Irmandades da Fala*

JAVIER JURADO

Archivos consultados:

Ourense, Archivo particular de Virixilio Fernández.
Rentería, ERESBIL

Bibliografía

- Bal y Gay, Jesús: *Hacia el ballet gallego*, Lugo, Ed. Ronsel, 1924.
- Beramendi, Justo G. y Núñez Seixas, Xosé Manuel: *O nacionalismo galego*, Vigo, A Nosa Terra, 1995.
- Bóveda, Alexandre: “Temos que crear o noso Baile Nacional”, *A Nosa Terra*, 396, 30/XII/1935, p. 9.
- Cachafeiro, Avelino: “Los gaiteros de Soutelo: Una visita romántica a los hermanos de América”, *Vida Gallega*, 425, 20/IX/1929, s.p.
- Carballo-Calero, María Victoria: “Camilo Díaz Baliño y la Coral orensana De Ruada”, *Arte y ciudad: Ámbitos medieval, moderno y contemporáneo*, M.V. Carballo-Calero (ed.), A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2000, pp. 3-30.
- Carré Alvarellos, Leandro: “Qué opina usted acerca del teatro gallego? Leandro Carré dice...”, *Vida Gallega*, 412, 10/V/1929, s.p.
- Costa, Luís: “Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia”, *Cuadernos de música iberoamericana*, VI, 1996, pp. 49-64.
- Costa, Luís: “Música e galeguismo: Estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical”, *Actas do simposio internacional de antropoloxía. Etnicidade e Nacionalismo*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2001, pp. 249-283.
- Fernández Cid, Antonio: *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Madrid, Real Musical, 1975.

- García Fernández, Emilio Carlos: *Diccionario do Cine en Galicia (1896-2000)*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2001.
- Guridi, Jesús: *La Meiga*, Madrid, Archivo musical de la SGAE.
- Iglesias de Souza, Luis: *Teatro lírico español*, 3, A Coruña, Deputación Provincial, 1991.
- Jurado, Javier: *A lenda de Montelongo: A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do Nacionalismo galego*, Tesis doctoral, Universidade da Coruña, 2011 (versión electrónica en <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7348>) (última consulta 5/I/2012).
- Jurado, Javier: *Mestre Vide. Obra completa. Zarzuelas*, Ourense, Deputación Provincial, 2011.
- López Otero, César: “Os coros galegos”, *A Nosa Terra*, 205, 1/X/1924, pp. 9-10.
- Méndez-Leite, Fernando: *Historia del cine español*, 1, Madrid, Rialp, 1965.
- Nogueira, Xosé: “As temáticas”, *Libro branco de cinematografía e artes visuais. Comisión Técnica de Cinematografía e Artes Visuais*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Sección de Artes Plásticas, 2004.
- O Tío Marcos d'a Portela: “As Irmandades da Fala” [art. ed.], 7/8, 1918, pp. 1-2.
- O Tío Marcos d'a Portela: “Programa da primeira actuación do Coro de Ruada o 24 de xuño de 1919 no Teatro Apolo, Ourense” [art. ed.], 6, 21/VI/1919, p. 6
- Ortiz Novo: “Por los estudios: Camilo Díaz”, *Vida Gallega*, 224, 30/V/1923, s.p.
- Otero López, José: “La evolución artística de los Coros Gallegos”, *Vida Gallega*, 442, 10/III/1930, s.p.
- Paradas, Enrique y Jiménez, Joaquín: *La chula de Pontevedra: sainete en dos actos, divididos en un prólogo y cinco cuadros*, Madrid, Rivadeneira, 1928.
- Perandones, Miriam: “Entorno sociocultural, etnicidad y nacionalismo de la Coral ‘De Ruada’ en su primera etapa (1918-1936)”, *Etno-Folk, Revista Galega de Etnomusicología*, 9, 2007, pp. 51-72.
- Pérez Rodríguez Luís: “Fernando Iglesias Tacholas, un actor nato”, *Homenaxe a Fernando Iglesias Tacholas*, Santiago, Arquivo da Emigración, Consello da Cultura Galega, 2004.
- Risco, Vicente: “Teoría do nacionalismo galego”, *Obras completas*, Madrid, Akal, 1981.
- Romero, Federico y Fernández Shaw, Guillermo: *La Meiga. Zarzuela en tres actos, divididos en seis cuadros, en verso*, Madrid, Prensa Moderna, 1929.
- Sanmartín, Crisanto: “La crisis de los coros gallegos”, *La Noche*, 20/II/1952, s.p.
- Sergude, Luís de: “Os coros gallegos”, *A Nosa Terra*, 2, 24/XI/1916, p. 1.
- Solá, Javier: “La difícil defensa de La Meiga”, *Vida Gallega*, 413, 20/V/1929, s.p.
- Solá, Javier: “Una embajada artística”, *Vida Gallega*, 478, 10/III/1931, s.p.
- Soto Viso, Margarita y Carreira, Xoan Manuel: “Gregorio Baudot y la música tradicional gallega”, *Revista de folklore*, 20, 1982, pp. 55-60.

- Torrado Estrada, Adolfo: “Maneras de ver: Cantuxa, cancionera de Galicia”, *Vida Gallega*, 412, 10/V/1929, s.p.
- Un amador do teatro: “Curiosa estadística: o teatro galego”, *A Nosa Terra*, 77, 15/I/1919, p. 2.
- Vales, Xaquín: “Xaquín Lorenzo e a Coral de Ruada (Tríptico)”, *Etno-Folk, Revista galega de etnomusicoloxía*, 2, 2005, pp. 27-70.
- Villar Ponte, Antón: “Zarzuela y ópera gallegas”, *Vida Gallega*, 352, 10/9/1927, s.p.
- Zamora, F.: “Os coros galegos”, *A Nosa Terra*, 206, 1/XII/1924, p. 9.
- www.coralderuada.com (última consulta 19/12/2011).

Trabajos a apreciados en publicaciones periódicas sin autor citado, ordenados por el nombre de la publicación:

- ABC*: “Korobok, espectáculo ruso, en la Princesa”, 7523, Madrid, 9/II/1937, p. 33.
- A Nosa Terra*: “A todol-os nosos compatriotas: Conservatorio Nazonal do Arte Galego”, 78, 25/I/1919, p. 1.
- A Nosa Terra*: “Aínda os orfeóns” [art. ed.], 241, 1/X/1927, p. 3.
- A Nosa Terra*: “De Ruada” [art. ed.], 117, 10/IV/1920, p. 7.
- A Nosa Terra*: “Festas galegas” [art. ed.], 196, 1/I/1924, p. 3.
- A Nosa Terra*: “Festas Galegas” [art. ed.], 208, 1/I/1925, p. 11.
- A Nosa Terra*: “Festas galegas: Cántigas e Agarimos” [art. ed.], 211, 1/IV/1925, p. 4.
- A Nosa Terra*: “Festas galegas: Saudade, da Cruña” [art. ed.], 206, 1/XII/1924, p. 9.
- A Nosa Terra*: “O arte mudo: a primeira película galega” [art. ed.], 197, 1/II/1924, p. 2.
- El Correo de Galicia*: “La chula de Pontevedra” [art. ed.], 1168, 10/III/1928, p. 5.
- El Heraldo Orensano* [s.a]: “La escenificación de los cantos populares gallegos. Una charla con el director de De Ruada, sobre la radical transformación de este coro”, 2/12/1929, s.p.
- La Época*: “Se ha dado comienzo a los ensayos de La Meiga en el Avenida” [art. ed.], Buenos Aires, 22/VIII/1930.
- La Razón*: “El maestro Daniel González y el pintor Díaz Baliño hablan del coro De Ruada” [art. ed.], 28/III/1931.
- La Región*: “De Ruada. Grandioso acontecimiento artístico” [art. ed.], 21/XI/1929.
- La Voz de Galicia*: “Gregorio Baudot: un compositor castellano que cantó a Galicia” [art. ed.], 5/VI/1928, s.p.
- Vida Gallega*: “Actualidades gráficas: estatua de Lamas Carvajal. Orense” [art. ed.], 127, 15/VI/1919, s.p.
- Vida Gallega*: “El Coro De Ruada juzgado por la prensa argentina” [art. ed.], 483, 30/IV/1931, s.p.

Vida Gallega: “Homenaje hecho por los coros gallegos en memoria del Sr. Peinador” [art. ed.], 134, 15/X/1919, s.p.

Vida Gallega: “La tournée [*sic*] del coro orensano De Ruada por Galicia” [art. ed.], 144, 25/IV/1920, s.p.

Vida Gallega: “La vuelta de los juglares modernos” [art. ed.], 445, 10/IV/1930, s.p.

Vida Gallega: “Los cuentos del coro De Ruada” [art. ed.], 479, 20/III/1931, s.p.

Vida Gallega: “*Maruxa* en película” [art. ed.], 235, 15/X/1923, s.p.

Vida Gallega: “Orense: coros *Cantigas da Terra* y *De Ruada*” [art. ed.], 147, 10/VI/1920, s.p.

Vida Gallega: “Soutullo habla de la música gallega” [art. ed.], 430, 10/XI/1929, s.p.



As dinámicas comerciais como motor dunha realidade musical: Canuto Berea Rodríguez, un exemplo do século XIX

LORENA LÓPEZ COBAS

- Alén, M^a Pilar: “El fondo Canuto Berea. Un acercamiento a su “Archivo de Documentación”: correspondencia con E. de Arana, J. Montes y A. Romero”, *Campos interdisciplinares de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Begoña Lolo (ed.), Madrid, SEdeM, 2001, pp. 395-408.
- Alén, M^a Pilar: “Juan Montes y su correspondencia con Canuto Berea (1871-1874)”, *Lucensia. Miscelánea de cultura e investigación. Biblioteca del Seminario Diocesano de Lugo*, XI, 22, 2001, pp. 123-142.
- Alén, M^a Pilar: “Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), impulsor de la actividad musical en Galicia”, *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, Santiago, Universidad de Santiago, 2002, pp. 235-245.
- Alén, M^a Pilar: “Teatro lírico en la ciudad de A Coruña (1872-1879)”, *Delantera del paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez, Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, ICCMU, 2008, pp. 49-73.
- Alén, M^a Pilar: *Historia da Música Galega. Notas do século XIX*, Santiago, Andavira, 2009.
- Alonso González, Celsa: “Cultura popular y propiedad intelectual: la Sociedad de Autores Españoles y el Pequeño Derecho (1899-1924)”, *Delantera del paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez, Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, ICCMU, 2008, pp. 383-409.
- Aversano, Luca: “Il commercio di edizioni e manoscritti musicali tra Italia e germania nel primo Ottocento (1800-1830)”, *Fonti Musicali Italiane*, IV, 1999, pp. 130-160.
- Barreiro, Xosé Ramón: *Historia contemporánea de Galicia. IV. Economía y sociedad*, A Coruña, Ediciones Gamma, 1984, pp. 44 e ss.
- Barreiro, Xosé Ramón: *Historia de la ciudad de La Coruña*, A Coruña, La Voz de Galicia. Biblioteca Gallega, 1986.
- Bordás Ibáñez, Cristina: *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca. 1870*, Valladolid, Tese doutoral inédita, Universidade de Valladolid, 2004.
- Carreira Antelo, Xoán Manuel: “Canuto Berea”, *A Nosa Terra*, 270, 22/V/1985, s.p.

- Carreira Antelo, Xoán Manuel: “Sebastián Canuto Berea Ximeno y la Sociedad Musical Coruñesa (La familia Berea I)”, *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, II, 2, 1986, pp. 11-55.
- Carreira Antelo, Xoán Manuel: “Canuto Berea y Cía., la editorial del Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX”, *Recerca Musicológica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 489-491.
- Colino, Ana- Grandío, Emilio: *La Coruña en el siglo XIX*. A Coruña, Vía Láctea, 1994.
- Even Zohar, Itamar: “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas”, *Teoría de los polisistemas*, Montserrat Iglesias (ed.), Madrid, Arco, 1999, pp. 23-52.
- García Mallo, M^a Carmen: “La edición musical en Barcelona (1847-1915). Partituras impresas conservadas en la Biblioteca de Catalunya”, *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, IX, 1, xaneiro-xuño 2002, pp. 7-154.
- Gosálvez Lara, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995, pp. 68-71.
- Ibèrni, Luis G.: *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995, pp. 404 e ss.
- Illiano, Roberto-Sala, Luca (eds.): *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, 2010.
- Liaño Pedreira, M^a Dolores: *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999.
- López Cobas, Lorena: “Las bandas de música en Galicia: aproximación al caso de la ciudad de A Coruña en el siglo XIX”, *Revista de Musicología*, XXXI, 1, 2008, pp. 79-124.
- López Cobas, Lorena: “El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)”, *Revista de Musicología*, 33, 1-2, 2010, pp. 505-525.
- López Cobas, Lorena: “Los primeros pasos de una empresa editorial gallega: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891) y su labor como intermediario y difusor editorial”, *Congreso Internacional Imprenta y Edición Musical en España de los siglos XVIII-XX*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, en prensa.
- López-Suevos, Beatriz: “Las capas de cebolla: El fondo Canuto Berea del archivo de la Diputación de A Coruña”, *Boletín de AEDOM*, XII, 2008, pp. 16-24.
- Martínez Alcubilla, Marcelo: *Diccionario de la administración española*, Madrid, López Camacho, 1892.
- Meijide Pardo, Antonio: “Los Canuto Berea y el primer establecimiento de instrumentos musicales de Galicia”, *La Coruña. Paraíso del turismo*, A Coruña, Venus, 1988, s.p.

- Pedrell, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos*, Barcelona, Imprenta de Víctor Berdós y Feliz, 1897, pp. 177-178.
- Rey Majado, Áurea: *A Coruña y la Música. El primer orfeón coruñés (1878-1882)*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2000.
- Salas Villar, Gemma: “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos de piano”, *Nassarre*, XV, 1-2, 1999, pp. 9-55.
- Saldoni, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. 4, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1861-1881, p. 33.
- Sánchez García, Jesús Ángel: *La arquitectura teatral en Galicia*. A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1997, pp. 127 e ss.
- Schmidt, Siegfried J.: “La comunicación literaria”, *Pragmática de la comunicación literaria*, Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Arco Libros, 1986, pp. 199 e ss.
- Varela de Vega, Juan Bautista: *Juan Montes. Un músico gallego*, A Coruña, Deputación da Coruña, 1990.
- Vargas Liñán, M^a Belén: “La música en la prensa femenina andaluza del siglo XIX a través de La Moda de Cádiz”, *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López González e Consuelo Pérez Colodrero (eds.), Granada, Universidad de Granada-Junta de Andalucía, 2008, pp. 345-64.

La edición musical en Vigo en la primera mitad del siglo XX: Manrique Villanueva.

PABLO ABREU

- Abreu Fernández, Pablo: *A edición musical en Vigo na primeira metade do século XX*. DEA, Vigo, Universidade de Vigo, 2008.
- Academia gallega: *Boletín de la Academia Gallega*, I, 3, 20/VII/1906.
- Álvarez Blázquez, María: *O tranvía en Vigo*, Vigo, 1994, en línea, <<http://www.arrakis.es/~roja/tranvia.htm>> (consulta 25/XII/2011).
- Álvarez Blázquez, Xosé María: *A cidade e os días: calendario histórico de Vigo*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia-Concello de Vigo Alcaldía, 2008.
- Amat Tudurí, Amparo: *La música en el boletín de la propiedad intelectual 1847-1915*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1997.
- Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid: *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid. Año 1904*, Madrid, Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid, 1905.
- Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid: *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid. Años 1909*, Madrid, Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid, 1909.
- Arija Soutullo, M^a Rosa: *Reveriano Soutullo Otero: el alma lírica de la música gallega. Vida y obra*, Pontevedra, Deputación de Pontevedra, 2011.
- Cao Moure, José: *Catálogo de Vigo: (Vigo a través de un siglo)*, Vigo, PPKO, 1923, (reed. facs. Vigo, Instituto de Estudios Vigueses, 2005).
- Cao Moure, José: *Vigo en 1927*. Vigo, PPKO, 1928, (reed. facs. IEV, 2005).
- Carrere, Emilio: “Crónica y responso de los cafés desaparecidos”, *ABC*, sin numerar, 24/III/1945, p. 3.
- Costa Vázquez, Luis: “La corriente ceciliana en la música española de la segunda mitad del siglo XIX.”, *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 185-206.
- Cunqueiro, Álvaro, Álvarez Blázquez, José M^a (coord.): *Vigo en su historia*, Vigo, Caja de Ahorros Municipal de Vigo, 1979.
- Del Olmo, Vicente: “Una información todas las noches”, *El Heraldo de Madrid*, 13.907, 23/VIII/1930, pp. 8-9.
- Durán Rodríguez, M^a Dolores: *La Escuela de Artes y Oficios de Vigo durante el primer tercio del siglo XX*, Vigo, Cardeñoso, 2008.

- Estévez Vila, Jaime: *Reveriano Soutullo Otero: estudio biográfico y musical*, Madrid, Alpuerto, 1995.
- Gaos Guillochon, Andrés: *Síntesis biográfica del compositor gallego Andrés Gaos Berea: I Andrés Gaos niño*, en línea, Buenos Aires, <<http://www.andresgaos.com>> (consulta: 25-XII-2011).
- Giráldez Rivero, Xesús: “Eugenio Fadrique González: 1879-1971”, *Empresarios de Galicia*, vol. II, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2009, pp. 334-361.
- González Martín, Gerardo: *Pasión por Vigo. Vida y obra del cronista Rodríguez Elías*, Vigo, IEV, 2006.
- González Martín, Gerardo: “Vigo: La difícil conquista de la Enseñanza Media oficial”, *Glaucoptis*, 12, Vigo, IEV, 2006.
- Gosálvez Lara, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*, Madrid, AEDOM, 1995.
- Groba González, Xabier: *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): o canto galego de tradición oral*, vol. II: Documentario, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2011.
- Lamas, Jorge: “Pasodoble militar nocturno”, *La Voz de Galicia*, 16/II/2011, en línea <<http://www.lavozdeg Galicia.es>> (consulta 25-XII-2011).
- López Cobas, Lorena: “Las bandas de música en Galicia: aproximación al caso de la ciudad de A Coruña en el siglo XIX”, *Revista de Musicología*, XXXI, 1, 2008, pp. 79-123.
- López Cobas, Lorena: *Música y cultura en A Coruña: el caso de Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)*, tesis de licenciatura, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- Mallo, Albino: *Algo máis que un café: o Derby de Vigo 1921-1968*, Vigo, Galaxia, 2010.
- Maltese, Corrado: *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1980.
- Martínez del Fresno, Beatriz: “La revista ‘Harmonía’ (Madrid, 1916-1959), editora de música para banda”, *Miscellànea Orioll Martorell*, Barcelona, Universitat, Secretariado de Publicaciones, 1998, pp. 223-266.
- Molina Roldán, Cristina: “El archivo de la banda municipal de música de Las Palmas de Gran Canaria”, *El museo canario*, LII, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Canario, 1997, pp. 425-452.
- Neira Vilas, Xosé: *A prensa galega de Cuba*, Sada, Ediciós do Castro, 1985.
- Núñez Sobrino, Ángel: “Carlos Sobrino (1885-1978), el riguroso mundo de la anotación”, *Anuario Brigantino*, 28, 2005, pp. 443-478.
- Rey Marcos, Juan José y Navarro, Antonio: *Los instrumentos de púa en España: Bandurria, cítola y “laudes españoles”*, Madrid, Alianza Música, 1993.
- Rivera Armero, Richard y García González, Ana: *Itinerarios Histórico-Muiscais. Vigo*, Sarria (Lugo), Ouvirmos, 2008.
- Sacau Ferreira, Enrique: “A ópera en Vigo”, *Actas del I Congreso Internacional de Musicología*, Vigo, IEV, 2004.
- Sotelino, B. R.: “Antes del pasodoble «Puentearreas»”, *La Voz de Galicia*, 9/X/2011, en línea <<http://www.lavozdeg Galicia.es>> (consulta 25-XII-2011).

VV AA: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.), Madrid, SGAE, 1999-2002.

VV AA: *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica*, Emilio Casares (ed.), Madrid, ICCMU, 2002.

Prensa citada

ABC, 1.846, 29/VI/1910, p. 17.

ABC, número extraordinario, 10/VIII/1924, p. 36.

ABC, número extraordinario, 25/I/1925, p. 37.

ABC, número extraordinario, 6/VI/1926, p. 39.

ABC, 7.358, 31/VII/1926, p. 24.

ABC, 7.391, 8/IX/1926, p. 24.

ABC, extraordinario, 26/III/1933; p. 52.

ABC, s/n, 2/VII/1936, p. 14.

ABC, s/n, 24-III-1945, p. 3.

Correo de Galicia, s/n, 26/XI/1903, p. 2.

Diario de Pontevedra, 10.136, 19/I/1918, p. 3.

El adelanto, año XXX, 9.224, 4/VII/1914, p. 2.

El adelanto, año XXX, 9235, 16/VII/1914, p. 2.

El áncora, 1.171, 05/VII/1901, p. 3.

El diario de Pontevedra, nº 7.055, 24/X/1907, p. 2.

El Noroeste, 3.447, 28/VI/1904, p. 1.

El Noroeste, 3.825, 21/IX/1905, p. 1.

El Noroeste, 3.826, 22/IX/1905, p. 1.

El Noroeste, 3.828, 24/IX/1905, p. 1.

El Noroeste, 6.549, 5/VIII/1913, p. 1.

El Noroeste, 9.495, 23/VII/1915, p. 1.

El norte de Galicia, 4.392, 26/VI/1916, p. 2.

El noticiero de Vigo, 11.662, 8/III/1914, p. 1.

El Noticiero, 9.595, 30/VI/1906, p. 4.

El porvenir segoviano, año XI, 3.319, 10/XII/1909, p. 3.

El Progreso, 2.602, 9/X/1920, p. 2.

El Pueblo Gallego, s/n, 28/I/1925, p. 7.

El Pueblo Gallego, s/n, 20/I/1927, p. 2.

El Regional, 7.161, 30/IX/1903, p. 1.

- El Regional*, 7.637, 21/VI/1905, p. 2.
- Faro de Vigo*, 722, 4/X/1860, p. 4.
- Faro de Vigo*, 1.573, 12/XII/1868, p. 4.
- Faro de Vigo*, 9.588, 27/III/1898, p. 1.
- Faro de Vigo*, 9.593, 2/IV/1898, p. 3.
- Faro de Vigo*, 9.597, 7/IV/1898, p. 1.
- Faro de Vigo*, 10.034, 06/IX/1899, p. 3.
- Faro de Vigo*, 10.719, 23/X/1902, p. 3.
- Faro de Vigo*, 11.293, 17/IX/1904, p. 3.
- Faro de Vigo*, 11.343, 12/II/1905, p. 3.
- Faro de Vigo*, 11.830, 13/X/1906, p. 2.
- Faro de Vigo*, 11.941, 24/II/1907, p. 1.
- Faro de Vigo*, 12.039, 23/VI/1907, p. 4.
- Faro de Vigo*, 12.040, 25/VI/1907, p. 2.
- Faro de Vigo*, 12.053, 9/VII/1907, p. 1.
- Faro de Vigo*, 12.493, 23/XII/1908, p. 3.
- Faro de Vigo*, 13.008, 21/VIII/1910, p. 2.
- Faro de Vigo*, 13.932, 20/VII/1913, p. 1.
- Faro de Vigo*, 13.933, 21/VII/1913, p. 1.
- Faro de Vigo*, 14.654, 22/VII/1915, p. 3.
- Flores y abejas*, año X, 458, 14/VI/1903, p. 5.
- Flores y abejas*, año X, 464, 26/VII/1903, p. 5.
- Flores y abejas*, Época XVI, Año 793, 1.909, 28/XI/1909, p. 5.
- Gaceta de Galicia*, 1.278, 28/VI/1883, p. 3.
- Gaceta de Galicia*, 67, 22/III/1896, p. 2.
- Gaceta de Galicia*, 295, 04/XII/1900, p. 2.
- Gaceta de Galicia*, 242, 25/X/1907, p. 1.
- La Correspondencia de España*, año LXIII 19.852, 19/VI/1912, p. 5.
- La correspondencia gallega*, 4.602, 1/VI/1905, p. 2.
- La correspondencia gallega*, 4.751, 1/XII/1905, p. 2.
- La revista popular*, 149, 1/X/1904, pp. 12-13.
- La Vanguardia*, 13.250, 4/XI/1909, p. 5.
- La Vanguardia*, 15.785, 27/X/1916, p. 15.
- Progreso*, 2.712, 1/X/1918, p. 1.
- Progreso*, 2.718, 8/X/1918, p. 1.
- Progreso*, 2.792, 10/X/1918, p. 1.
- Vida gallega*, 38, 1/I/1912, p. 6.





Equipo I+D+i
FONDOS DOCUMENTALES DE MÚSICA
EN LOS ARCHIVOS CIVILES DE GALICIA
(1875-1936) (HAR 2009-09161)
Dir. Carlos Villanueva

Patrocina:



Deputación
Pontevedra



Museo de Pontevedra



Colaboran:



UniversidadeVigo

OS SOÑOS DA MEMORIA

DOCUMENTACIÓN MUSICAL EN GALICIA: METODOLOXÍAS PARA O ESTUDIO

Montserrat Capelán, Luis Costa Vázquez,
Javier Garbayo Montabes, Carlos Villanueva
Editores



Deputación
Pontevedra

OS SOÑOS DA MEMORIA

DOCUMENTACIÓN MUSICAL EN GALICIA:
METODOLOXÍAS PARA O ESTUDIO

APÉNDICES E FOTOGRAFÍAS



Deputación
Pontevedra



This work is under a Creative Commons BY-NC-SA 3.0 license.

Any form of reproduction, distribution, public communication or transformation of this work not included under the Creative Commons BY-NC-SA 3.0 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 by clicking on the following link:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>



Esta obra se encuentra bajo una licencia Creative Commons BY-NC-SA 3.0.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-SA 3.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Puede acceder Vd. al texto completo de la licencia haciendo clic en este enlace:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/legalcode.es>



Esta obra atópase baixo unha licenza Creative Commons BY-NC-SA 3.0.

Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-SA 3.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, agás excepción prevista pola lei.

Pode acceder Vd. ao texto completo da licenza premendo nesta ligazón:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/legalcode.gl>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2013

URI:<http://hdl.handle.net/10347/8133>

Índice

| | |
|---|-----|
| La documentación de la danza: trazas y ausencias de un arte efímero BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO | 5 |
| Tradicionalismo y escena: una aproximación a la música escénica de José Baldomir MONTSERRAT CAPELÁN | 15 |
| El averiguador popular: Ramón de Arana y su cancionero <i>Cantos, Bailes y Tonadas de Galicia (1910)</i> CARMEN MALDE | 66 |
| Vestreiro Torres, poesía e música no Rexurdimento JULIO CARLOS ALONSO MONTEAGUDO | 89 |
| Dúas obras inéditas para piano só dos compositores Felipe Paz Carbajal e Enrique Lens Viera ALEJO AMOEDO | 98 |
| As bandas de música galegas: unha realidadae inédita LUIS COSTA VÁZQUEZ | 104 |
| El catálogo musical de la Banda Municipal de Ourense: un trabajo de base en el archivo de una agrupación centenaria SERGIO NOCHE GARCÍA | 107 |
| A banda municipal de Vigo no cambio de século: 1883-1912 ASTERIO LEIVA PIÑEIRO | 110 |
| Fondos documentais e legado social: dúas canles para investigar as bandas de música populares na comarca do Deza CRISTINA VÁZQUEZ | 111 |
| La edición musical en Vigo en la primera mitad del siglo xx: Manrique Villanueva PABLO ÁBREU | 114 |



La documentación de la danza: trazas y ausencias de un arte efímero

BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO

Números danzados en las *Variedades* de las principales ciudades gallegas (1909-1911) según *Eco artístico*

| año | artistas | especialidad | ciudad | salón | revista número |
|------|------------------------------|---|----------------|------------------------------|----------------|
| 1909 | Las Papillons | danzas orientales | Vigo | Salón Pinacho | 1 |
| | Argentina | bailes y cuplés | Vigo | Salón Artístico | 1 |
| | Yer-Ar | duetistas bailarines | Pontevedra | Teatro Circo | 3 |
| | Eloísa Carbonell | bailarina | Coruña | Salón París | 5, 6 |
| | Cecilio Navarro ¹ | cuadro aragonés (cantador y bailadores) | Vigo | Salón Pinacho | 5 |
| | Bella Dora | transformista bailarina | Coruña | Salón París | 7 |
| 1910 | Pastora Imperio | bailarina | Coruña Vigo | Salón París Salón Pinacho | 8 13, 14 |
| | Troupe Lucerillo | bailarinas a transformación | Vigo | Salón Pinacho | 9 |
| | Dora | bailarina | Coruña | Salón París | 9 |
| | Lulú | bailarina | Coruña | Salón París | 9, 10 |

| año | artistas | especialidad | ciudad | salón | revista número |
|-----|--------------------------|----------------------------------|----------------|--------------------------------|-------------------|
| | La Rivas y la Ribereña | pareja de baile | Vigo | Cine Vigués | 10 |
| | Galathea Valerie | danzas a transformación | Vigo Coruña | Salón Pinacho Salón París | 11, 12 19 |
| | Bella Mariucha | bailarina | Coruña | Salón París | 11 |
| | Africanita | bailarina | Vigo | Salón Vigués | 12 |
| | Las Giralditas | pareja de baile | Vigo | Salón Pinacho | 14, 15 |
| | Las Orientales | duetistas bailarinas | Vigo | Salón Vigués | 15 |
| | Adela de Vicente | bailarina | Vigo | Salón Vigués | 15 |
| | Miss Angelita | bailarina | Santiago | Te Principal | 15 |
| | Hermanas Castilla | piezas musicales y bailes | Coruña | Salón París | 15 |
| | Las Espinosas | pareja de baile | Vigo | Salón Pinacho | 16, 17, 18, 19 |
| | La Currita | coupletista y bailarina | Coruña | Salón París | 18 |
| | Amarantina | bailarina coupletista | Vigo | Salón Pinacho | 20 |
| | Les Étoiles | pareja de bailes | Coruña Vigo | Pabellón Lino Salón Pinacho | 25 27 |
| | Miss Blanche y su cómico | cantos y bailes, saltos mortales | Coruña Vigo | Pabellón Lino Salón Pinacho | 25 27 |

| año | artistas | especialidad | ciudad | salón | revista número |
|------|----------------------------------|---|------------------------------|---|------------------|
| | La Criollita | originales danzas | Coruña | Pabellón Lino | 28, 29 |
| | María Reina | bailarina | Coruña Ferrol | Teatro-Circo Emilia Pardo Bazán Te Romea | 35 |
| | Hermanas Pilar-Cillas | pareja de bailes | Vigo | Salón Pinacho | 37 |
| | Yer-Ar | bailarines excéntricos | Coruña Santiago Ferrol | Salón París Te Principal Te Romea | 37 39 40 |
| | Las Margaritas | duetistas bailarinas | Vigo | Salón Pinacho | 38 |
| | Las Jerezanitas | pareja de bailes (infantil) | Vigo Pontevedra | Salón Pinacho Te Principal | 39 41 |
| | Carmelita Ferrer ² | [bailarina] | Coruña | Salón París | 39, 40 |
| | Hermanas Cortés | bailarinas “matchicha” y “baile inglés” | Vigo | Cervecería Montañesa | 40 |
| 1911 | Livia de Cervantes | bailarina y coupletista | Coruña | Pabellón Lino | 42 |
| | Hermanas Gómez | alambristas, acrób- atas, bailarinas y cancionistas | Vigo Coruña | Salón Pinacho Pabellón Lino | 42, 43 45, 46 |
| | Bella Ninon | coupletista y bailarina | Vigo Coruña | Salón Pinacho Salón París | 42 44, 45 |

| año | artistas | especialidad | ciudad | salón | revista número |
|-----|--------------------------------|--|--------------------|-----------------------------------|----------------|
| | Los Milantas | duetistas cómicos a transformación, bailes y canciones | Vigo | Salón | 42 |
| | | | Orense | Pinacho | 46 |
| | | | Pontevedra | Pal. luminoso | 46 |
| | | | Pontevedra | Petit Palais | 48 |
| | | | Santiago | Cine Fraga | 49 |
| | | | Coruña | Pabellón Lino | 51, 53 |
| | Macarenita | bailarina | Coruña | Salón París | 44, 45 |
| | Josefina Cola | bailarina a transformación | Coruña | Salón París | 46, 48 |
| | Miss Nelly Nell | cancionista y bailes ingleses | Coruña | Salón París | 48, 49 |
| | Matilde Aragón ³ | coupletista y bailarina | Coruña Santiago | Salón París Gran Cine Fraga | 50, 51 62 |
| | Hermanas Leal | bailarinas | Vigo | Salón Pinacho | 50 |
| | Hermanas Oller | bailarinas | Santiago | Pabellón Artístico | 56 |
| | Amparito Medina | bailarina | Lugo | Gran Cine | 59 |
| | Mathé ⁴ | notable bailarín sin pies, excéntrico a transformación | Vigo | Salón Pinacho | 67, 68 |
| | Les Gallars | bailarines, cantantes y cómicos (a transformación) | Coruña | Pabellón Lino | 68, 69 |

| año | artistas | especialidad | ciudad | salón | revista número |
|-----|------------------------------------|---|----------------|---------------------------------------|----------------|
| | La Napolitana | Bailarina garrotín y farruca | Lugo | Lugo-Salón | 68 |
| | Las Heliet | duetistas y bailarinas | Lugo | Cine Lugo-Salón | 69, 70, 71 |
| | Lola Bravo y Trujillo ⁵ | pareja de bailes a transformación, bailes internacionales | Vigo Orense | Salón Pinacho Salón Pinacho | 70, 71, 72, 73 |
| | Petit Servia [sic] | coupletista y bailarina | Vigo | Salón Pinacho | 70, 71 |
| | Lola Delgado | coupletista y bailarina | Vigo Orense | Cervecería Montañesa Salón Pinacho | 72, 74 |
| | Churri el Bonito | bailarín de vis cómica | Ferrol | Gran Palais | 74 |
| | Las Mascotas | canto y baile | Vigo | Cervecería Montañesa | 74 |

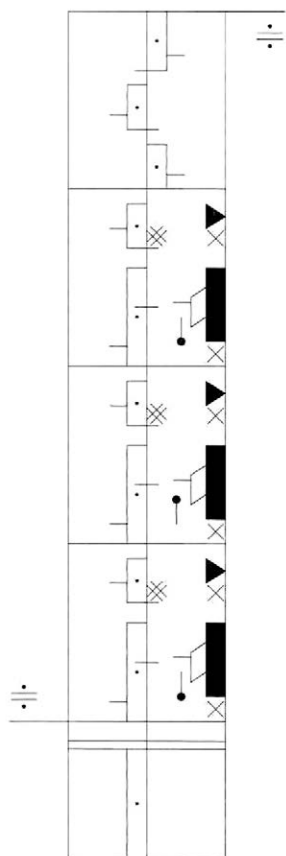
1 De este artista se conservan grabaciones en la Biblioteca Nacional de España.

2 En el momento en que Carmelita Ferrer actúa en el Salón París, en el Pabellón Lino se presenta Raquel Meller (*Eco artístico*, n.º 39).

3 En el número 51 de la revista se afirma que esta artista es un “camelo”.

4 Años más tarde este artista “sin pies” sería contratado por Diaguilev para el *Cuadro Flamenco* presentado en Londres en 1921. Como se sabe, los aspectos truculentos de la troupe de bailarinas, entre los que también había una enana, motivaron la protesta del embajador español.

5 Esta pareja de bailes internacionales tuvo gran éxito ya que, según el corresponsal, permaneció en cartel durante más de cuarenta noches.

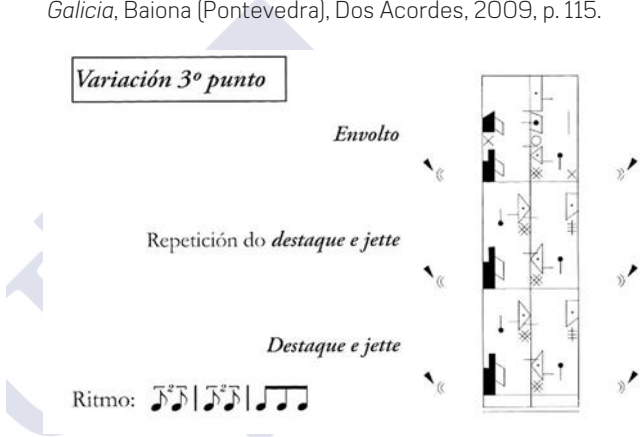


1. Punto completo de xota (diante + detrás + diante + picado) en cinetografía Laban.

S. de la Ossa, X. Iglesias, J. Fügedi y J. Parga: *Así fan os bailadores... Repertorio de iniciación aos bailes e danzas de Galicia*, Baiona (Pontevedra), Dos Acordes, 2009, p. 97.

2. O vira de Bembibre. Variación tercer punto en cinetografía Laban. S. de la Ossa, X. Iglesias, J. Fügedi y J. Parga: *Así fan os bailadores... Repertorio de iniciación aos bailes e danzas de Galicia*, Baiona (Pontevedra), Dos Acordes, 2009, p. 115.

Variación 3º punto



Imágenes tomadas de Sergio de la Ossa, Xabier Iglesias, János Fügedi y Juan Parga: *Así fan os bailadores... repertorio de iniciación aos bailes e danzas de Galicia*, Baiona, Dos Acordes, 2009. (Con permiso del editor)



Galathea Valerie, *danseuse* rusa que actuó en Vigo y Coruña.

Eco artístico, n.º 10, 25 de enero de 1910, portada. Biblioteca Nacional de España.



Eco Artístico



Número corriente . . . 20 cents.
» atrasado . . . 30 »

Trimestre, Madrid. 2,00 ptas.
Provs. y Portugal. 2,50 »
Semestre, extranjero . . . 8 fr.

LAS GIRALDITAS
Actuando con gran éxito en el Salón Madrid

Madrid 5 de Abril de 1910

Año II.—Núm. 17

© Biblioteca Nacional de España

Las Giralditas, pareja de baile contratada en el Salón Pinacho de Vigo.

Eco artístico, n.º 17, 5 de abril de 1910, portada. Biblioteca Nacional de España.

Eco ARTÍSTICO

Bo. x

MISS NELLY NELL EXCÉNTRICA INGLESA. Originalísimo trabajo á transformación por siluetas animadas. — Actuando "Teatro Gayarre", Barcelona

Número corriente. 20 cénts.
» atrasado. 30 »

Madrid 25 de Junio de 1911
Año III.—Núm. 59

© Biblioteca Nacional de España

Miss Nelly Nell, excéntrica inglesa y cancanista que ofreció sus danzas en el Salón París de Coruña. *Eco artístico*, n.º 59, 25 de junio de 1911, portada. Biblioteca Nacional de España.

Julio Pradera



Hortaleza, 39, pral., Madrid

AGENTE ARTÍSTICO



SALÓN PRADERA, Santander
AGENTE EXCLUSIVO:
JULIO PRADERA, Hortaleza, 39, principal.



SALÓN PRADERA, Valladolid
AGENTE EXCLUSIVO:
JULIO PRADERA, Hortaleza, 39, principal.

CONTRATACION DE GRANDES ATRACCIONES y ARTISTAS DE TODOS LOS GENEROS FORMACION DE COMPANIAS de Opera, Liricas y Dramaticas

“TOURNEES” ARTISTICAS por provincias y el extranjero SECCIONES PÚBLICAS DE CINEMATÓGRAFO y TODA CLASE DE ESPECTACULOS Se garantizan los préstamos.

| | | | |
|---|--|---|--|
| <p>Amparito Medina Notable y elegante bailarina REPERTORIO INMENSO (A.) (gran éxito) «Gran Cine», Lugo Dirección permanente: Buenavista, 25, principal, Madrid.</p> | <p>The Franlix Melange Act MISS ROVER et son CONIQUE. (A.) «Gran Paralelo» «ALLIUM» Dirección: Pelajo, 4, 2.ª, MADRID</p> | <p>El Trianito y sus incomparables discipulos Hermanos Blanquito «GRAN NOVVEDRO» Dirección permanente: Hortaleza, 39, pl., Madrid</p> | <p>Duelo cómico Canela y Paz Gutiérrez NUEVO REPERTORIO ORIGINAL Y DE GRAN ÉXITO (A.) (con extraordinario éxito) «Salón Pradera», Valladolid (3 provincias)</p> |
| <p>Las Olivares Tales son las bailarinas, después de tanta admiración por Anabella y Valerina, arriban con gran éxito en el «Salón Farouadi» Zaragoza Dirección permanente: Argento Figueras, 36 B M. A. S. S. D. B.</p> | <p>LAS JEREZANITAS Preciosa pareja de niñas completistas bailaninas SIEMPRE PRORROGADAS Dirección permanente: Mesonero Romanos, 38, Madrid</p> | <p>LES FLORENTIA'S Nobilísimos dueto italiano a gran voz. «Tournée» por Andalucía Actualmente (gran éxito) «Salón Llorens», Sevilla</p> | <p>GARI-SET Unos de los más notables cómicos españoles de gran éxito. Tercer premio de honor por los torneos de Murcia y Valencia. Escapadas. Siles. Acrobacias. Muerte. Dirección permanente: Hortaleza, 39, pl., Madrid</p> |
| <p>HERMANOS GAVILAN Elegante pareja de bailes cosmopolitas a transformación «Matabailamos» en el zapateado flamenco Gran éxito «Trianito-Palacio», Madrid Dirección permanente: Toledo, 116, 1.ª, «Coca», MADRID</p> | <p>MARY JOLETTE Cantante internacional de gran voz UNICA EN SU GENERO DIRECCION PERMANENTE: Sra. Marqués, 21, Madrid</p> | <p>Bella Antofñita Elegante completista (A.) (gran éxito) TEATRO ROMA MADRID</p> | <p>LES SALVAS ACROBATAS-EQUILIBRISTAS «GRAN ORIGINALIDAD» Cinco meses de gran éxito en Barcelona Dirección permanente: «BORGES», 9, MADRID</p> |
| <p>The CANADIAN STARS Fantásticos musicos de LA X. L. J. Primeros instrumentos americanos Próxima tournée por España Departamento: 28 Julio 1913 (E. F.) Rue des Vieux, 16 PARIS</p> | <p>Trio CHATELIER Acrobatas olímpicos Saltadores, equilibristas Operación de gran éxito, con sus dos perros inteligentes. «Tournée» por Portugal Dirección: M. Rodríguez, Lista Corroas, Lisboa, 3 Hortaleza, 39, principal, Madrid</p> | <p>LA NAPOLITANA Elegante baile que viene todos los días por los públicos por sus fantasías, arte y agilidad en la ejecución de sus clásicos bailes. Tercer premio de honor en el HOTEL KRINGSAL, Madrid (A.) «Salón Pradera» Valladolid (España) DIRECCION PERMANENTE: S. Barro, 20, 3, Bajo MADRID</p> | <p>The COO-COO Fantásticos «Tounees» por España. Venen a repatriarse. Tercer premio de honor. Primeros premios. Maniobra de toreros. Próxima «tournée» por España. (A.) «Salón Pradera» Valladolid (E. F.) Hortaleza, 39, pl.</p> |



SALÓN PINACHO, Vigo
AGENTE EXCLUSIVO:
JULIO PRADERA, Hortaleza, 39, principal.

LOS MASCOTAS ACROBATAS DE SALÓN
Próxima «tournée» por España gran éxito previsto
Lisboa, 1.ª, «Noviembre» 1913
Próxima «tournée» por Portugal
DIRECCION PERMANENTE:
S. Barro, 20, 3, Bajo MADRID
«Tournée» por Portugal
DIRECCION PERMANENTE:
S. Barro, 20, 3, Bajo MADRID
Completistas para el Brasil, pueden dirigirse a esta Agencia



SALÓN LA ROSA, Cádiz
Actualmente en sus festejos
AGENTE EXCLUSIVO:
JULIO PRADERA, Hortaleza, 39, principal.

© Biblioteca Nacional de España

Página de anuncios. En la esquina inferior izquierda, el Salón Pinacho de Vigo.

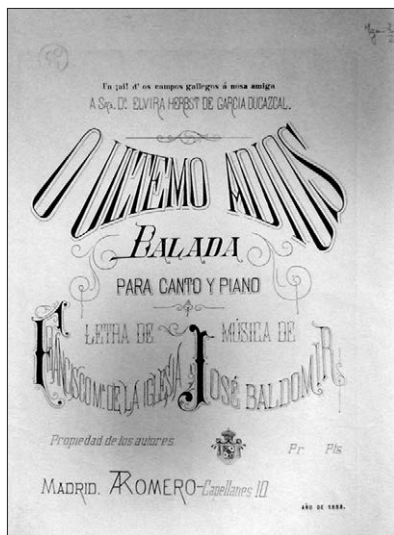
Eco artístico, n.º 59, 25 de junio de 1911, p. 8. Biblioteca Nacional de España.

Tradicionalismo y escena: una aproximación a la música escénica de José Baldomir

MONTSERRAT CAPELÁN



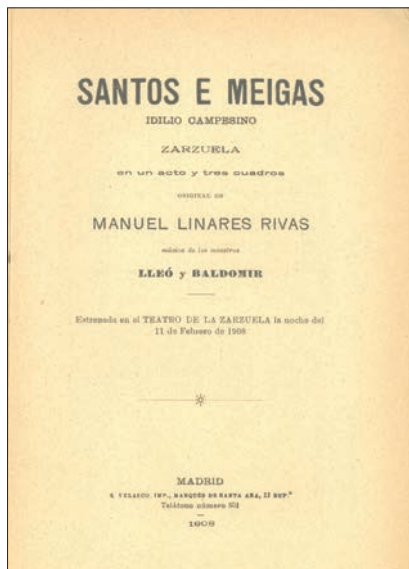
Retrato de José Baldomir (ca. 1905). (RAG, Fondo José Baldomir, FS 3 91)



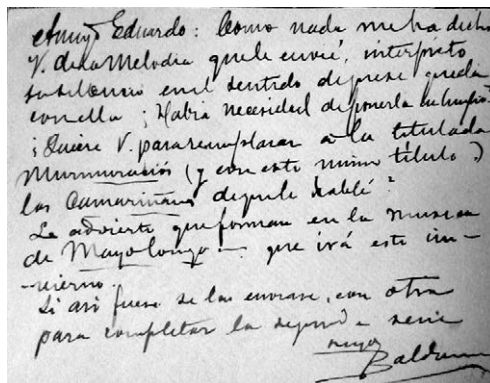
Primera obra editada por José Baldomir (1888) [BPD, M ga 25/26]



Recepción de ingreso de Narciso Correal a la Academia Gallega de Bellas Artes. Sentados de izquierda a derecha: Eladio Rodríguez, José Baldomir, Narciso Correal, José Piñeiro, María Corredoyra y Enrique Tormo. De pie: Alejandro Barreiro, José Juan González, Fernando Cortés, César Vaamonde, José Seijo y Manuel Abelenda. (RAG, Fondo José Baldomir, FXL 3 16)



Libreto de la zarzuela *Santos e meigas* (RAG, Biblioteca, F 13407)



Carta de Baldomir a Eduardo Puig en la que habla de "Camariñeiras" como parte de su obra *Mayo longo*. (BPD, Fondo Canuto Berea, AB 55)



Imagen VI Portada de la versión para piano de la zarzuela *Santos e meigas* (BPD, Mga 7/20)



Retrato que Cabanillas le dedica a Baldomir en 1925 (RAG, Fondo José Baldomir, FS 3 92)

-- Libríño de ópera --

Prólogo

A FADA DO VAL DE VILANOVA
(Recital)

Eu son a voz da Lenda. Eu son das vellas Fadas
que das noites de lúa, ó embruxado craror
relembra deloridas as tráxicas xornadas
das lonxanas historias de milagre e de amor.

Eu son a triste Fada que de Rosa e Martiño
no val de Vilanova véu o primeiro ollar,
escoitou os arrollos do seu limpo cariño
e véunos levar rosas ó pé do mesmo altar.

Eu tremín ó toparme co-a serpe feridora
que matóu, pezoñenta, aquel maino querer,
e vin como do ceo baixóu NOSA SENORA
pra defender o creto d-unha infeliz muller.

Os que un día sin rumbo da vida nos camiños
cheguedes saudosos de Vilanova ó val,
entrade respetosos, entrade caladiños
na primorosa ermida da VIRXE DO CRISTAL.

Si escasos de fortuna bicades a súa pranta,
si a visitala vades faltifios de salú,
socorreravos logo a milagrosa Santa:
no mundo non hai outra que teña mais virtú.

De tristes agarimo, de probes esperanza,
dos namorados guía, sostén do labrador,
canto de Dios quixere tanto de Dios alcanza:
non hai quen lle non deba consolos e favor.

Lembranzas saudosas d-aquel tempo sinxelo,
somentes da traxedia viñeron a quedar
a miña voz de lenda, as pedras d-un castelo
e nos beizos do povo este meigo cantar:

Rapazas de Vilanova
ben vos podeades gabar
que non hay Virxe no mundo
com-a VIRXE DO CRISTAL.

Libreto de la ópera *A Virxen do Cristal*. Esta versión, terminada en Mondariz el 28/V/1924, es la que Cabanillas corrige para que musicalice Amadeo Vives. (RAG, Archivo Parga Pondal, C 69/2.2)

Apéndice I. Correspondencia

1

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: Biblioteca Provincial de la Diputación de La Coruña (BPD). Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 55

Amigo Eduardo: ahí va el borrador de una Melodía. Si sirve dígamelo enseguida por si hubiese necesidad de ponerla en limpio.

Necesito dos colecciones, si quiere puede enviármelas por la dadora

Suyo

Baldomir

2

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 53

Amigo Eduardo: si pudiera V. hoy proporcionarme la cantidad que tiempo atrás le había pedido, crea que me prestará un favor muy señalado y que mucho le agradecería. Suyo Baldomir.

Si no hubiera aún dado a imprimir las dos melodías que internamente le entregué le agradecería que me envíe la titulada Mais ve! pues desearía hacer en ella una pequeña rectificación.

Están a punto de terminarse las 3 restantes.

3

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 56

Amigo Eduardo, si ha recibido V. A un batido, N'ó ceo y Mayo longo tenga la bondad de dárselas al dador para su afectísimo

Baldomir

4

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 55

Amigo Eduardo:

¿Se puede saber lo que opinan Uds. acerca de las composiciones que le envié?

Contésteme si puede ahora

Suyo

Baldomir

5

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 55

Amigo Eduardo: desde que envié a V. esas piezas he visto más de una vez en La Coruña a Berea; ¿Es que se ha olvidado V. de enseñárselas?

Le agradeceré que procure contestarme pronto, pues a no convenirles comprarlas me urge su devolución para procurar su venta en otra parte.

Dentro de unos días enviaré a V. las Melodías que faltan e inmediatamente después una suite para piano, por si le conviniese

Suyo

Baldomir

6

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 53

Querido Eduardo:

Ahí va *Murmuración* que aún no he tenido tiempo de poner en limpio. Creo, sin embargo, que se podrá leer.

Es de las que el bueno de Pizicatto [Ramón Arana] llamaría enxebres... a pesar de lo cual si no gustase dígamelo.

El orden y títulos de las seis de la serie segunda es:

1. No ceo azul crarísimo...
2. Mais vé...
3. ¡Vaya!
4. A un batido...

5. Murmuración

6. Ela!

Suyo siempre

Baldomir

7

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f

FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 55

Amigo Eduardo: Como nada me ha dicho V. de la Melodía que le envié, interpreto su silencio en el sentido de que se queda con ella. ¿Había necesidad de ponerla en limpio?

¿Quiere V. para reemplazar a la titulada Murmuración (y con este mismo título) las Camariñeiras de que le hablé?

Le advierto que forman en la música de Mayo longo que irá este invierno.

Si así fuese se las enviaré, con otra para completar la segunda serie.

Suyo

Baldomir

8

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f

FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 55

Amigo Eduardo. Un grave apuro, en consecuencia de cuanto V. conoce, me obliga a molestarle nuevamente en demanda de 30 duros que hoy necesito.

Quise ya hablarle de esto ayer tarde... pero ¡he recibido tantos desaires!...

Cuento que me dirijo al amigo Puig y créame que sería muy señaladísimo el favor que me haría en estos momentos.

Ahí van las Camariñeras. Si sirven dígame para ponerlas en limpio y añadirle más coplas. Mañana o pasado le mandaré dos nuevas Melodías a ver si tienen más suerte que la anterior.

Contésteme por la dadora y mucho se lo agradecerá suyo

Baldomir

9

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 53

Madrid, 2 mayo

Amigo Eduardo: le agradecería la amabilidad de enviarme, si posible le fuera, a vuelta de correo, tres o cuatro colecciones de mis melodías.

Con gracia, queda a sus órdenes amigo

Baldomir

C/ Preciados 37-1º

10

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 53

Amigo Eduardo: supongo a V. enterado de mi regreso y de la causa que lo ha motivado, en el preciso momento en que se ensayaba mi obra, que no tardará en estrenarse.

Mi tradicional mala pata vino como siempre con la oportunidad debida a estropear, por ahora al menos, todos mis planes y no desconocerá V. los gravísimos perjuicios que esto me trae.

Los gastos que se me han ocasionado junto con la pérdida de ingresos de mis lecciones por espacio de tres meses ya comprenderá V. que son motivos bastantes para que con urgencia muy justificada necesite recibir fondos (y perdóne que le vuelva a hablar de estos, que bien sabe Dios que tuve motivos para hacerme la ilusión de no necesitar molestarle).

Estoy ultimando las tres melodías que faltan para completar la segunda serie y dentro de unos días estarán en su poder. Si entre tanto pudiera V. adelantarme 25 ó 30 duros se lo agradecería mucho... y en tal caso le ruego que me los envíe.

A la mayor brevedad procuraré que arreglemos nuestras cuentas suponiendo que convenga a V. hacerlo lo más pronto posible.

Su afectuoso amigo

Baldomir

11

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 53

Amigo Eduardo:

Acabo de recibir la nota que le había pedido y de ella así como del párrafo con que finaliza, desearía que habláramos.

De esta suerte daría a V. cuantas explicaciones fuesen necesarias y creo que nos entenderíamos mejor.

En su casa, en la mía, en el sitio que a V. le parezca y a la hora que le convenga iré a verle, pero debo advertirle que a donde no debo ni puedo ir por motivos de delicadeza es al almacén razón por la que he tenido que entenderme hasta ahora con V. por escrito.

Espera sus órdenes su afectuoso amigo
Baldomir

12

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 53

Amigo Eduardo:

La contestación echa por tierra mi viaje.

Le decía a V. que no podía arreglarme por otro lado pues de lo contrario tenga la seguridad que no le hubiere molestado.

Esta noche le veré en el Almacén o en su casa, antes no puedo, porque como ya le dije, no me conviene que me vean después de haber suspendido las lecciones y creerme con tal motivo en Madrid la mayor parte de las partes.

Suyo
Baldomir

13

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 53

Amigo Eduardo:

dos veces estuve anoche en su casa y en el Almacén sin lograr verle.

Hice varias gestiones para salir de esta situación sin resultado.

Si cree V. que esperando un par de días puede solucionármelas aguardaré.
Si no pueden ser 70, 60 ó 50 en fin lo estrictamente necesario.
De lo contrario si su carta de ayer es su última palabra, mandaré todo a paseo,
y mañana mismo comenzaré a dar mis lecciones.
Suyo
Baldomir
Contésteme

14

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 53

Amigo Eduardo:
Su silencio ha sido para mí muy significativo. Deploro en el alma haber llegado ya a ser tan molesto y créame que procuraré no serlo en adelante.
Y ahora, ¿querría V. hacer el favor de enviarme una nota de la cantidad que me tiene anticipado, amén de la que por música u otro cualquier concepto adeude a ese su Almacén?
Suyo afectísimo
Baldomir
Hoy Viernes

15

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 53

Querido Eduardo: si V. puede y quiere hacerme un nuevo favor, mucho se lo agradecería.
Consiste en que me facilite veinte y cinco duros que necesito con urgencia verdadera.
Hoy no puedo verle y mañana explicaré a V. los motivos que obligan a suplicarle esta nueva molestia a su agradecido amigo.
Baldomir

16

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 53

Amigo Eduardo:

Dígame si compraría algunas composiciones para piano como la que acompaña y a qué precio.

Luego que la vea envíemela para ponerla en limpio.

Luego o mañana le daré los Walses

Suyo

Baldomir

17

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 53

Amigo Eduardo:

ahí van los Walses para que me diga respecto de ellos lo que he preguntado a V. referente a la composición que ayer le envié.

Hágame el favor de mandarme un par de cuadernillos de papel de 12 pautas que puede entregar a la dadora

Suyo

Baldomir

18

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 53

Querido Eduardo:

Temo que se haya V. olvidado de mí, (nada de particular tiene)

Baldomir

19

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 53

Amigo Eduardo, por el contacto [?] que entregará a V. ésta, puede enviarme el armóniun

Suyo

El del vuelto [está al reverso de una tarjeta con el nombre de Baldomir]

20

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 56

Amigo Eduardo:

ayer no me fue posible ver a V. y como quizás no vaya por unos días a la Coruña, puede si gusta hacerme saber por escrito lo que tiene que decirme.

Por el dador puede enviarme la contestación a su afectísimo

Baldomir

Viernes

21

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 56

Amigo Eduardo;

Hágame el favor de entregar a la dadora un par de ejemplares de *A un batido...* y si recibió el *¿Por qué?* también puede darle algunos números.

Suyo

Baldomir

22

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 56

Amigo Eduardo:

me piden de Barcelona una colección de mis melodías si V. tiene a bien enviármelas por el dador se lo agradeceré.

Me indican que debiera haber en aquella ciudad facilidades para adquirirlos indicación que le traslado.

Suyo Baldomir

NB

Las que le pido son para Blanchart

23

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 51

José Baldomir saluda a su muy querido amigo Eduardo y le agradecería entregase a la dadora un ejemplar del Como foy? y otro de Meus Amores
¿Han llegado las obras pedidas por Canuto?

24

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 55

Amigo Eduardo: necesito un par de ejemplares de cada una de las siguientes Melodías

N'ó ceo

A un batido y

Mais vé...

que si no tiene V. inconveniente en enviármelas por el dador se lo agradecería, su amigo

Baldomir

25

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 51

Querido Eduardo:

Las Stas de Carballo acaban de darme la noticia de que Uds. no les daban piano para Santo Domingo. Hállanse con este motivo muy disgustadas. ¿No hallará V. medio de facilitar solución a este conflicto?

Mucho se lo agradecería

Su afectuoso amigo

Baldomir

NB

No puedo ir a verle por encontrarse mi padre bastante grave

26

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 53

Amigo Eduardo: tenga la bondad de enviarme los estudios de Kessler, acompañados de la cuenta de la Sra. de Correa. Dios le conserve la calma, así se lo desea su amigo
José Baldomir

27

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 55

Amigo Eduardo: tenga la bondad de enviarme por la dadora algunas piezas de canto para contralto prefiriendo la que tenga letra francesa.

28

DESTINATARIO: Eduardo Puig; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: BPD. Fondo Canuto Berea. Correspondencia. AB 55

Amigo Eduardo: [Ilegible] me ruega que le envíe a Madrid una colección de mis melodías y el tenor Biel, me pidió también algo. ¿Quiere V, enviarme el viernes por la dadora dos colecciones para complacer a estos dos artistas?

Suyo

Baldomir

29

DESTINATARIO: José Baldomir; REMITENTE: Emilia Pardo Bazán; s/f
FUENTE: Real Academia Galega (RAG), C 50/1

Sr. Don José Valdomir (sic)

Mi siempre amigo: Mucho agradezco su interés; ya estoy un poco mejor aunque siempre sufriendo las molestias de una fuerte contusión en el brazo. Mil recuerdos a su mujer y siempre es su amiga

La condesa de Pardo Bazán

30

DESTINATARIO: José Luis Bugallal y Marchesi; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: Archivo Municipal de La Coruña. Fondo José Luis Bugallal, 59 (9)

José Baldomir, saluda a su distinguido amigo y compañero Don José Luis Bugallal y le agradece el amable envío de dos butacas para el interesante festival artístico que celebrará el día 17 la prestigiosa colectividad que con tantísimo acierto preside

31

DESTINATARIO: José Luis Bugallal y Marchesi; REMITENTE: José Baldomir; s/f
FUENTE: Archivo municipal de La Coruña. Fondo José Luis Bugallal, 59 (9)

José Baldomir saluda afectuosamente a su distinguido amigo el Sr. Bugallal y le participa que mañana domingo a las doce, tendrá lugar en el local de la Sociedad filarmónica, la recepción académica del maestro Larrazábal.

32

DESTINATARIO: Real Academia Gallega de Bellas Artes de Ntra. Sra. del Rosario (RAGBA). REMITENTE: María Barbeito; s/f
FUENTE: RAGBA, Expediente José Baldomir

Las composiciones musicales con letra de Pondal se titulan: “Monte branco” y “Ten o seu punto a rosa”.

De Cabanillas.

- Camiña d´a hermida
- A roseira d´os recordos
- Camiño longo
- Foliada
- O cantar
- Nosa pregaria

33

DESTINATARIO: Marqués de San Martín, Presidente de la Real Academia Gallega de Bellas Artes; REMITENTE: José Baldomir; 7/II/1905
FUENTE: RAGBA. Expediente José Baldomir

Exmo. Señor.

en vista de la atenta comunicación de V. E. fecha 2 del corriente; tengo el gusto de manifestarle que acepto el cargo de vocal con que se ha servido honrarme en sesión de 29 del pasado mes, la Academia de su presidencia. Dios guarde a V. e. muchos años.

La Coruña 7. de Febrero de 1905

José Baldomir

Exmo. Señor Marqués de San Martín, Presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes

34

DESTINATARIO: José Baldomir; REMITENTE: Tomás Bretón; 24/XII/1910
FUENTE: RAG, C 50/1

Muchas gracias, amigo Baldomir. “Esta es Castilla que fan los honores y los desface”.
Felicidades por Pascuas y año nuevo.
Tomás Bretón
24-XII-910

35

DESTINATARIO: S. E. D. R.; REMITENTE: José Baldomir; 10/VII/1915
FUENTE: RAG, C 50/1

Sr. Secretario de la S. E. D. R.
Madrid

Muy Sr. Mío: en agosto de 1914 puse en su conocimiento que la Sociedad de gramófono Odeón había incumplido su contrato conmigo, ya que venía vendiendo discos que no estaban por mí contraseñados, y el 6 de septiembre del mismo año me escribía Vd. para decirme que el asunto pasaba a manos del asesor jurídico de esa sociedad para que emitiese un dictamen que estoy aún sin conocer. No obstante y al sólo alegato de cumplir una de las clausulas de ese contrato, devuelvo a Vd. los sellos y recibos, contraseñados los primeros y firmado al segundo que para dicho menester me ha remitido, en la inteligencia de que si su entrega pudiera perjudicar cualquier reclamación que yo tuviere derecho y formular por el incumplimiento de Odeón, las reserven en su poder. De no existir ese perjuicio, espero que su importe de 20 pts. no sea objeto de nuevas confusiones y lo giren a mi nombre.

La emisora de esta Capital, ha radiado y viene radiando diferentes veces obras mías, y es algo extraño que en las liquidaciones que muy de tanto en tanto recibo, no aparezca por casualidad el nombre de la Coruña.

Mi hijo José M^a Baldomir Barbeito, se encuentra accidentalmente ausente, por cuyo motivo, no ha llegado todavía a sus manos la carta de Vd., en la que se le atribuye un hecho del que le considero incapaz, entre otras razones, por la de que no le creo tan inocente, como resultaría, de haberlo realizado.

Espero sus noticias y entretanto quedo de V. atentamente

José Baldomir Rodríguez

La Coruña 10-7-915

36

DESTINATARIO: José Baldomir; REMITENTE: Tomás Bretón; 17/III/1921

FUENTE: RAG, C 50/1

Amigo Baldomir: excúseme que haya tardado tanto tiempo en contestar a su amable carta, agradeciéndole profundamente sus frases cariñosas. He tenido que hacer un viaje a Valladolid, por la dichosa jubilación, que ha aumentado mi correspondencia de un modo alarmante. El golpe ha sido rudo; más lo compensa, en el orden moral, el eco que ha tenido en la opinión, no esperado ciertamente.

Muchas gracias otra vez, y huelga decir, que lo mismo fuera que dentro del Conservatorio soy siempre suyo su afectísimo.

Tomás Bretón

17-III-921

37

DESTINATARIO: José Baldomir; REMITENTE: Manuel Linares Rivas; 25/II/1923

FUENTE: RAG, C 50/1

Amigo Baldomir:

Recibí su cariñoso telegrama de felicitación por el éxito grande que ha tenido en Lara, mi comedia *La mala ley*.

Efectivamente la entusiasta acogida del público de la obra, tanto en el estreno como en las sucesivas representaciones, es para satisfacer al más descontentadizo.

Muy suyo

Manolo Linares Rivas

38

DESTINATARIO: Director de *El pueblo gallego*; REMITENTE: José Baldomir; 13/VII/1928

FUENTE: *El pueblo gallego*

Señor Director de EL PUEBLO GALLEGO.

Muy distinguido señor: permítame usted que desde las mismas columnas que, en días amargos para mí, acogieron la voz de la justicia y de la piedad para

despertar en la prensa regional primero y después en todas las clases sociales de nuestro país, un movimiento de protesta contra la atmósfera insidiosa creada en torno mío con el caritativo intento de perturbar la acción judicial en el esclarecimiento de un incidente de carácter administrativo al que era ajena en absoluto mi voluntad, haga patente mi gratitud a cuantas personas y entidades que en mi soledad me fortalecieron con su consuelo ¡que en los momentos de abandono me asistieron con su ayuda moral y material!, y que en los días aciagos, en los que la incertidumbre de un proceso se unía a la terrible realidad de perder a los seres más queridos, levantáronme el ánimo despertando en mi corazón el sentimiento de la esperanza y la confianza en el triunfo de la verdad. Grande es la deuda de gratitud que me obliga a mi noble amigo y defensor, el elocuente jurisconsulto señor Suárez Carrera y al caballeroso redactor de este periódico y distinguido procurador de los Tribunales, Sr. Calviño Domínguez; profundo mi reconocimiento a la rectitud e independencia de los dignos magistrados que entendieron en el maquiavélico enredo, inolvidable la actitud de la prensa y de las entidades artísticas que generosamente me brindaron su concurso, pero con ser tan intenso el cariño y el agradecimiento que en mi corazón despiertan tanto desinterés y altruismo, quiero ante todo y sobre todo, hacer presente la emoción subyugante que en mi alma despertó la cristiana conducta de las humildes gentes del barrio coruñés de Santa Lucía, para las cuales mi inocencia o culpabilidad eran cosa secundaria. Ellas sólo sabían que en mi hogar hacían presa el dolor y la muerte, y al ofrecerme en los días trágicos parte de su pan ganado cotidianamente en lucha temeraria con el mar, recordaban a los fariseos de ostentoso y falso cristianismo, que en los pechos de los desheredados de la fortuna arraigan todavía las perdurables enseñanzas del Evangelio. Gracias señor Director por su acogida a estos deshilvanados renglones, en los que mi espíritu, hoy en remanso de paz, quiere antes de emprender nuevamente su tarea de trabajo y de lucha, dar prueba de rendida gratitud a los que en distinto plano de actuación profesional e intelectual, se acercaron a mí para darme a conocer donde vive la verdadera fraternidad. Muy reconocido.

José Baldomir

La Coruña, julio de 1928

39

DESTINATARIO: Rafael Formales del Villar; REMITENTE: José Baldomir;
16/I/1930

FUENTE: RAGBA. Expediente José Baldomir

Sr. Dⁿ Rafael Formales del Villar

Mi distinguido amigo y presidente: una ocupación ineludible me impide concurrir hoy a la reunión de los Sres. jurados para significarles mi propósito de no suscribir la ponencia correspondiente a la sección de Música, si no se me permiten exponer en dicho documento los motivos de mi disconformidad con el acuerdo tomado. Lo lamento muchísimo, pero el caso de la señorita Ruíz, más que otro alguno, es para mí un caso de conciencia.

Le saluda afectuosamente, y e. s. m

José Baldomir

16-1-930

40

DESTINATARIO: José Baldomir; REMITENTE: Secretario general de la Real Academia Gallega de Bellas Artes; 9/I/1941

FUENTE: RAGBA. Expediente José Baldomir

Habiendo sido elegido Académico de número de esta Corporación, el Excm. Sr. D. Narciso Correal y Freire de Andrade, y estando sólo pendiente para la toma de posesión de recipiendario, que dicho Sr. Académico electo, lea un breve discurso referente a las Bellas Artes, esta Academia se complace y ruega ostente su representación, a los afectos de contestar el expresado discurso de entrada.

Dios guarde a V. S. muchos años.

La Coruña 9 de Enero de 1941.

El secretario general

41

DESTINATARIO: Presidente y académicos de la Real Academia Gallega de Bellas Artes; REMITENTE: José Baldomir; 1943

FUENTE: RAGBA. Expediente José Baldomir

Con el fin de que no pueda dar lugar a torcidas interpretaciones mi intervención en ese asunto, sobre el cual hubo de recaer votación nominal en la sesión

de Diciembre último, y al objeto de aclararlas, me permito manifestar al señor presidente y demás señores académicos lo siguiente:

No existiendo en nuestra corporación con anterioridad al 17 de Diciembre de 1942, una Sección de Música que pudiese dictaminar primero y proponer después los opositores a concursantes a becas por la Excelentísima Diputación Provincial creadas para ampliar sus estudios musicales, hubo necesidad de solicitar el concurso de personas idóneas, pero extrañas al cuerpo académico, a fin de constituir un jurado con el expresado objeto.

Más aprobado por la superioridad el nuevo reglamento en la expresada fecha, según el cual se crea la sección de Música, que habrá de ser integrada por tres señores académicos de número, y disponiendo el artículo quinto del mismo que al igual de las demás secciones, sea ella la que ha de funcionar automáticamente en cuantos informes, ponencias y dictámenes sean de su incumbencia “sin que ello dé lugar a esas dudas o dificultades” a que se refiere el reglamento, en su adicional artículo resulta:

Que en la sección de música existen dos académicos numerarios, y que si bien se halla vacante un puesto en la misma también es cierto que en la de Arquitectura figura un numerario cuya competencia en asuntos musicales no cabe poner en duda, de la misma suerte que no hubo de ponerse la de los señores académicos que sin pertenecer a la de Pintura, figuraron en el jurado de oposiciones a las becas concedidas a esta sección. Añádase a ello, el hecho de que los tres señores académicos mencionados han formado parte del jurado que ha intervenido en todas las oposiciones y concursos anteriormente afectados y se comprenderá que ya no son precisas ajenas colaboraciones, para cumplimentar lo solicitado por la Diputación.

Tratándose de un concurso u oposición, y proceder como venía haciéndose, por costumbre; que equivale a prescindir de lo reglamentario, sería poner en duda a los repetidos académicos una competencia, que sin ostentar ese título, se les había antes reconocido; en el caso actual, sería algo peor, ya que sólo se trata de probar la voz a un aspirante a que se le eduquen.

Lejos pues de mi ánimo oponerme por otros motivos que los expresados, a que en el proyectado tribunal figurase la señorita Faieda, profesora distinguida, cuyas enseñanzas habrán de ser muy provechosas para su discípulo, solicitante de la beca o subvención pretendida.

José Baldomir

42

DESTINATARIO: José Seijo Rubio; REMITENTE: José Baldomir; 17/XII/1945

FUENTE: RAGBA. Expediente José Baldomir

Sr Dⁿ José Seijo Rubio

Distinguido amigo:

Aguardé inútilmente a que la persona interesada en que no se aplazase la fecha de las oposiciones a la cátedra de Música, me notificase según habíamos convenido, la conformidad con sus deseos, de los demás señores del jurado pues de no hacerlo así, señal sería de que éstos, se atenían al posterior acuerdo.

Ese y no otro ha sido el motivo de no encontrarme entre Uds. el día 10, en el que actuaron los aspirantes a la citada mesa. No precisaré decirle que habré de sus envíos con el mayor gusto, el fallo de mis admirados y buenos compañeros de Academia.

Mil perdones por el retraso de estas líneas. Pensé contestar personalmente a su amable tarjeta, pero la salud y el mal tiempo me lo han impedido.

Le saluda y e. l. m. su afectuoso amigo y compañero

José Baldomir

17-12-945

43

DESTINATARIO: Encarnación Barbeito, viuda de José Baldomir; REMITENTE: Presidente de la Real Academia de Bellas Artes; 26/II/1947

FUENTE: RAGBA. Expediente José Baldomir

Tengo el honor de comunicar a V. que en la Sesión de esta real Academia celebrada el 23 del actual, esta Presidencia dio cuenta oficialmente del fallecimiento de vuestro ilustre esposo y antiguo compañero de Corporación a quien se le rindieron el homenaje póstumo que por sus esclarecidos méritos era acreedor quien como él llevó a las altas cumbres del arte musical admirables composiciones artísticas, que culminaron en bellísimas obras inspiradas en el hondo sentimiento de Galicia; acordándose por la Academia, expresar a V. mediante este mensaje nuestro más expresivo testimonio de pésame

Dios guarde a V. muchos años

La Coruña 26 de Febrero de 1947

Apéndice II. Catálogo

El presente catálogo consta de todas las ediciones localizadas de Baldomir y de sus manuscritos autógrafos. Los manuscritos no autógrafos sólo fueron incluidos cuando eran la única copia de una obra¹.

La información que se refleja en cada entrada es la siguiente:

- Número de la obra dentro del presente catálogo. En el caso de existir diferentes versiones o ediciones de una misma obra, esto se referenció colocando una subdivisión en la numeración.
- Íncipit literario. Éste se usa como título de la obra.
- Descripción general: a) autoría del texto; b) dedicatoria; c) tonalidad según notación anglosajona; d) disposición instrumental; e) aire (sólo si la obra lo tiene); f) compás; g) número de compases; h) formato del manuscrito (Partitura o particella); i) número de páginas (se incluyen únicamente aquéllas en las que hay escrita música); j) formato (apaisado o recto); k) medidas; l) indicación de la existencia o no de portada; m) fecha.
- Título diplomático.
- Observaciones.
- Íncipit.

¹ Según informaciones en fuentes secas (hemerografía, documentación, etc.) el corpus de sus obras fue mucho mayor que el aquí presentado. Sin duda, la localización del archivo que poseían sus hijos, aumentaría considerablemente el número de composiciones del presente catálogo.

Abreviaturas utilizadas:

| | | | |
|----------------|--------------------------|--------------|--------------------------------|
| aco | acordeón | S | soprano |
| arp | arpa | sax-a | saxo alto |
| B | bajo vocal | sax-t | saxo tenor |
| b | bajo instrumental | s/f | sin fecha |
| bom | bombo | T | tenor |
| cb | contrabajo | trb | trombone |
| cj | caja | tg | triángulo |
| cl | clarinete | timp | timbal |
| crn | cornetín | tpa | trompa |
| fag | fagot | tr | trompeta |
| fl | flauta | V | parte vocal sin especificar |
| fl.picc | flauta piccolo o flautín | VV | partes vocales sin especificar |
| ob | oboe | vl | violín |
| pn | piano | vla | viola |
| | | vlne | violón |

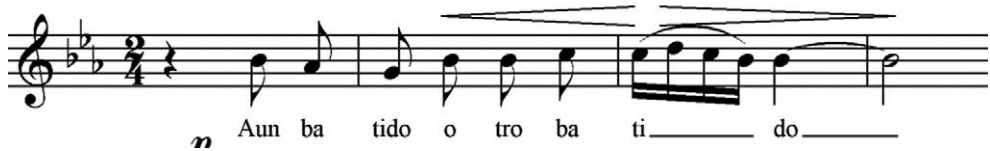
I. Canciones

Con texto de Rosalía de Castro

1.1. *A un batido*. Letra: Rosalía de Castro. Dedicada a: Ramón Blanchart. (Eb), para V y pn. 2/4, 72 c. Partitura: 5 páxinas; recto; 35 × 26,5 cm.; portada; s/f. Edición: J. Baldomir: *Música gallega. A un batido*, La Coruña, Canuto Bera y Compañía, s/f.

Título diplomático: «MÚSICA GALLEGA / A UN BATIDO — J. BALDOMIR / Editores CANUTO BERA y C.^a / La Coruña»

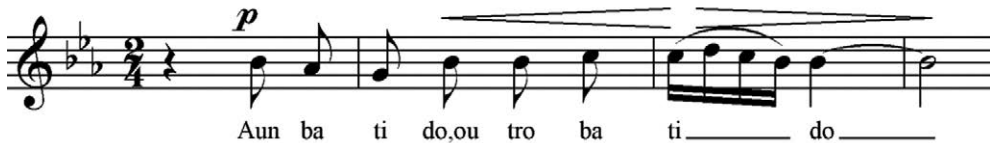
Observaciones: se reproduce el texto completo de la poesía en la primera página. Esta obra será usada por José Baldomir como el N° 8 de su zarzuela *Santos e meigas*.



1.2. *A un batido*. Letra: Rosalía de Castro. (Eb), para V y pn.: 2/4, 72 c. Partitura: 5 páginas; recto; 29,9 × 21,1 cm.; portada; 1995. Edición: Xosé Baldomir Rodríguez: *14 Melodías galegas*, A Coruña, Edición de Xoán Manuel Carreira, 1995.

Título diplomático: «A un batido... / Poema de Rosalía de Castro / José Baldomir / Rev.: Xoán M. Carreira».

Observaciones: obra publicada con 13 obras más de José Baldomir para voz y piano. Edición de sólo 15 ejemplares.



2.1. *Caín tan baixo, tan baixo*. Letra: Rosalía de Castro. Dedicada a: Elisa S. de Linares Astray. (F#), para V y pn. *Allegro*, 3/8, 56 c. Partitura: 3 páginas; recto; 34, 9 × 26,3 cm.; portada; s/f. Edición: J. Baldomir: *Melodías gallegas*, La Coruña, Canuto Berea y Compañía, s/f.

Título diplomático: «MELODIAS / GALLEGAS / (1ª Serie) / N° 1. Como foy?... / 2. Meus amores / 3. Porque?... / 4. Carmela / 5. Mayo longo... / 6. Ti onte, mañan eu. / J. BALDOMIR / Editores- CANUTO BEREAY COMP.^A / LA CORUÑA».

Observaciones: la obra se conoce con el título de la poesía *Ti onte mañan eu*, cuyo texto completo está escrito en la primera página. Obra que forma parte de la primera serie de melodías gallegas publicadas por José Baldomir en la editorial de Canuto Berea.

Musical score for "Caín tan baixo, tan baixo". The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a 9-measure rest, followed by a section marked "Allegro" in 3/8 time. The tempo then changes to "Andante moderato" in 6/8 time, with a dynamic marking of "p dol.". The piece concludes with a section marked "alargando un poco". The lyrics are: *p* Ca in, tan bai xo, tan bai —xoQu'a luzon daminnon vay.

2.2. *Caín tan baixo, tan baixo*. Letra: Rosalía de Castro. (F#), para V y pn. *Allegro*, 3/8, 56 c. Partitura: 3 páxinas; recto; 29,9 × 21,1 cm.; portada; 1995. Edición: Xosé Baldomir Rodríguez: *14 Melodías galegas*, A Coruña, Edición de Xoán Manuel Carreira, 1995.

Título diplomático: «Tí onte, mañán eu / Poema de Rosalía de Castro / José Baldomir / Rev.: Xoán M. Carreira»

Observacións: obra publicada con 13 obras máis de José Baldomir para voz y piano. Edición de sólo 15 exemplares.

Musical score for "Caín tan baixo, tan baixo". The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a 9-measure rest, followed by a section marked "Allegro" in 3/8 time. The tempo then changes to "Andante moderato" in 6/8 time, with a dynamic marking of "p dol.". The piece concludes with a section marked "alargando un poco". The lyrics are: Ca in, tan bai xo, tan bai — xoqu'a luzon d'aminnon vay;

3.1. *Cava lixeiro*. Letra: Rosalía de Castro. (c#), para V. y pn. *Andantino*, 2/4, 33 c. Partitura general: 3 páxinas; recto; 30,3 × 21,7 cm.; sin portada; s/f. Manuscrito autógrafo. RAG, Colección manuscritos e orixinais MO 39 (10).

Título diplomático: «Cava lixeiro... / Poesía de Rosalía Castro / Jose-Baldomir»

Observacións: forma parte de un grupo de melodías que están en RAG. En la hoja que lo resguarda pone "Cuatro melodías inéditas de don José Baldomir. Fueron adquiridas por el ayuntamiento de La Coruña en diez mil pesetas. Están en depósito en la Academia. Marzo 1947".

Musical score for "Cava lixeiro". The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a 3-measure rest, followed by a section marked "Andantino" in 2/4 time with a dynamic marking of "mf". The lyrics are: Ca va li xei ro ca va xi gan te—pen sa men to

Título diplomático: «Eu levo unha pena... / Poema de Rosalía de Castro / José Baldomir / Rev.: Xoán M. Carreira»

Observaciones: obra publicada con 13 obras máis de José Baldomir para voz y piano. Edición de sólo 15 ejemplares.

Allegretto

Eu le vou ha pe na gar da da n'ó pei to,

The image shows a musical score for a voice part. It is in treble clef, key of D major (two sharps), and 6/8 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The first measure is a whole rest with a '2' above it. The second measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The fourth measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lyrics 'Eu le vou ha pe na gar da da n'ó pei to,' are written below the notes.

5.1. *Maio longo*. Letra: Rosalía de Castro. Dedicada a: Blanca Quiroga y Emilia Pardo Bazán. (F), para V. y pn. *Lento*, 2/4, 76 c. Partitura general: 4 páginas; recto; 33,6 × 24,3 cm.; portada; s/f. Edición: J. Baldomir: *Melodías gallegas*, La Coruña, Puig y Ramos S. L. Sucesores de Canuto Berea, s/f.

Título diplomático: «MELODIAS / GALLEGAS / (4ª Serie) / N° 1 . Como foy?... / 2. Meus amores / 3. Porque?... / 4. Carmela / 5. Mayo longo... / 6. Ti onte, mañan eu. / J. BALDOMIR / PUIG Y RAMOS S. L. Sucesores de Canuto Bereal REAL 38. / LA CORUÑA»

Observaciones: La poesía de Rosalía de Castro se escribe completa al final de la partitura.

Lento

Ma yo lon go Ma yo lon go

The image shows a musical score for a voice part. It is in treble clef, key of B-flat major (two flats), and 2/4 time. The tempo is marked 'Lento'. The first measure is a whole rest with a '4' above it. The second measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The fourth measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lyrics 'Ma yo lon go Ma yo lon go' are written below the notes. There is a 'p dolce' marking above the second measure and a hairpin crescendo above the fourth measure.

5.2. *Maio longo*. Letra: Rosalía de Castro. Dedicada a: Blanca Quiroga y Pardo Bazán. (F) para V. y pn. *Lento*, 2/4, 76 c. Partitura: 2 páginas; apaisado; 24,4 × 34,4 cm.; s/f. Edición: J. Baldomir: "Mayo longo", *Portafolio de Galicia*, 8 (suplemento).

Título diplomático: «MAYO LONGO.... / BALADA / A Blanca Quiroga y Pardo Bazán »

Observaciones: Impresión de manuscrito autógrafo realizada en los talleres Tipográficos de la Papelería de Ferrer. Se incluye la foto de José Baldomir. La voz se escribió en el pentagrama superior del piano. La edición consultada es una fotocopia conservada en el Fondo Ramiro Cartelle de la Biblioteca de Estudios Locais (A Coruña).

Lento

p Ma yo lon go Ma yo lon go

Detailed description: A musical score for a piano piece. It starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Lento'. The first measure is a whole rest, followed by a four-measure rest. The second measure begins with a piano (*p*) dynamic and a quarter rest. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The lyrics 'Ma yo lon go Ma yo lon go' are written below the notes.

5.3. *Maio longo*. Letra: Rosalía de Castro. (F), para V y pn. *Lento*, 2/4, 76 c. Partitura: 4 páginas; recto; 29,9 × 21,1 cm.; portada; 1995. Edición: Xosé Baldomir Rodríguez: *14 Melodías galegas*, A Coruña, Edición de Xoán Manuel Carreira, 1995.

Título diplomático: «Maio longo / Poema de Rosalía de Castro / José Baldomir / Rev. Xoán M. Carreira»

Observaciones: obra publicada con 13 obras más de José Baldomir para voz y piano. Edición de sólo 15 ejemplares.

Lento

p dolce Ma io lon go ma io lon go,

Detailed description: A musical score for a piano piece. It starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Lento'. The first measure is a whole rest, followed by a four-measure rest. The second measure begins with a piano (*p*) dynamic and a quarter rest. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The lyrics 'Ma io lon go ma io lon go,' are written below the notes. The word 'dolce' is written above the notes.

6.1. *Mais vé*. Letra: Rosalía de Castro. Dedicada a: Elena Español de P. de Soraluze. (b), para V y pn.; *Moderato assai*, 3/4, 37 c. Partitura: 3 páginas; recto; 35,1 × 26,1 cm.; sin portada; s/f. Edición: J. Baldomir: *Mais vé*, La Coruña, Canuto Berea y Compañía, s/f.

Título diplomático: «A Elena Español de P. de Soraluze. / Mais vé... / J. Baldomir»

Observaciones: El ejemplar que pudo ser consultado no poseía portada. Desconocemos si se desprendió u originalmente no la tenía.

Xosé Baldomir Rodríguez: *14 Melodías galegas*, A Coruña, Edición de Xoán Manuel Carreira, 1995.

Título diplomático: «No ceo, azul crarísimo / Poema de Rosalía de Castro / José Baldomir / Rev.: Xoán M. Carreira»

Observaciones: obra publicada con 13 obras más de José Baldomir para voz y piano. Edición de sólo 15 ejemplares.

Lento

N'o ceo, azulcra ri si mo; N'o chanveidorin ten—so—

Detailed description: A musical score for voice and piano. The tempo is 'Lento'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the staff.

8.1. *Porqué, miña almiña*. Letra: Rosalía de Castro. Dedicada a: Fernando Salorio. (d), para V y pn. *Allegretto*, 6/8, 45 c. Partitura: 3 páginas; recto; 34,8 × 26,1 cm.; sin portada; s/f; Edición: J. Baldomir: *Porque?* La Coruña, Canuto Bera y Compañía, s/f.

Título diplomático: «A Fernando Salorio. / Porque? / J. Baldomir»

Observaciones: El ejemplar que pudo ser consultado no poseía portada. No sabemos si se desprendió o era originalmente así.

Allegretto

¿Por qué mi ñaal mi ña Porqu'o ra non queres. Oqu'antes que ri as. —

Detailed description: A musical score for voice and piano. The tempo is 'Allegretto'. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The music starts with a whole rest, followed by eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the staff.

8.2. *Por qué, miña almiña*. Letra: Rosalía de Castro. (d), para V y pn. *Allegretto*, 6/8, 45 c. Partitura: 3 páginas; recto; 29,9 × 21,1 cm.; portada; 1995. Edición: Xosé Baldomir Rodríguez: *14 Melodías galegas*, A Coruña, Edición de Xoán Manuel Carreira, 1995.

Título diplomático: «¿Por qué? / Poema de Rosalía de Castro / José Baldomir / Rev.: Xoán M. Carreira»

Observaciones: obra publicada con 13 obras más de José Baldomir para voz y piano. Edición de sólo 15 ejemplares.

Allegretto $\frac{5}{8}$ *p*



¿Porqué, mi ñaal mi ña, porqu' hora non queres o qu' antes que rí as? ____

9.1. *Querom' ire*. Letra: Rosalía de Castro. (e), para V. y pn. 6/8; 40 c. Partitura general: 3 páginas; apaisado; 18 × 25,6 cm.; portada; s/f; Manuscrito autógrafa: RAG, Manuscritos e orixinais MO 39 (10).

Título diplomático: «“Querom' ire”... / Poesía de Rosalia de Castro / Música d José Baldomir Rodriguez»

Observaciones: forma parte de un grupo de melodías que están en RAG. En la hoja que lo resguarda pone “Cuatro melodías inéditas de don José Baldomir. Fueron adquiridas por el ayuntamiento de La Coruña en diez mil pesetas. Están en depósito en la Academia. Marzo 1947”.



¡Que ro m' i re que ro m' i re Pa ra don de, n' o no sey

9.2. *Quérom' ire*. Letra: Rosalía de castro. (e), para V y pn. 6/8; 40 c. Partitura: 3 páginas; recto; 29,9 × 21,1 cm.; portada; 1995. Edición: Xosé Baldomir Rodríguez: *14 Melodías galegas*, A Coruña, Edición de Xoán Manuel Carreira, 1995.

Título diplomático: «Quérom' ire / Poema de Rosalía de Castro / José Baldomir / Rev.: Xoán M. Carreira».

Observaciones: obra publicada con 13 obras más de José Baldomir para voz y piano. Edición de sólo 15 ejemplares.



¡Que ro m' i re que ro m' i re! pa ra dón de, no no sei.

10.1. *Tal com'as nubes.* Letra: Rosalía de Castro. Dedicada a: Ana María Álvarez de Sotomayor y Castro. (e), para V y pn. *Moderato y delicadamente*, 6/8, 17 c. Partitura general: 2 páginas; recto; 30,4 × 21,7 cm.; sin portada; s/f; Manuscrito autógrafo: RAGBA Mg -5/20.

Título diplomático: «Tal com'as nubes... / Poesía de Rosalía Castro»

Observaciones: la partitura está escrita a tinta con algunas indicaciones de dinámica en lápiz puestas por el propio compositor. En la parte superior izquierda de la partitura el autor escribió lo siguiente: «Para Ana María Álvarez de Sotomayor / y Castro, con el afecto de / José Baldomir» [rúbrica]

Moderato y delicadamente

Tal co m'as nu bes qu'im pe leo ven to

10.2. *Tal com'as nubes.* Letra: Rosalía de Castro. Dedicada a: Ana María Álvarez de Sotomayor y Castro. (e), para V y pn. *Allegretto*, 6/8, 17 c. Partitura general: 2 páginas; recto; 30,3 × 21,5 cm.; sin portada; s/f. Manuscrito autógrafo: RAG. Manuscritos e orixinais. MO 39 (10).

Título diplomático: «Tal com'as nubes... / Poesía de Rosalía Castro»

Observaciones: forma parte de un grupo de melodías que están en RAG. En la hoja que lo resguarda pone “Cuatro melodías inéditas de don José Baldomir. Fueron adquiridas por el ayuntamiento de La Coruña en diez mil pesetas. Están en depósito en la Academia. Marzo 1947”.

En la parte superior izquierda de la primera página está escrita la siguiente indicación: «En el álbum de Ana María / Alvarez de Sotomayor y Castro / José Baldomir» [RÚBRICA]

Allegretto

Tal co m'as nu bes qu'im pe leo ven to

10.3. *Tal com'as nubes.* Letra: Rosalía de Castro. (e), para V. y pn. *Allegretto*, 6/8, 17 c. Partitura general: 1 página; recto; 33,5 × 23,8 cm; sin portada; 1920. Edición: *El noroeste*. Diario de La Coruña, número extraordinario, 1920, p. 23.

Título diplomático: «TAL COM'AS NUBES..... Poesía de ROSALIA CASTRO»

Observaciones: se trata de la impresión de un manuscrito autógrafo y firmado por el autor.

Allegretto



Tal co m'as nu bes Qu'im pe leo ven to

10.4. *Tal com'as nubes.* Letra: Rosalía de Castro. (e), para V y pn. *Allegretto*, 6/8, 17 c. Partitura: 3 páginas; recto; 29,9 × 21,1 cm.; portada; 1995. Edición: Xosé Baldomir Rodríguez: *14 Melodías galegas*, A Coruña, Edición de Xoán Manuel Carreira, 1995.

Título diplomático: «Tal com'as nubes / Poema de Rosalía de Castro / José Baldomir / Rev. Xoán M. Carreira»

Observaciones: obra publicada con 13 obras más de José Baldomir para voz y piano. Edición de sólo 15 ejemplares. Xoan M. Carreira hace dos versiones: una en la que la voz está escrita en un pentagrama aparte, y otra en que está incluida en el piano. Entre ambas versiones hay pequeñas diferencias melódicas y rítmicas.

Allegretto



Tal co m'as nu bes qu'im pe leo ven to,

Con texto de poetas varios

11. *A la orilla del mar*. Letra: Popular. (D^b), para V y pn. *Andante*, 4/4, 13 c. Partitura: 2 páginas; apaisado; 16,8 × 24,5 cm.; portada; VIII/1946. Edición: José Baldomir: *Canciones infantiles*, 1946.

Título diplomático: «N.º 4 LA PALOMA / Letrilla popular / Música de JOSE BALDOMIR»

Observaciones: es el número cuatro de los ocho que forman el cuaderno I de canciones infantiles compuestas por José Baldomir y editadas en 1946 sin indicación de editorial. Se indica como título diplomático el que aparece al inicio de la partitura y no el de la portada.

Andante

A la orilla del mar. Can tau na pa lo ma.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The tempo marking 'Andante' is centered above the staff. The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics 'A la orilla del mar. Can tau na pa lo ma.' are written in a simple, sans-serif font, with each syllable aligned under its corresponding note.

12. *Alma d'a noble terrina*. Letra: Ramón Cabanillas. (D), para V. *Adagio*, 2/2, 32 c. Particella: 1 página; apaisado; 9,3 × 14,2 cm.; sin portada; s/f. Impresa sin ninguna indicación de editorial ni imprenta.

Título diplomático: «“NOSA PREGARIA” / Poesía de Ramón Cabanillas / Música de José Baldomir»

Observaciones: la impresión, del tamaño de una tarjeta, nos hace pensar que, probablemente fue editada para ser entregada al público para que acompañara el canto.

Adagio

Al ma d'a no bre te rri ña cel ta

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp) and a 2/2 time signature. The tempo marking 'Adagio' is centered above the staff. The melody consists of a sequence of half notes. Below the staff, the lyrics 'Al ma d'a no bre te rri ña cel ta' are written in a simple, sans-serif font, with each syllable aligned under its corresponding note.

13. *Caminito alegre y bello*. Letra: Rafael Collel. (D), para V y pn. *Allegro Moderato*, 2/4, 68 c. Partitura: 3 páginas; apaisado; 16,8 × 24,5 cm.; portada; VIII/1946. Edición: José Baldomir: *Canciones infantiles*, 1946.

Título diplomático: «N.º1 CAMINITO ALEGRE Y BELLO... / Letra de RAFAEL COLLEL / Música de JOSE BALDOMIR»

Observaciones: es el número uno de los ocho que forman el cuaderno I de canciones infantiles compuestas por José Baldomir y editadas en 1946 sin indicación de editorial. Se indica como título diplomático el que aparece al inicio de la partitura y no el de la portada.

Allegro Moderato

Ca mi ni toa la grey be llo ca mi ni to de laes cue la

The image shows a musical score for 'Caminito Alegre y Bello'. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The tempo is marked 'Allegro Moderato'. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in Spanish: 'Ca mi ni toa la grey be llo ca mi ni to de laes cue la'.

14.1. *¿Cómo foy?* Letra: Manuel Curros Enríquez. Dedicado a: Emilia Pardo Bazán. (g), para V y pn. *Andantino*, 9/8, 40 c. Partitura: 3 páginas; recto; 34,9 × 26,1 cm.; portada; s/f. Edición: J. Baldomir: *¿Cómo foy? Meus amores. Melodías*, La Coruña, Canuto Bera y Compañía, s/f.

Título diplomático: «A la ilustre escritora / D.^a EMILIA PARDO BAZÁN. / Como foy?... / Meus amores / Melodías / J. Baldomir / Editores Canuto Bera y Comp.^a / LA CORUÑA»

Observaciones: En la misma edición también está la partitura de *Meus amores*. La poesía, escrita completa en la primera página, se titula "¡Ay!". Sin embargo, la composición pasó a conocerse por el incipit literario.

Andantino

¿Co mo foy?... Eu to pá ba me fó ra

The image shows a musical score for '¿Cómo foy?'. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a time signature of 9/8. The tempo is marked 'Andantino'. The melody starts with a whole note rest, followed by quarter and eighth notes. Below the staff, the lyrics are written in Spanish: '¿Co mo foy?... Eu to pá ba me fó ra'.

14.2. *¿Cómo foy?* Letra: Manuel Curros Enríquez. (g), para V y pn. 9/8, 40 c. Partitura: 1 página; recto; 31 × 21,2 cm.; portada; Edición: J. Baldomir: "¡Ay! Melodía Gallega", *El hogar y la moda*.

Título diplomático: «¡AY! MELODIA GALLEGA / Letra de CURROS ENRÍQUEZ / Música del Mtro. BALDOMIR».

Observaciones: la voz está escrita en el pentagrama superior de la parte de piano. Partitura editada en la revista *El hogar y la moda*.

¿Co mo foy? Eu to pá ba me fo ra

14.3. *¿Cómo foi?* Letra: Manuel Curros Enríquez. (g), para V y pn. *Andantino*, 9/8, 40 c. Partitura: 3 páginas; recto; 29,9 × 21,1 cm.; portada; 1995. Edición: Xosé Baldomir Rodríguez: *14 Melodías galegas*, A Coruña, Edición de Xoán Manuel Carreira, 1995.

Título diplomático: «¿Cómo foi?... / Poema de Manuel Curros Enríquez / José Baldomir / Rev.: Xoán M. Carreira»

Observaciones: obra publicada con 13 obras más de José Baldomir para voz y piano. Edición de sólo 15 ejemplares.

Andantino

¿Co mo foy? Eu to pá ba me fo ra

15.1. *Doim'o corpo*. Letra: Francisco M.^a de la Iglesia. Dedicada a: Elvira Herbst de Garcia Ducazcal. (a), para V y pn. *Andante mosso*, 6/8, 52 c. Partitura: 4 páginas; recto; 35,2 × 26,5 cm.; portada; 1888. Edición: J. Baldomir: *O último adiós*, Madrid, A. Romero, 1888.

Título diplomático: «Un ¡ai! d'os campos gallegos á nosa amiga / A Sra D.^a ELVIRA HERBST DE GARCIA DUCAZCAL. / O ULTEMO ADIOS / Balada / PARA CANTO Y PIANO / LETRA DE / FRANCISCO M.^A DE LA IGLESIA / MÚSICA DE / JOSÉ BALDOMIR / Propiedad de los autores / MADRID. AROMERO-Capellanes 10 / AÑO DE 1888»

Observaciones: El título de la composición es el mismo de la poesía, que no coincide con el incipit. Al final de la partitura está escrito el poema completo.

Andante mosso dolce

4

p

Doi m'ó cor po doi m'a al ma Fó xe ma luz vai se m'ó ar

Detailed description: This is a musical score for a vocal line. It is written on a single staff in treble clef with a 6/8 time signature. The tempo is 'Andante mosso' and the mood is 'dolce'. The music begins with a four-measure rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The lyrics are 'Doi m'ó cor po doi m'a al ma Fó xe ma luz vai se m'ó ar'. There are dynamic markings including a piano (*p*) and accents over the notes.

15.2. *Doim'o corpo*. Letra: Francisco M^a de la Iglesia. (a), para V y pn. *Andante mosso*, 6/8, 52 c. Partitura: 4 páginas; recto; 29,9 × 21,1 cm.; portada; 1995. Edición: Xosé Baldomir Rodríguez: *14 Melodías galegas*, A Coruña, Edición de Xoán Manuel Carreira, 1995.

Título diplomático: «O último adiós / Poema de Francisco M^a de la Iglesia / José Baldomir / Rev.: Xoán M. Carreira»

Observaciones: obra publicada con 13 obras más de José Baldomir para voz y piano. Edición de sólo 15 ejemplares.

Andante mosso

4

p dolce

Doi m'ó cor po, doi m'a al ma, Fó xe m'a luz, vai se m'ó ar,

Detailed description: This is a musical score for a vocal line, similar to the one above. It is written on a single staff in treble clef with a 6/8 time signature. The tempo is 'Andante mosso' and the mood is 'dolce'. The music begins with a four-measure rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The lyrics are 'Doi m'ó cor po, doi m'a al ma, Fó xe m'a luz, vai se m'ó ar,'. There are dynamic markings including a piano (*p*) and accents over the notes.

16.1. *Dous amores*. Letra: Salvador Golpe. Dedicada a: Emilia Pardo Bazán. (C), para V y pn. *Moderato*, 2/4, 58 c. Partitura: 3 páginas; recto; 25,7 × 35 cm.; portada; s/f. Edición: J. Baldomir: *¿Cómo foy? Meus amores. Melodías*, La Coruña, Canuto Berea y Compañía, s/f.

Título diplomático: «A la ilustre escritora / D.^a EMILIA PARDO BAZÁN / Como foy?..... / Meus amores / Melodias / J. Baldomir / Editores Canuto Berea y Comp.^a / LA CORUÑA»

Observaciones: En la misma edición está la obra de Baldomir «Como foy?»

Moderato

6

Dous a mo re á vi da Gar dar me fan _____

Detailed description: This is a musical score for a vocal line. It is written on a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. The tempo is 'Moderato'. The music begins with a six-measure rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The lyrics are 'Dous a mo re á vi da Gar dar me fan _____'. There are dynamic markings including a piano (*p*) and accents over the notes.

16.2. *Dous amores*. Letra: Salvador Golpe. Dedicada a: Emilia Pardo Bazán. (C), para V y pn. *Moderato*, 2/4, 58 c. Partitura: 3 páginas; recto; 33,8 × 25,7 cm.; portada; s/f. Edición: J. Baldomir: *Meus amores*, La Coruña, Canuto Bera y Compañía, s/f.

Título diplomático: «A la ilustre escritora / D.^a EMILIA PARDO BAZAN / Como foy?... / Meus amores / Melodias / J. Baldomir / Canuto Bera y Comp.^a / LA CORUÑA»

Observaciones: Es una edición de Canuto Bera, diferente a la anterior.

Moderato

Dous a mo re á vi da Gar dar me fan _____

16.3. *Dous amores*. Letra: Salvador Golpe. Dedicada a: Emilia Pardo Bazán. (C), para V y pn. *Moderato*, 2/4, 58 c. Partitura: 3 páginas; recto; 34,9 × 24,9 cm.; portada; s/f. Edición: J. Baldomir: *Meus amores. Melodía*, La Coruña, Música y pianos Puig y Ramos, sucesores de Canuto Bera, s/f.

Título diplomático: «A la ilustre escritora / D. Emilia Pardo Bazán / MEUS AMORES / MELODIA / J. Baldomir / Coruña / Música y Pianos PUIG y RAMOS, S. L. Sucesores de Canuto Bera. Calle Real, núm. 38».

Observaciones: Además de en la partitura, la poesía está escrita completa en la primera página.

Moderato

Dous a mo re á vi da Gar dar me fan _____

16.4. *Dous amores*. Letra: Salvador Golpe. (C), para V y pn. *Moderato*, 2/4, 38 c. Partitura: 2 páginas; recto; 21,9 × 17,3 cm.; portada; 1912. Edición: *Mondariz-Vigo-santiago. Guía del Turista*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1912.

Título diplomático: «MEUS AMORES / BALADA / Letra gallega de S. GOLPE. / Música de J. BALDOMIR.»

Observaciones: partitura publicada en una guía turística. En éste se editan cuatro partituras más: *Alborada* de P. Veiga, *Muiñeira* y *Negra sombra* de J. Montes y un *Alalá* popular. Al igual que *Meus amores*, ninguna de las obras está completa.

Moderato



Dous a mo re á vi da Gar dar me fan _____

16.5. *Dous amores*. Letra: Salvador Golpe. (C), para V y pn. *Moderato*, 2/4, 58 c. Partitura: 3 páginas; recto; 29,9 × 21,1 cm.; portada; 1995. Edición: Xosé Baldomir Rodríguez: *14 Melodías galegas*, A Coruña, Edición de Xoán Manuel Carreira, 1995.

Título diplomático: «Meus amores / Poema de S. Golpe / José Baldomir / Rev.: Xoán M. Carreira»

Observaciones: obra publicada con 13 obras más de José Baldomir para voz y piano. Edición de sólo 15 ejemplares.

Moderato



Dous a mo re a vi da gar dar me fan, _____

16.6. [*Dous amores*]. Letra: Salvador Golpe. (C), para pn. 2/4, 58 c. Partitura: 2 páginas; recto; 30,6 × 21,9 cm.; portada; 2010. Edición: Rogelio Groba: *Once baladas galegas. Verxións sinxelas para piano*, Vigo, Editorial Galaxia, 2010.

Título diplomático: «MEUS AMORES / X. Baldomir - R. Groba»

Observaciones: Es una adaptación para piano realizada por Rogelio Groba en el 2009 y publicada en 2010. Editada con 10 canciones gallegas más.

17. *En dónde tejeremos la ronda*. Letra: Gabriela Mistral. (C), para V y pn. *Allegro*, 3/4, 60 c. Partitura: 3 páginas; apaisado; 16,8 × 24,5 cm; portada; VIII/1946. Edición: José Baldomir: *Canciones infantiles*, 1946.

Título diplomático: «N.º 3 LA RONDA / Poesía de GABRIELA MISTRAL / Música de JOSE BALDOMIR»

Observaciones: es el número tres de los ocho que forman el cuaderno I de canciones infantiles compuestas por José Baldomir y editadas en 1946 sin indicación de editorial. Se señala como título diplomático el que aparece al inicio de la partitura y no el de la portada.

Allegro

18. *En mi huertecito*. Letra: Julia Verdejo. (G), para V y pn. *Andante mosso*, 2/4, 44 c. Partitura: 2 páginas; apaisado; 16,8 × 24,5 cm.; portada; VIII/1946. Edición: José Baldomir: *Canciones infantiles*, 1946.

Título diplomático: «N.º 5 MI ARBOLITO / Letra de JULIA VERDEJO / Música de JOSE BALDOMIR»

Observaciones: es el número cinco de los ocho que forman el cuaderno I de canciones infantiles compuestas por José Baldomir y editadas en 1946 sin indicación de editorial. Se indica como título diplomático el que aparece al inicio de la partitura y no el de la portada.

Andante mosso

En mi huer te ci to se cri aun man za no

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The tempo marking is 'Andante mosso'. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the staff: 'En mi huer te ci to se cri aun man za no'.

19. *Era pura nieve*. Letra: Enrique de Mesa. (C), para V y pn. *Moderato y delicadamente*, 4/4, 24 c. Partitura: 3 páginas; apaisado; 16,8 × 24,5 cm.; portada; VIII/1946. Edición: José Baldomir: *Canciones infantiles*, 1946.

Título diplomático: «N.º 2 VOZ DEL AGUA / Poesía de ENRIQUE DE MESA / Música de JOSE BALDOMIR»

Observaciones: es el número dos de los ocho que forman el cuaderno I de canciones infantiles compuestas por José Baldomir y editadas en 1946 sin indicación de editorial. Se indica como título diplomático el que aparece al inicio de la partitura y no el de la portada.

Andante mosso

En mi huer te ci to se cri aun man za no

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The tempo marking is 'Andante mosso'. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the staff: 'En mi huer te ci to se cri aun man za no'.

20.1. *Era un-ha tardiña meiga*. Letra: Urbano González. Dedicado a: Manuel Linares Astray [Linares Rivas]. (D), para V y pn. *Andantino*, 2/4, 61 c. Partitura: 3 páginas; recto; 35 × 26,3 cm.; portada; s/f. Edición: J. Baldomir: *Melodías gallegas*, La Coruña, Canuto Bera y Compañía, s/f.

Título diplomático: «MELODIAS / GALLEGAS / (1.ª Serie) / N.º 1. Como foy?... / 2. Meus amores / 3. Porque?... / 4. Carmela / 5. Mayo longo...

Andantino *p*

I igual que las flo res laes cue la nos brin da.

The image shows a musical score for a single staff in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamic is 'p'. The music begins with a repeat sign. The lyrics are written below the staff.

22. *La señora Luna pidióle al naranjo*. Letra: Juana de Ibarbourou. (F), para V y pn. *Andantino*, 2/4, 30 c. Partitura: 2 páginas; apaisado; 16,8 × 24,5 cm.; portada; VIII/1946. Edición: José Baldomir: *Canciones infantiles*, 1946.

Título diplomático: «N.º 6 NANA / Poesía de ANA DE IBARBOURON / Música de JOSE BALDOMIR».

Observaciones: es el número seis de los ocho que forman el cuaderno I de canciones infantiles compuestas por José Baldomir y editadas en 1946 sin indicación de editorial. Se señala como título diplomático el que aparece al inicio de la partitura y no el de la portada.

Andantino

La se ño ra Lu na pi dí o le al na ran jo

The image shows a musical score for a single staff in treble clef. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andantino'. The music features a melodic line with some slurs. The lyrics are written below the staff.

23.1. *Mira madre mía* (tango). Letra: Calvo del Río. (c), para V, sax-a 1 en Eb, sax-t 2 en Bb, tr. 1 en Bb, aco. (guión), cb, pn. 2/4, 36 c. Particellas: 2 bf y 4 fol.; recto; 24,8 × 17 cm.; portada, 1962. Edición: J. Baldomir: *Mira madre mía*, Madrid, Melodías al viento, 1962

Título diplomático: «MELODÍAS AL VIENTO / MARQUES DE TOCA, 6 MADRID — 12 / PRESENTA / Dos éxitos de fama mundial en su 2ª y 3ª edición titulados / COMO LA MACARENA / BOLERO ESPAÑOL / Letra: Calvo del Río Música: M. Oliveros / en discos / Columbia / MIRA MADRE MIA / TANGO / Letra: Calvo del Río Música Baldomir / Ejemplar gratuito»

Observaciones: cuadernillo, que incluye las particellas en hojas sueltas. El texto está escrito en la particella de piano.

Mi ra ma dre mí a mi ra su re tra to

23.2. *Mira madre mía*. Letra: Calvo del río (c), para V., acordeón (guión), sax-a (Eb), sax-t (Bb), tr. (Bb), cb, pn. Particellas: 2 bf, 4 f; recto; 24,5 × 17,2 cm., portada; 1965. Edición: J. Baldomir: *Mira madre mía*. *Tango*, Madrid, Melodías al viento, 1965.

Título diplomático: «MELODIAS AL VIENTO / MARQUES DE TOCA, 6 . MADRID-12 / PRESENTA / Los dos números más populares de España / titulados / como la Macarena / BOLERO ESPAÑOL / Letra de CALVO DEL RÍO Música de M. OLIVEROS / GRABADOS EN / DISCOS COLUMBIA / Mira madre mía / Tango / Letra de CALVO DEL RIO Música de JOSE M.^a BALDOMIR / EJEMPLAR GRATUITO»

Observaciones: Cuadernillo, del que hubo diferentes ediciones en varios años. Incluye otra obra del compositor M. Oliveros. La voz está escrita en la misma particella del piano.

Mi ra ma dre mí a mi ra su re tra to

24. *Santa enseña, de la Madre [Es]paña*. Letra: C. Pedreira. (F), para V y pn. 4/4, 49 c. Partitura general: 5 páginas; recto; 31,1 × 21,9 cm.; sin portada; s/f. Manuscrito no autógrafo: Biblioteca Municipal de Estudios Locais (A Coruña), Fondo Ramiro Cartelle, RC MI 4.2.9.

Título diplomático: «Saludo a la bandera / Letra / C. Pedreira / Musica / J. Baldomir»

Observaciones: el texto, además de estar escrito en el pentagrama de la voz, también está escrito al final de la última página.

Observaciones: en la portada no pone el título pero sí la siguiente indicación: “nº 26”, debe tratarse de un sistema de clasificación del propio autor. Al final de la partitura pone “La coruña Mayo/891 / J. Baldomir” [rúbrica]



27. *Un recuerdo. Marcha fúnebre.* Dedicado a: Canuto Berea Rodríguez. (g), para pn. *Tiempo de marcha*, 4/4, 36 c. Partitura: 3 páginas; recto; 35,3 × 27,1 cm.; portada; s/f. Edición: J. Baldomir: *A un recuerdo. Marcha fúnebre*, La Coruña, Canuto Berea.

Título diplomático: «A LA MEMORIA / de mi amigo / D. CANUTO BEREA RODRIGUEZ / UN / RECUERDO / IMPRONPTU / Marcha fúnebre / PARA PIANO / POR / JOSÉ BALDOMIR / CORUÑA / Almacén de música de CANUTO BEREa, calle Real Num: 38»

Observaciones: Obra sin indicación de fecha, que debe haber sido compuesta en 1891. En la Academia de Bellas Artes [del Rosario] de La Coruña, hay una fotocopia de esta obra. En ella está la siguiente dedicatoria escrita a mano por Baldomir: «A la distinguida dama y afligida viuda D. ^a Ana Rodrigo. En prueba de respetuoso e J. Baldomir [rúbrica]».



III. Música escénica

28.1. *Santos e meigas* (zarzuela). Texto: Manuel Linares Rivas. Para SAT (solistas), SSTTB, fl. picc., fl., ob. 1 y 2, cl. 1 y 2, fag., tpa. 1 y 2, crn. 1 y 2, trb. 1, 2 y 3, timp., cj., tg., bom., arp. vl. 1 y 2, vla. vlne., b. Movimientos o escenas: Preludio (C). 6/8, 115 c; N° 1. Coro general (C). *Tiempo de alborada*, 2/4, 108 c; N° 2. [Intermedio] (C). *Tiempo de marcha*, 2/4, 31; N° 3 José y coro de Hombres (b). 2/4, 58 c; N° 4 [Romanza de] Mari-Pepa (D). *Moderato assai*, 2/4, 48 c.; N° 5 [Recitado] (G). *Andantino*, 2/4, 70 c; N° 6 Mari-Pepa, Carmiña y José (D). *Allegro moderato*, 2/4, 166 c.; N° 7 Intermedio (D). 2/4, 156 c; N° 8 Balada (Eb). 2/4, 58 c.; N° 9 Final (D). 2/4, 34 c. Partitura: 64 páginas. Particellas: 26 cuadernos; portada; s/f. Edición: J. Baldomir: *Santos e meigas*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles. Esta edición se conserva en el *Instituto Complutense de Estudios Musicales* bajo la cota 2843.

Título diplomático: «Material N° 24 / SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES / Nuñez de Balboa, N° 12. / MADRID / ARCHIVO MUSICAL / SANTOS É MEIGAS / Música del maestro / BALDOMIR / ESTE MATERIAL NO SE PUEDE COPIAR, ALQUILAR, PRESTAR, NI VENDER.»

Observaciones: Existen diferentes indicaciones a lápiz, fundamentalmente para facilitar las entradas, por lo que inferimos que debió ser esta partitura usada por el director en el estreno de la zarzuela. No hay ninguna indicación de que la música sea de V. Lleó, sólo se le atribuye a José Baldomir.

Los números 4 y 8 son obras que José Baldomir había compuesto previamente para voz y piano (*Eu levo unha pena* y *A un batido*) ambas basadas en texto de Rosalía de Castro.

Tiempo de Alborada
(Allegro moderato)

53

La vir gen san — ta del cie lo

The image shows a musical score for a vocal part. It is in 2/4 time and begins with a treble clef. The first measure is a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The lyrics 'La vir gen san — ta del cie lo' are written below the notes, with a long dash under 'san'.

28.2. *Santos e meigas* (zarzuela). Letra: Manuel Linares Ribas. Para reducción (voz / voces y piano). N° 2. Coro general (d). 2/4, 49 c; N° 6 Canción. Camariñeiras (C). 2/4, 81 c; N° 8 José (D). *Moderato*, 6/8, 80 c. Partitura: 14 páginas;

recto; sin portada; s/f. Manuscrito no autógrafo. Se conserva en el *Instituto Complutense de Estudios Musicales* bajo la cota 2843.

Título diplomático: «Santos e meigas»

Observaciones. Los números que están en esta partitura (Nº 2 «La virgen del cielo hoy va por la tierra»; Nº 6 «No me trates como a un hombre, trátame como a un niño»; Nº 8 «Con el afán creciente que el pecho consumía») no se corresponden ni con la edición de la Sociedad de autores españoles, ni con la de Fuentes y Asenjo por lo que deben ser números que decidieron eliminarse de la versión final. Están escritos en un papel industrial que tiene indicado en la parte superior “V. Lleo”. Quizás alguno de estos debe haber sido compuesto por V. Lleó. El Nº 6 “Camariñeiras” debe ser de José Baldomir, quien habla de esta obra a Eduardo Puig en una de sus cartas.



28.3. *Santos e meigas* (zarzuela). Letra: Manuel Linares Rivas. Para VV y pn. Movimientos o escenas: Preludio (C). 6/8, 115 c.; Nº 1. Procesión o coro general (C). 2/4, 100 c.; Nº 2. Intermedio (C). 2/4, 31; Nº 3 José y coro de Hombres (b). 2/4, 58 c.; Nº 4 Romanza de Mari-Pepa (D). *Moderato assai*, 2/4, 48 c.; Nº 5 Recitado (G). *Andantino*, 2/4, 70 c.; Nº 6 Terceto, Maripepa, Carmiña y José (D). *Allegro moderato*, 2/4, 166 c.; Nº 7 Segundo intermedio [no se han podido localizar las partituras de esta edición]; Nº 8 Balada (Eb), 2/4, 58 c.; Partitura (reducción para voces y piano); 7 cuadernos; 33 páginas. recto; 36,2 × 26, 1 cm.; portada, s/f. Edición: J. Baldomir, V. Lleó y M. Linares Rivas: *Santos e meigas. Idilio Campesino en un acto*, Madrid, Fuentes y Asenjo.

Título diplomático: «SANTOS / é MEIGAS / IDILIO CAMPE-SINO EN UN ACTO / Letra de / M. LINARES RIVAS / Música de / LLEÓ Y BALDOMIR / Preludio / Nº 1 Procesión / 2 Intermedio / 3 Ala, la, / 4 Romanza de Mari-Pepa / 5 Recitado / 6 Terceto / 7 2º Intermedio / 8 Balada de José / Final / La partitura completa / FUENTES Y ASENJO / MÚSICA PARA PIANOS Y LIBRERÍA / 20, ARENAL 20 MADRID. / Depositado y reservados todos los derechos con arreglo a los tratados internacionales.»

Observaciones: Cada uno de los números fue editado en un cuaderno independiente con su portada correspondiente. A la edición, consultada en la Biblioteca de la Diputación de la Coruña, le falta el N° 7 (Intermedio II) y el Final, los cuales deben haberse extraviado, pues en la portada de cada uno de los cuadernos, está indicado su título. Los números 4 y 8 están basadas en dos obras que Baldomir había compuesto para voz y piano (*Eu levo unha pena* y *A un batido*) ambas con texto de Rosalía de Castro. Edición de ca. 1908.

Moderato

51

2

La Vir gen San ti ña del cie lo

Detailed description: A musical score for a single staff in 2/4 time, marked 'Moderato'. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The first measure contains a whole rest, with the number '51' written above it. The second measure contains a whole note B-flat, with the number '2' written above it. The third measure contains a half note G, followed by a half note F. The fourth measure contains a half note E, followed by a half note D. The fifth measure contains a half note C, followed by a half note B. The sixth measure contains a half note A, followed by a half note G. The seventh measure contains a half note F, followed by a half note E. The eighth measure contains a half note D, followed by a half note C. The lyrics 'La Vir gen San ti ña del cie lo' are written below the notes.

IV. Música religiosa

29. *Os anxeliños nos ceos cantan.* (F), para V y Ac. *Moderato*, 2/4, 35 c. Particella: 2 páginas; recto; 30,7 × 21,8; sin portada; s/f. Manuscrito no autógrafo: Biblioteca Municipal de Estudios Locais (A Coruña), Fondo Ramiro Cartelle, RC MI 43.3.6

Título diplomático: «Canción de Navidad / (en gallego) / por / J. Baldomir»

Observaciones: el manuscrito consta de dos pentagramas. En uno se escribió la voz con el texto. En el otro existen algunos acordes sueltos escritos, seguramente, posteriormente y que sirven de guía armónica. La versión consultada es una fotocopia.

Moderato

Os an xe li ños nos ce os can tan

Detailed description: A musical score for a single staff in 2/4 time, marked 'Moderato'. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a half note G, followed by a half note F. The third measure contains a half note E, followed by a half note D. The fourth measure contains a half note C, followed by a half note B. The fifth measure contains a half note A, followed by a half note G. The sixth measure contains a half note F, followed by a half note E. The seventh measure contains a half note D, followed by a half note C. The eighth measure contains a half note B, followed by a half note A. The lyrics 'Os an xe li ños nos ce os can tan' are written below the notes.

30. *Santa María Madre de Dios.* (D), para V y pn. *Adagio*, 2/2, 14 c. Partitura: 1 página; apaisado; 16,8 × 24,5 cm.; portada; VIII/1946. Edición: José Baldomir: *Canciones infantiles*, 1946.

Título diplomático: «N.º 8 PLEGARIA / Música JOSE BALDOMIR»

Observaciones: es el número ocho de los ocho que forman el cuaderno I de canciones infantiles compuestas por José Baldomir y editadas en 1946 sin indicación de editorial. Se señala como título diplomático el que aparece al inicio de la partitura y no el de la portada.

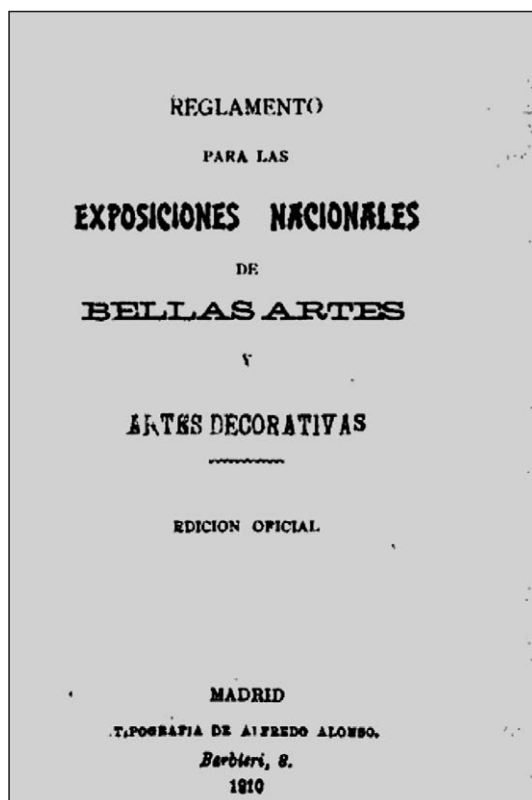
Adagio

San ta Ma ri a Ma dre de Dios

The image shows a musical score for a hymn. It is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo marking 'Adagio' is placed above the staff. The melody consists of a series of quarter and half notes. Below the staff, the lyrics 'San ta Ma ri a Ma dre de Dios' are aligned with the notes. A large, semi-transparent watermark of the USC logo (Universidade de Santiago de Compostela) is overlaid on the page.

El averiguador popular: Ramón de Arana y su cancionero *Cantos, Bailes y Tonadas de Galicia (1910)*

CARMEN MALDE



Portada del *Reglamento para las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y Artes decorativas (1910)*

Anexo

Tabla 3. Relación de concursos musicales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando celebrados entre 1873 y 1909.

| Concursos musicales (1873-1909) | | | | |
|---|--|--|-------------------|---------------|
| Real Academia de Bellas Artes de San Fernando | | | | |
| Año | Tema | Premio | Obras presentadas | Obra premiada |
| 1873 | Libreto de ópera | Medalla de oro, 1500 pts. y 300 ejemplares | 17 | Desierto |
| 1874 | Libreto de ópera | Medalla de oro, 1500 pts. y 300 ejemplares | 9 | Desierto |
| 1885 | Colección de canciones y sonatas populares (200 como mínimo) | 2000 pts. 200 ejemplares impresos | 1 | Desierto |
| | | Accésit: 750 pts. | | |

| Concursos musicales (1873-1909) Real Academia de Bellas Artes de San Fernando | | | | |
|--|---|-----------|-------------------|--|
| Año | Tema | Premio | Obras presentadas | Obra premiada |
| 1904 | Ópera española | 2500 pts. | 9 | Música de Manuel Falla y libreto de Carlos Fernández Shaw |
| | Composición orquestal | 1000 pts. | 12 | “A mi tierra” de Bartolomé Pérez Casas |
| | Colecciones de cantos y bailes populares | 1000 pts. | 1 | Cancionero salmantino de Dámaso Ledesma Hernández |
| | Canto patriótico militar | 500 pts. | 11 | Desierto |
| | Canto escolar patriótico | 250 pts. | 48 | Desierto |
| | Canto escolar moral | 250 pts. | | Joaquín Taboada Steger |
| | Canto escolar religioso | 250 pts. | | José María Benaiges |
| 1905 | Canto patriótico militar | 500 pts. | 20 | José María Benaiges |
| 1909 | Colección de cantos populares de una provincia española | 2000 pts. | 11 | Colección de la cantos populares de la provincia de Pontevedra de Casto Sampedro |

Tabla 4. Relación de artículos de Ramón de Arana (“Pizzicato”) localizados en los diarios: *El Regional*. *Diario de Lugo*; *El lucense*. *Diario católico de la tarde*; *La correspondencia gallega*. *Diario de Pontevedra*; *Eco de Galicia*. *Diario de la tarde* (Lugo); *El Eco de Galicia*. *Órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas* (Buenos Aires); *El Liberal* (Madrid); *La idea moderna*. *Diario democrático en Lugo*; *El Correo de Lugo*. *Periódico de intereses morales y materiales*; *El Correo Gallego*. *Diario Monárquico* (Ferrol)

| Publicación | Fecha de publicacion | Título del artículo |
|--|----------------------|--|
| <i>El regional</i> , 4364 | 25-08-1894 | El certamen musical de Lugo |
| <i>El lucense</i> , 3213 | 22-07-1895 | Juan Montes. Apuntes e impresiones |
| <i>El regional</i> , 4664 | 15-03-1896 | Bibliografía Musical / Seis baladas gallegas para piano solo |
| <i>La correspondencia gallega</i> , 2276 | 01-08-1897 | Música gallega |
| <i>El regional</i> , 10027 | 05-08-1898 | La música de Luzón |
| <i>Eco de Galicia</i> , 3659 | 06-09-1898 | Luzón y “Pizzicato” |
| <i>El regional</i> , 10057 | 06-09-1898 | Musiquerías |
| <i>El Eco de Galicia</i> , 265 | 28-02-1899 | Un artista gallego Francisco García Díaz |
| <i>El Eco de Galicia</i> , 269. | 10-04-1899 | Don Juan Montes |
| <i>El Liberal</i> , 7409 | 16-01-1900 | El averiguador popular / La marcha real española |
| <i>El Liberal</i> , 7412 | 19-01-1900 | El averiguador popular / God save the Queen |
| <i>El Liberal</i> , 7446 | 22-02-1900 | El averiguador popular / La misa del asno |

| Publicación | Fecha de publicación | Título del artículo |
|----------------------------------|----------------------|---|
| <i>El Liberal</i> , 7457 | 05-03-1900 | El averiguador popular /La guitarra |
| <i>El Liberal</i> , 7462 | 10-03-1900 | El averiguador popular /La gaita |
| <i>El Liberal</i> , 7461 | 09-03-1900 | El averiguador popular / Cencerradas |
| <i>La idea moderna</i> , 2787 | 23-03-1900 | La gaita |
| <i>El Liberal</i> , 7490 | 07-04-1900 | El averiguador popular / Els Segadors |
| <i>El Liberal</i> , 7491 | 08-04-1900 | El averiguador popular / Salir por peteneras |
| <i>El Liberal</i> , 7492 | 09-04-1900 | El averiguador popular / Carracas |
| <i>El Liberal</i> , 7494 | 11-04-1900 | El averiguador popular / Conservatorios de Música |
| <i>El Liberal</i> , 7518 | 06-05-1900 | El averiguador popular / Tambores, trompetas, charangas y bandas militares |
| <i>El Liberal</i> , 7528 | 16-05-1900 | El averiguador popular / Los aires populares en las obras lírico-dramáticas |
| <i>El Liberal</i> , 7529 | 17-05-1900 | El averiguador popular / Los aires populares en la obras lírico-dramáticas |
| <i>El Liberal</i> , 7545 | 02-06-1900 | El averiguador popular / Danza macabra |
| <i>La idea moderna</i> , 2852 | 12-06-1900 | El maestro Bauzá |

| Publicación | Fecha de publicacion | Título del artículo |
|-----------------------------------|----------------------|---|
| <i>El Correo de Lugo</i> , 270 | 26-06-1900 | Un aniversario / El maestro Montes |
| <i>El Liberal</i> , 7582 | 09-07-1900 | El averiguador popular / La primera ópera española |
| <i>El Liberal</i> , 7608 | 04-08-1900 | El averiguador popular / Procesión danzante |
| <i>El Liberal</i> , 7609 | 05-08-1900 | El averiguador popular / La Xiraldilla |
| <i>El Liberal</i> , 7611 | 07-08-1900 | El averiguador popular / Los timbales |
| <i>El Liberal</i> , 7640 | 05-09-1900 | El averiguador popular / Los carteles de los teatros |
| <i>El Liberal</i> , 7646 | 11-09-1900 | El averiguador popular / La Coruña y El Ferrol |
| <i>El Liberal</i> , 7660 | 25-09-1900 | El averiguador popular / Los “seises” de la catedral de Sevilla |
| <i>El Liberal</i> , 7669 | 04-10-1900 | El averiguador popular / Música regional gallega |
| <i>El Liberal</i> , 7671 | 06-10-1900 | El averiguador popular / Contabilidad por partida doble |
| <i>La idea moderna</i> , 3013 | 29-12-1900 | Música gallega |
| <i>El Correo Gallego</i> | 19-07-1901 | Artista ferrolano / Ángel Boado |
| <i>El Correo Gallego</i> | 12-12-1901 | Canuto Bera |
| <i>El Correo Gallego</i> | 23-12-1901 | Baldomir |

| Publicación | Fecha de publicación | Título del artículo |
|-----------------------------------|----------------------|--|
| <i>El Correo Gallego</i> | 26-12-1901 | El maestro Montes y la música popular gallega (I) |
| <i>El Correo Gallego</i> | 31-05-1902 | Himno Nacional Argentino |
| <i>El Correo Gallego</i> | 10-06-1902 | Musiquerías / La ópera española |
| <i>El Eco de Galicia</i> , 386 | 10-07-1902 | Los marinos de “La Sarmiento” en Ferrol |
| <i>El Correo Gallego</i> | 31-07-1902 | Bibliografía musical / N’o ceo azul crarísimo. Por qué miña almiña? Ti onte, mañán eu. Melodías gallegas, letras de Rosalía de Castro, música de J. Baldomir |
| <i>El Correo Gallego</i> | 20-09-1902 | Musiquerías / Reunión de críticos |
| <i>El Correo Gallego</i> | 19-11-1902 | Bibliografía / Bibliotheca de Poio e das Escolas. Romancero portugués por J. Leite de Vasconcellos. Lisboa |
| <i>La idea moderna</i> , 3584 | 30-11-1902 | La Marsellesa |
| <i>El Correo Gallego</i> | 04-03-1903 | Arte popular / Tonalidad de la música gallega |
| <i>El Correo Gallego</i> | 19-01-1904 | Musiquerías / Un certamen en Ferrol |
| <i>El Correo Gallego</i> | 19-05-1904 | Musiquerías / Quisicosas de la tierra |
| <i>El Correo Gallego</i> | 11-06-1904 | Musiquerías / Punteo y rasgueo |
| <i>El Correo Gallego</i> | 09-07-1904 | Musiquerías / El Certamen de la Coruña |
| <i>El Correo Gallego</i> | 13-07-1904 | Musiquerías / Festival grotesco |

| Publicación | Fecha de publicacion | Título del artículo |
|--------------------------|----------------------|--|
| <i>El Correo Gallego</i> | 20-07-1904 | Musiquerías / El certamen de Pontevedra |
| <i>El Correo Gallego</i> | 29-07-1904 | Musiquerías / El vorspiel de “Los maestros cantores” |
| <i>El Correo Gallego</i> | 30-07-1904 | Musiquerías / El vorspiel de “Los maestros cantores” |
| <i>El Correo Gallego</i> | 02-01-1905 | Ópera en Ferrol |
| <i>El Correo Gallego</i> | 03-01-1905 | Ópera en Ferrol |
| <i>El Correo Gallego</i> | 04-01-1905 | Ópera en Ferrol |
| <i>El Correo Gallego</i> | 05-01-1905 | Ópera en Ferrol |
| <i>El Correo Gallego</i> | 06-01-1905 | Ópera en Ferrol |

Relación de estudios de Ramón de Arana (“Pizzicato”) localizados en outras publicacións periódicas:

- “Receta para escribir danzas”, *Anuario Ferrolano para 1902*, Ferrol, Imprenta de “El Correo Gallego”, 1901, pp. 43-45.
- “El maestro Montes y la música popular gallega”, *Almanaque Gallego para 1902*, Buenos Aires, 1902, pp.58-61.
- “Música popular ferrolana”, *Almanaque de Ferrol para el año 1905*, Ferrol, Imprenta y Estereotipia de El Correo Gallego, 1904, pp.105-109.
- “Romerías ferrolanas”, *Almanaque de Ferrol para el año 1906*, Ferrol, Imprenta y Estereotipia de El Correo Gallego, 1905, pp.109-131.
- “El Teatro en Ferrol. Unas efemérides”, *Almanaque de Ferrol para el año 1907*, Ferrol, Imprenta y Estereotipia de El Correo Gallego, 1906, pp.120-128.
- “El órgano de San Julián”, *Almanaque de Ferrol para el año 1908*. Ferrol, Imprenta y Estereotipia de El Correo Gallego, 1907, pp.121-131.
- “Sobre un himno gallego”, *Galicia*, 2, 1908, pp.42-43.
- “Solo de Gaita”, *Almanaque de Ferrol para el año 1910*, Ferrol, Imprenta y Estereotipia de El Correo Gallego, 1909, pp.137-155.
- “Solo de gaita”, *Boletín de la Real Academia*, 43, 1911.
- “Solo de Gaita. Coda”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, 53, A Coruña, Imprenta y Fotograbado de Ferrer, 1911, pp. 118-126.
- “Un romance portugués gallego”, *Boletín de la Real Academia*, 49, A Coruña, Imprenta y Fotograbado de Ferrer, 1911.
- “Romances de Navidad”, *Boletín de la Real Academia*, 70, A Coruña, Imprenta y Fotograbado de Ferrer, 1913.
- “La música cubana”, *Labor Gallega*, I, 6, La Habana, Agosto 1914.

Cantos, bailes y tonadas de Galicia. Clasificación (Ramón de Arana y Pérez, 25 de septiembre de 1910)¹

Cantos, bailes y tonadas de Galicia **Clasificación**

El plan seguido para la clasificación de estos modestos apuntes folklóricos, se sujeta al establecido por el pueblo gallego desde tradicionales épocas; puesto que siempre el campesino denominó con los apelativos que nosotros utilizamos, sus cantos y bailes regionales.

Nuestra escrupulosidad la extremamos hasta el límite de reproducir patentes incorrecciones que de un modo fácil pudieran corregirse; pero así cantan o así tocan quienes entonaron o tañeron las melodías y tonadas instrumentales que aquí se exponen.

Predominando, sobre todo en las canciones, el ritmo libre o silábico, y acusando muchas veces las tonalidades, casi siempre diatónicas, las características de los antiguos modos, litúrgicos u orientales, no fue tarea imposible sujetar al compás las inspiraciones campesinas, sin violencia alguna en los giros de la frase ni en sus reposos cadenciales, cuya vaguedad encantadora integra lo genuino del arte musical indígena de las cuatro provincias hermanas.

Y nosotros hemos tratado de patentizarlo en esta colección humilde, a cuyo fin dedicamos el mayor espacio a la música vocal, la menos impura que en la región se conserva, singularmente en lo central y agreste de las provincias de Lugo y Orense, contrastando con lo “blando” y muelle de varios cantos de las de Pontevedra y la Coruña, que parecen acusar otros orígenes.

Agrupados nuestros ejemplos por demarcaciones geográficas, no desdeñamos los que visiblemente revelan ser música del exterior, importada, cuyo abolengo sin esfuerzo se determina.

La música instrumental, de gaita y zanfoña, la conceptuamos, en general menos castiza que la encomendada a la voz, sin que por eso haya de considerársela sin valor ni mérito, pese a la monotonía tonal o rítmica.

¹ Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, Educación, leg. 14638.

Respecto a la letra de las canciones copiadas, a su prosodia y ortografía, nos atenemos a lo preceptuado por Valladares y Núñez en su autorizado léxico, ateniéndose, no obstante, a la expresión fonética del dialecto, tal y como suena en boca de los aldeanos.

Música vocal

Nanas

Denomínanse en Galicia “cantos d’o berce” o “arrosos”, y su característica tonal ofrece concomitancias con algunos “villancicos” y “aguinaldos”, “alalás” y otras canciones regionales.

Además, las melodías de las nanas gallegas patentizan semejanzas con las de regiones bien distanciadas de este antiguo Reino.

Así, por ejemplo, se observa que la nana (4), popular en la provincia de la Coruña, parece gemela de la de Sevilla, que Rodríguez Marín copia en la página 107 del tomo V, de los “Cantos populares españoles”, y la (12), recogida en Ferrol, es la apuntada por Calleja como “nea”, número 6, en los “Cantos de la Montaña”.

La letra de las (2) y (3), de Santiago y Mondoñedo, respectivamente, es semejante a la portuguesa de Valpaços, que se cantaba ya en el siglo XVII, poesía similar a las coplas de cuna del Piamonte y de Alemania, según testimonio Leite de Vasconcellos en su erudito estudio “Canções de berçe”, inserto en el vol. X, números 1-2, de la “Revista Lusitana”, reafirmando aseveraciones del Francisco Manoel de Mello y T. Braga.

La copla de la (7) se entona en Forzoa.

Las (9) y (10) son formas líricas de común procedencia, y el metro anapéstico es indicio de lo antiguo de la melodía,

La (6) es popular de Portugal y Galicia.

Cantarcillos infantiles

Apuntamos cinco tan sólo, porque se trata de canturias generalizadas en toda la Península.

Para probarlo, recogimos la canción (5), la misma que Rodríguez Marín ofrece en la página 115 del volumen citado; e iguales afinidades en letra y música —salvo ligeras variantes— demuestran las insertas en las páginas 110 a 119.

Otro tanto puede decirse de muchos cantos infantiles y danzas en corro de los niños gallegos. Por eso renunciamos a copiarlos.

El cantarillo (2) servirá para demostrar que en Galicia, como en Portugal, Birmania, y lo mismo entre los zulús, perdura la tradición de los griegos y peruvianos antiguos, que miraban el arco iris como un monstruo y aún lo divinizaban, haciéndole ofrendas.

El (3) recuerda el sonsonete de la “Mireya”, de Mistral.

El (4) es de juego de niños.

Mayos

Inzenga, en su meritoria “Colección de cantos y bailes de Galicia”, dedica extensos pormenores a los “Mayos”, aunque no copia la música de esos cantos, también infantiles.

La representación del “Mayo” es, en general, masculina en Galicia.

El coro, dividido en dos grupos, alterna las coplas.

Pide “el permiso”, para decir las canciones; da las gracias cuando termina y recoge la recompensa; y todavía suele adicionar otros cantares, narraciones festivas, exactamente lo mismo que en los “villancicos” y “aguinaldos”.

Los “Mayos” (2) y (7), de Lugo y Santiago, parecen uno mismo.

La Letanía es coro obligado en Lugo.

El (1), de Villalba, utiliza la música tradicional “Muiñeira”.

De los alrededores de Ferrol es el (8).

De Puentedeume el (9), con el estribillo Sarracín, Sarracín (sarraceno), palabras del Fuero Juzgo.

El (10), de Mugaridos, es un acoplamiento de castellano y gallego, un bilingüe que asimismo se emplea en las canciones de Navidad y Reyes y centón de “Mayos” antiguos y modernos, con cinco coplas, popularizadas, de letra que podemos llamar erudita.

Villancicos y aguinaldos

Denomínanse así las tonadillas de “Nadal”, “Ani-novo” y “Santos Reises”, aunque en varias localidades gallegas los villancicos son los cantares de Navidad, encomendados a los niños, y las niñas son las encargadas de los aguinaldos o Reyes.

La característica tonal de los dos géneros es idéntica.

Como va dicho, los niños o niñas que constituyen el coro, cantan alternativamente las coplas de las tonadillas.

Comienzan todos juntos por solicitar el “permiso” y si no se niega, entona el grupo primero, el que “guía”, replicando el otro grupo con “retroso”, o estribillo, hasta terminar la narración, volviendo a unirse las voces de todos los cantores para dar las gracias, encomiando, cuando hay motivo, las esplendidez del aguinaldo.

Suelen cantarse después de las “gracias” romances de Pasión, o lastimosos y festivos. Tal sucede en los alrededores de Betanzos, donde se recogieron los números (6), (21), (22) y (23). De este último sólo copiamos las estrofas indispensables, y el resto se hallará en la copiosa colección literaria “Cancionero popular gallego”, tomo I, página 107 y 108, de Pérez Ballesteros.

Obsérvase que el villancico (1), de Lugo, es derivación de la Muiñeira; el (8), de aquella procedencia, y el (17), de Orense, patentizan la influencia de los “Cantos de ciegos”; el (15), de Pontevedra, parece un “arrollo”, semejanza que asimismo revela el (14).

El (2), popular en los alrededores de Ferrol —como lo son el (18), (19) y (20)— puede emparejar con el (9), de Valdeorras.

La letra es popularizada, del dulcísimo poeta ferrolano Alberto Camino.

Como ejemplos de ritmo libre copiamos tres hermosos aguinaldos, los (10), (11) y (12), de Gondomar; el (13), de Redondela, y las “Panxoliñas”, de Santiago, (28) y (29).

Esta última es un “alalá” castizo, enxebre, y la anterior se asemeja también a los “alalás” por la cadencia.

Año nuevo

Los dos apuntes, de Lugo y Pontevedra, son de carácter análogo a los acopiados y comentados aguinaldos.

Carnaval

Análoga característica tienen los tradicionales cantos de Carnaval, de la Guardia, (1) y (2).

El “moderato” del (1), es semejante a los villancicos (2) y (9).

Culto al fuego

A la canturía que se reproduce, de los alrededores de Padrón, se refiere el historiador regional Murguía en la página 181 de su volumen “Galicia”, editado en Barcelona, por Cortezo, 1888.

Se trata del arcaico “alumea o alomea o pan” un vestigio más, como las “fogueiras”, “lumeraidas”, “tizón de Navidad”, etc., del culto al Agni de los vedas, al Helios de Grecia, al Surya latino, Beal céltico; de las simbólicas fiestas del Sol, que todavía perduran en las tradiciones populares.

Alalás

Predilecta atención dedicamos a los “alalás” o “alalalas”, porque no han sido por ahora debidamente estudiados ni tal vez se les concedió la excepcional importancia que a todas luces poseen.

Dando de mano las pródigas disquisiciones de entusiastas literatos, al inquirir los orígenes de tan bellas creaciones de la musa campesina, lo cierto o incuestionable es que los “alalás” constituyen un género excepcional y único en toda la Península Ibérica.

Las coplas son, por lo general, cuartetos octosílabos, y los estribillos a-la-lá, (de donde toman nombre), la-le-lo, lo-la, le-lo-la o le-la, se entonan con la misma música de la copla.

Ajenos estos indoctos apuntes al modesto propósito de no ir más allá de someras explicaciones, renunciaron a patentizar la huella indeleble de antiguas tonalidades que muestran los once primeros “alalás”, de distintas comarcas de la provincia de Lugo, carácter distinto de los (35) a (39), de la región del Ulla, valle y río que divide al N. las provincias de Pontevedra y la Coruña.

El (34) ofrece el desdoblamiento del alalá con dos genuinas cadencias de esas encantadoras manifestaciones de nuestra lírica, que adopta formas distintas para una misma idea melódica, como en los (2), (3) y (4), o en los (10) y (29).

Los (18), (19), (36), (37) y (38), de Pontevedra, éste con el coro, derivación de la “Alborada”, dan otra impresión musical diferente.

Los (23) y (24), de dicha provincia, acusan un prístino enlace, y el (48), de la comarca coruñesa, no es extraño a los modos orientales, como el (11), de Lugo, con su reminiscencia del fandango.

Los alalás de Orense, singularmente los (13), (14), (15) y (16), se consideran muy antiguos en Peroja, Melias, Amoeiro y Carballino, de donde proceden.

“Arrolo” es el (3) y “canto de ciego” el (30).

En ritmo libre se recogieron los (41) y (50); y parécenos, en suma, que los apuntes musicales que copiamos servirán a reafirmar el concepto de que

Galicia nada tiene que envidiar al folk-lore del resto de España en hermosura, riqueza y variedad de manifestaciones de su inagotable y esplendorosa lírica.

Canciones

A robustecer el aserto vienen los apuntes de las canciones y empleamos esta denominación genérica porque si literariamente se clasificaron y dividieron en amorosas, reflexivas, festivas, etc., el ordenamiento no obedece al carácter melódico, sino al sentido literal; y obvio es que en Galicia una sola o determinada melodía popular se canta adaptándola a diferentes coplas, o, por el contrario, a una cuarteta octosilábica, por ejemplo, aplica el pueblo tonadas distintas.

El campesino gallego soporta el duro trabajo de las faenas agrícolas, como acude a los santuarios y romerías cantando sus coplas, bailando a voces al compás de ellas, o ausente del terruño rememorándole en nostálgicas cantigas.

Pero el aldeano aprecia que el sentido musical de un alalá no se confunde con el de la canción o “copra”, como él dice; aunque en realidad no exista línea divisoria que separe los caracteres, mostrándose las influencias recíprocas, como ya observamos.

Nuestros ejemplos de “Canciones” los agrupamos en la siguiente forma: del (1) al (13), las recogidas en la provincia de Lugo; del (14) al (26), en la de Orense; del (27) al (39) en la Pontevedra y en la de la Coruña las restantes.

La (6), de Villalba, se cantaba el año 12 pasado siglo. La (11) es análoga a la (15) y a una canción leonesa. La (12) se parece a la (17), como la (8) a la (24) y a la acotada por Inzenga en la página 43 de su citada obra, y a la Ronda, número 21, página 28, de los “Cantos de la Montaña”; semejanzas que tiene también el número 31, con el (46) nuestro.

Carácter de alborada gallega, o derivación de ella, se observa en la (2), oída a unos segadores, lo mismo que la (1), fresca y deliciosa.

Canción infantil parece la (33); de Navidad la (34); de cuna las (48) y (49) como la (51), nana ya reproducida, salvo la homologación tonal —tan frecuente en las canciones gallegas— y la supresión del estribillo “Mira, Pepa” o “Maripepa”.

Los ritmos bailables, los aires de jota, singularmente, se compenetraron en Galicia con las canciones indígenas.

Las (23), (39), (40), (41) y (42) son prueba de ello. La (40) es similar al canto romero, número 59, de Calleja; y canciones de camino al santuario de

San Andrés de Teixido, recogidas en Ferrol, las (41) y (42), que se entonan enlazadas, ínterin los romeros danzan en marcha —costumbre a que se refiere el doctísimo P. Sarmiento en el párrafo 86 de sus “Memorias para la Historia de la Poesía”— finalizando la copia con vibrantes “aturuxos”.

Muiñeiras coreadas

El baile regional “muiñeira”, “moiñeira” o “muñeira”, acepción ésta del erudito Milá y Fontanals, ha sido doctamente estudiado por Fulgoso, Murguía, Pérez Ballesteros, Vesteiro Torres, la Pardo Bazán y otros autores dignos de entusiastas alabanzas.

La canción, no bailable, la conceptúa el ilustre mitógrafo Théophile Braga, como tipo genuino del lirismo peninsular y señala la aproximación a los “cantares de amigo”, “serranillas” y “cantos de ledino” de los Cancioneros del siglo XIV.

Se trata, pues de un género tradicional, de antigüedad remota.

De los diez ejemplos que ofrecemos de “muiñeiras coreadas” y a emparejar con las doce muiñeiras para gaita, en la sección correspondiente, el (1) debe considerarse como el más típico y castizo.

Adáptase la melodía al endecasílabo anapéstico, como el (2); es decir, al metro de gaita gallega, con acentos en la primera, cuarta y séptima sílabas, constituyendo un ejemplo de tonada de popularidad grande en Cataluña y Galicia.

Pelay y Briz, Milá, Nicolau y Alió recogieron “Lo noy de la mare”, clásica “Muiñeira”, cuya expansión musical sería interesante averiguar para saber cómo llegó a la inmortal partitura de Gluck, en el “ballet” o “air Gal” del acto primero de “Iphigénie en Aulide”.

La letra de la muiñeira (3) es también anapéstica, pero decasílaba.

La (4), quizás tipo moderno, sería tal vez importada cuando la invasión de la contradanza en España, a fines del siglo XVIII.

La métrica octosílaba de la copla indica, por lo menos, orígenes cercanos a la época actual, aunque los contornos de la melodía se modificaran por acción de “ámbitus” de la música gallega.

De todos modos, los ejemplos de muiñeiras que se exponen, parte de los abundantísimos en nuestra lírica, no permiten resolver las grandes dudas que suscita el inquirir de cuándo ni de dónde procede la denominación de muiñeira o molinera, y por qué se denomina de tal modo.

Romances

El asunto se complica en extremo ante el testimonio de la canción épica (1) “No Figueiral figueiredo”, romance gallego y portugués publicado a fines del siglo XVI por el P. Brito en su “*Monarchia luzitana*”, y que nuestro Soriano Fuertes copió en la “*Historia de la Música española*”, tomo I.

¿Es apócrifa esta transcripción?

Si no lo es, tenemos una prueba incontrovertible de la antigüedad de la “*Muiñeira*”.

Prescindamos de que no hay Cancionero anterior al siglo XII, como afirma el P. Sarmiento, y de que la famosa hazaña de Poito Burdel o se supone acaecida a fin del siglo VIII; hágase caso omiso de la moderna rectificación de los fragmentos de ese cantar de gesta, para fijarnos en que aún perdura la tradición del romance, hacia Mellid.

Recogido por un diligente folk-lorista gallego el apunte (2), copiado exactamente, como se nos ha transmitido, garantizamos la autenticidad del documento, sin responder de la transcripción del fraseo.

Innegablemente, Galicia debió ser rica en cantos heroicos, en romances legendarios. La apatía regional dio por resultado que se perdiera documentación tan importante y hoy sólo se puede contribuir al estudio literario de nuestro romancero con la “*Albuela*”, “*Sylvaniña*”, “*Guirinelda*”, etc., fragmentos copiados en el tomo III d la estimada obra de A. de la Iglesia, “*El idioma gallego*”.

En estos días leemos que un conspicuo folk-lorista regional recogió, en la provincia de Lugo, letras y músicas de varios romances, y el hallazgo es de interés inmenso.

Y se cantan asimismo en “*malladas*”, “*seituras*” y vendimias, en la provincia de Orense; pero nosotros sólo aportamos —además de los copiados romances de Navidad y Reyes, y los que acotaremos de ciegos— el de “*Amaro y Mariquiña*” o “*Amado y Rufina*”, (3), cuya letra completa puede verse en las páginas 9 y 100, tomo primero, del “*Cancionero popular*”, de Pérez Ballesteros; y en el tercer tomo, páginas 71 a 73 y 180 a 181, las coplas orales del romance jocoso o picaresco (4), influido por la “*Muiñeira*” y afeado por el estribillo infantil, con variantes diversas.

Cantos de ciego

Pasaron inadvertidos hasta fecha reciente, a pesar de mencionarlos el P. Sarmiento.

Valladares, Murguía, Adalid o Inzenga no apuntaron un solo fragmento de esas inspiraciones gallegas, muy nuestras, muy castizas, de inconfundible textura melódica, tonal y rítmica.

Los ciegos, más o menos auténticos, con obligados lazarillos, hembras o varones, pues los dos sexos compiten en inventiva y picardía para explotar su lícito negocio en las romerías gallegas; aquellos pordioseros hallan siempre amplio campo de acción para utilizar el variado repertorio que cultivan.

Sus canciones pueden clasificarse en picarescas —con el subgénero de cantos dialogados— lastimosas, religiosas, cantinelas, de romerías y cantar d'o pandeiro.

El grupo primero, (1) al (17), patentiza, como los alalás, la persistencia de los modos litúrgicos o gregorianos; primer tono el (1) y (2), séptimo el (7) con un carácter de recitado, y cuarto el (17), recogidos en Ferrol, Orense, Lalín y Tuy, respectivamente.

Influidos por los aguinaldos los (9) y (10), y análogo este último a la nana, repetidamente aludida, de Rodríguez Marín.

Los (13), (14) y (15), de Lugo —el primero con su intermedio de violín o zanfoña— y el (9), que recuerda al “alalá”, son variedades del género.

Mas lo característico del (18), cantar dialogado “con arte de leixaprend” es otro indicio de la persistencia de las formas trovadorescas en la canción gallega.

El encadenamiento estrófico con arte de leixaprend lo copiamos textualmente en las disparatadas y bilingües coplas, recogidas en las proximidades de Ferrol.

Ejemplos de los romances lastimosos, de grandes crímenes, son los (19) al (23).

La métrica octosílaba y el texto castellanos.

El lazarillo conduce un “terrible” estandarte con escenas truculentas.

Invoca el ciego a la “Sagrada Virgen del Carmen”, y comienza la relación del espeluznante crimen de actualidad, y a guisa de coda canta: “I se acabó la tragedia”.

Los romances religiosos, (24) al (31), también exigen el cartel, como testimonio de las milagrosas historias de santos.

En este grupo de cantos de ciego tienen señalada importancia los números (28), (29), (30) y (31), que se cantaron, desde tiempo inmemorial, en la Puesta Santa de la Basílica Compostelana durante los años de Jubileo, hasta 1897.

La tradición, en la actualidad, se ha perdido.

El (28), en ritmo libre, invocación o Ave María, consta de nueve cuartetas, con el estribillo “Gracias a Dios”.

El carácter de la música no da lugar a duda alguna: se trata de un cantar de ciego.

El (29) sirve para recitar doce estrofas, narración de la Reconquista, hasta el voto de Santiago.

El (30), con doce cuartetas, sirve para la relación de la venida del Apóstol a España y de análogo carácter es el (31), sin que en estos tres últimos apuntes se descubra la influencia de las tonalidades de otras canciones gallegas.

En cambio, las acusan las cantilenas o cantinelas (32) al (39), favoritas de los ciegos, y algunas de las siguientes tonadas (40) al (43) que en Sigrás se oyen a los modernismos juglares de nuestras fiestas campesinas.

Cantar d’o pandeiro

La triada céltica, el “cantar d’o pandeiro”, regocija también a los romeros.

La disposición métrica de las soleares y saetas se muestra en el (1) y el (3), aunque no se exclusiva de aquel cantar gallego.

Alalás y canciones, que hemos copiado, ofrecen claras pruebas de ello, y debe añadirse que los tercetos se encadenan, se dialogan, de un modo semejante a lo que se practica en la luchas de “cantadeiras” y en las “enchoyadas”.

El apunte (3) rectifica el número XVI de la colección de Inzenga.

El (4), oído en Peroja, es un ejemplo de la evolución del terceto a la cuarteta.

Música instrumental

La gaita y la zanfoña, sanfoña o zanfónia —o sea la “vielle” francesa- son los instrumentos músicos populares de Galicia.

La antigüedad de la gaita la remontan algunos musicólogos a la época céltica; y está fuera de toda duda que en esta región existen pruebas irrefutables del uso persistente del arcaico odrecillo con tubos.

Las representaciones materiales se hallan en las miniaturas de las “Cantigas” del Rey Sabio, en la iglesia conventual de San Francisco de Orense, en la sillería del coro del Monasterio de Celanova, en el capitel románico de Mellid y en una dovella, que se custodia en el Museo arqueológico de la Coruña, del convento de Santa Catalina de Montefaro.

En una escritura del año 1.374, consta el nombre de “Johan Conçaluez, gayteyro” de Monfero. Otro debió existir en una barriada próxima a la Coruña, llamada hoy “Puente gaiteira”; porque consta también en documentos fehacientes de 1589, el auténtico nombre de “Ponte do Gaiteyro”; y asimismo, por tercer testimonio documental, sabemos que en el siglo XVII el Monasterio de Sobrado tenía pleito con Jácome Vázquez, “gayteiro”,

Las pruebas son concluyentes y la popularidad entre nosotros de la gaita —con el alias de gallega, por más señas— la estimamos fuera de toda duda.

Y rudimentario es verdad el prístino instrumento: un pellejo o “fol” de cabra o carnero, con tres aberturas para otras tantas boquillas donde encajan el “soprete”, para inyectar el aire; el “ronco” o “roncón”, pedal, con lengüeta de estrangul, artefacto que descansa sobre el hombro izquierdo del ejecutante; y el “punteiro”, —situado debajo del “soprete”— oboe o caramillo, con lengüeta de doble caña, denominada “palleta”.

Algunas gaitas tienen una cuarta abertura para el “ronquillo”, pedal agudo, que afina unísono a la dominante de la escala de la gaita, cuya extensión diatónica es de una novena, o décima, con el aditamento de una llave.

Los tañedores se las arreglan de modo que obtienen el cromatismo de la gama, y denominan “grilleiras”, o sea chilladoras, a las gaitas en re; “redondas” a las en do, y “tumbales”, o roncadoras, previstas siempre de pedal agudo.

La zanfoña, o viola de rueda, tiende a desaparecer en Galicia.

Juzgamos innecesario describir el conocido instrumento, porque Corette, en su moderno “Méthode pour apprendre à jouer de la vielle”, expone los detalles necesarios al objeto. Debemos, no obstante, consignar que las zanfoñas gallegas disponen tan sólo de cuatro cuerdas; la doble prima, que afina en sol, y dos bordones, tónica y dominante, careciendo, por lo tanto, de las cuerdas que los franceses llaman “trompeta” y “mosca”.

Instrumentos autófonos y crústicos suelen hallarse en manos de los campesinos y pordioseros gallegos: el pandero, redondo o cuadrado; el tamboril, el bombo y la “bombeta”, las castañuelas y conchas, etc.

Los clásicos, apuntados quedan; y todas las transcripciones que aportáramos de acompañamientos rítmicos serían circunstanciales, sin la garantía de una práctica obligada o persistente.

No obstante, recogemos algunos acompañamientos en los apuntes a que vamos a referirnos.

Tonadas instrumentales

La clasificación ofrece las mismas dificultades que en la música vocal especificamos.

Ha de prescindirse, pues, de los giros caracteres de las melodías y atenerse a las denominaciones inventadas por el pueblo, sin que por ello neguemos la posibilidad de establecer la clasificación de las variadísimas tonadas instrumentales, previa selección y análisis de los necesarios ejemplos.

Nosotros, que no agotamos, no agotaríamos, la explotación del género, vamos a documentar lo que juzgamos más típico de la música instrumental gallega, sin retoques ni correcciones en la notación musical, perdidas, en gran parte, las tradiciones del estilo de los bailables y tonadas, visiblemente mixtificados a causa del mal gusto en la música popularizada por modernos gaiteros, incapaces de sentir el arte indígena.

Alboradas

De Tuy, Lugo, Puenteareas y Santiago son, respectivamente, las que copiamos.

Marchas procesionales

No hay procesión de aldea sin gaitero que entone solemne marcha. La cinco que reproducimos, dos de Villalba, una de Peroja y las dos últimas de las provincias de Pontevedra y la Coruña, servirán para estimar la característica de las tonadas.

La alborada (4) ejecutábanla los gaiteros de la catedral de Santiago como marcha procesional. Las melodías son un nuevo ejemplo de homologación.

Danzas

Son numerosas las danzas gremiales de espadas, palillos, “penlas”, cintas y arcos.

La (1), de Betanzos, de labradores y marineros, se ejecuta en la festividad de San Roque; en la patronal de Darbo, la (3), y la (2) es danza de espadas, de Redondela.

Muiñeiras

Al tratar de las coreadas expusimos nuestra opinión desautorizada respecto al popularísimo bailable y música con que se acompaña.

Generales en Galicia son los doce ejemplos acotados, singularmente los (1) y (2). Los (3) y (4) se recogieron en Lugo; en Orense el (5); el (6) y (7) en Pontevedra; en el alto Ulla los (10) y (11) y los (8) y (9) en la Coruña.

Los gaiteros suelen ejecutar enlazadas dos o más “muiñeiras”.

El apunte (12) es una “Ribeirana” o “Riveirana”, variedad del género en que nos ocupamos.

Otros bailables

Valses, mazurkas y polkas tocan los gaiteros para demostrar que conocen los bailes modernos, el “agarradiño” de la gente moza.

Los viejos se solazan con la briosa jota aragonesa y la tonada árabe.

Pasacalles

Algunos folk-loristas galegos bautizaron con el nombre de “pasacalle” las melodías similares a las tres anotadas.

Tonadas de zanfoña

¿Cómo denominar los siete apuntes de esas tonadas?

Los tañedores han resuelto el problema expeditamente, y las designan con los apelativos de contradanzas o valsos.

Marchas de chirimías

Un grupo aparte del género instrumental en que acabamos de ocuparnos, lo constituyen las tres sonatas de chirimías de las catedrales de Lugo, Tuy y Santiago.

Afirmase —sin pruebas— que la sonata (3) primitivamente se cantaba, y sin las terceras del dúo, que se juzga moderno.

Lo cierto es que se ejecuta por dos chirimías, dos trompas, dos fagotes y un figle en las procesiones claustrales; y sin trompas y bajones las de Tuy y Lugo, de común procedencia.

Inzenga copió una sola, y no íntegramente, de las marchas.

Por ser inéditas las transcripciones, se reproducen al final de un inducto trabajo, emprendido con voluntad entusiasta y con el solo fin de rendir humildísimo tributo al arte músico popular de nuestra Galicia idolatrada.

Ferrol, 15 de Septiembre de 1910

RAMÓN DE ARANA Y PÉREZ



Vesteiro Torres, poesía e música no Rexurdimento

JULIO CARLOS ALONSO MONTEAGUDO

Neste apéndice¹ reproducimos a colección de melodías para canto e piano de Vesteiro Torres, *Flores de la Soledad*. Obra que, como xa comentamos, pertence ao xénero de salón característico da canción lírica española do século XIX, sen que poidamos identificar nela elementos diferenciadores ou propios da música galega. Estas melodías, compostas por Vesteiro en Madrid, onde vive e da clases de piano, ben puideran estar dedicadas ás súas alumnas, como se pode deducir das tres dedicatorias que aparecen nos títulos: *Viver, amar, morir; Iba cogiendo flores ...; Visión*.



¹ Temos que agradecer a D. Alejo Amoedo, propietario da obra, todas as facilidades que nos deu para a consulta e reprodución da mesma, sen a súa colaboración este traballo non se tería realizado. Foi el quen nos informou que posuía esta obra e a puxo á nosa disposición.

EN SU AUSENCIA.

R. G. Torres

MELODIA.

Obra 8.

Pr: 6 Rs.

Propiedad.

LETRA DE EMILIA CALE

Depositado.

MUSICA DE TEODOSIO VESTEIRO TORRES.

Nº 1. Adagio.

CANTO.

PIANO.

The first system of the musical score consists of a vocal line (CANTO) and a piano accompaniment (PIANO). The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a time signature of 6/8. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a complex, rhythmic accompaniment.

Ve - nid au - ras li - ge - - ras que non du - lantes gi -

The vocal line continues with the lyrics "Ve - nid au - ras li - ge - - ras que non du - lantes gi -". The tempo marking *dolce.* is present above the first measure, and *ten.* is present above the last measure.

The piano accompaniment for the second system continues with a steady, rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p* is present in the middle of the system.

- ros al zais blan - dos sus - pi - - ros de i - ni - mi - ta - - ble

The vocal line continues with the lyrics "- ros al zais blan - dos sus - pi - - ros de i - ni - mi - ta - - ble". The tempo marking *a tempo.* is present above the first measure, and *ten.* is present above the last measure.

The piano accompaniment for the third system continues with a steady, rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p* is present in the middle of the system.

Deposito de Pianos y Musica de Aguirre Hermanos

A. D. 4.

Pasaje de Matheu N.º 6. Madrid.

a tempo.
son y al ser porquien an - sio - sa yo gi - mo á cada

ritar.
ho - ra lle - - vad - le sin de - mo - ra la voz de mi pa -

morendo.
- sion, de mi pa - sion, de mi pa - sion. DC

pp *morendo.* *pp* FIN

2:

| | |
|--|---|
| Id auras bendecidas, y en torno de su frente decidle tiernamente mi juramento fiel. | Decidle que le adora constante el alma mía, que es toda mi alegría vivir pensando en él. |
|--|---|

2

A. B. A.

Cale: de J. Carrafis.

A UN RUISEÑOR.

MELODIA.



Obra 19.

LETRA Y MUSICA DE

Pr: 8 Rs.

Propiedad,

TEODOSIO VESTEIRO TORRES.

Depositado.

N.º 2 Andante.

CANTO.

PIANO.



The musical score is written in 6/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of a vocal line (CANTO) and a piano accompaniment (PIANO). The piano part features a prominent, rhythmic accompaniment in the right hand and a more melodic line in the left hand. The vocal line is marked 'Andante' and includes the lyrics: 'man te rui se ñor de li ciadel vergel, de li ciadel vergel:'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'dolce'.

Deposito de Pianos y Musica de Aguirre Hermanos.

A. H. 2.

Pasaje de Mathen N.º 6. Madrid.

3

2

tu dul_ciclo tri_nar es fuentede pla_cer

es fuentede pla_cer y an_he - - - la con a -

- fan para su pena cruel para su pena cruel el

tris - - - te entucan_tar consuélolos reco_ ger consuélolos reco_

A. B. 3.

gerah! re-co-ger

à tempo.

2.^a *rall* *lento.*

bien, fuen - te del bien, fuen - te del bien.

pp *lento* *a tempo.*

ritard. *pp*

2.^a

Prosigue tu cancion,
que tus gorgoros cien,
el alma al arrobar,
la alivian á su vez.

Y brinda al corazon
que agobia el padecer,
concento celestial,
dulce fuente del bien.

A. H. 2.

Calc. de J. Carrafa. 5

2

Rolando

A LA SRTA JUSTA ALVAREZ.

VIVER, AMAR, MORIR

MELODIA.

Obra 44. Pr: 6 Rs.

Propiedad. Depositado.

LETRA Y MUSICA DE
TEODOSIO VESTEIRO TORRES.

Andante sostenuto.

N.º 3.
CANTO.

PIANO.

Del tuo co - - rea
col - po ri - o pur - ris - pon de' l'co - re mi - o; se tu
pian - gi io mai pian - go, tuo sen - tir e mio sen -

tr.
dote
ten.
tenuto.

6 Depósito de Pianos y música de Aguirre Hermanos, A.H. 5. Pasaje de Matheu N.º 6. Madrid.

3

a tempo. *cres.*

- tir. Tu sor - ri - di, io sor - ri - do, tris - ta gri - di,

a tempo. *cres.*

trista gri.do: per.che in - siem l'un co - re l'al - tro non vi -

f *p*

ten. *a tempo.* *lento.* *a tempo.*

- ver a - mar mo - rir mo - - - rir.

tenuto. *a tempo.* *pp*

2^a

Chiara sole, pura stella,
del mio petto donna bella,
ruppi fervida ogni laccio
che ti vietò a me d'unir.

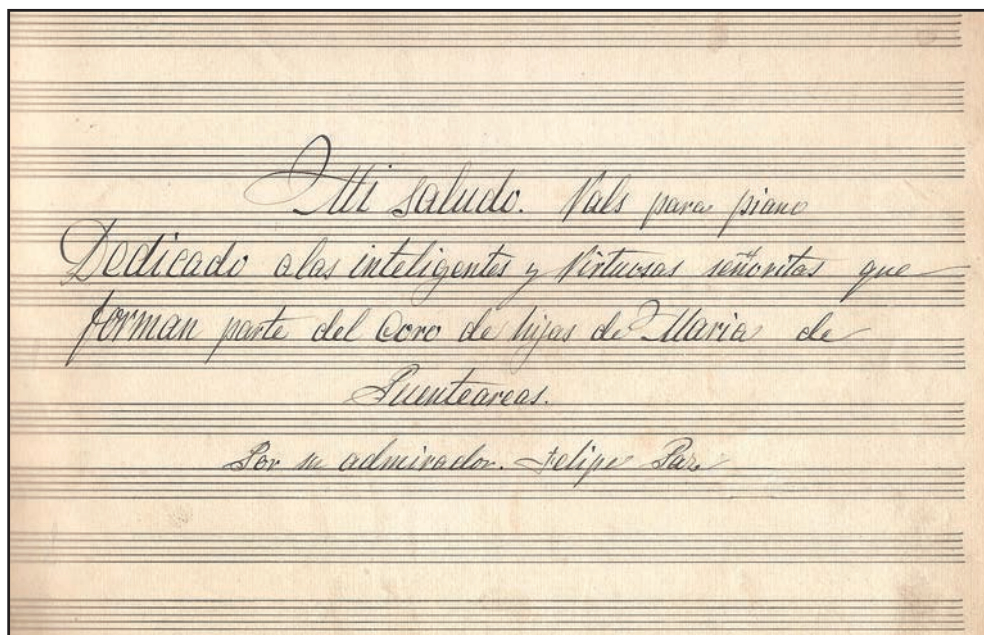
Affigiamo 'l nodo forte
ch'abbellisca nostra sorte:
perche' insiem l'un cor e l'altro
non viver, amar morir?

7

A. P. S. Cale. de J. Carra'ca.

Dúas obras inéditas para piano só dos compositores Felipe Paz Carbajal e Enrique Lens Viera

ALEJO AMOEDO



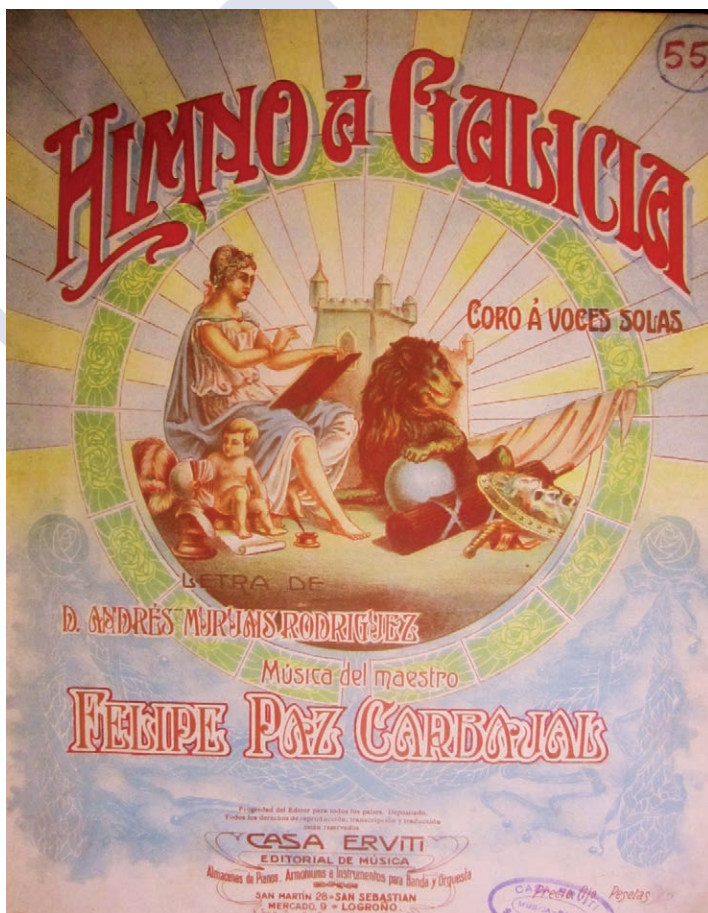
Mi saludo. Vals, de Felipe Paz Carbajal (Arquivo persoal de Alejo Amoedo)

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The first staff begins with the word *Piano* in a large, decorative script. Above the first staff, the instruction *del' espressione* is written. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *ppp* and *dim*. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical score for the second system, continuing from the first. It consists of four staves. The notation includes a section marked *rit* (ritardando) enclosed in a dashed box. The piece ends with a *fin* marking and a double bar line. The handwriting is consistent with the first system, showing various musical notations and dynamics.



Fotografía de Felipe Paz Carbajal
(fotografía do arquivo persoal de Alejo Amoedo)

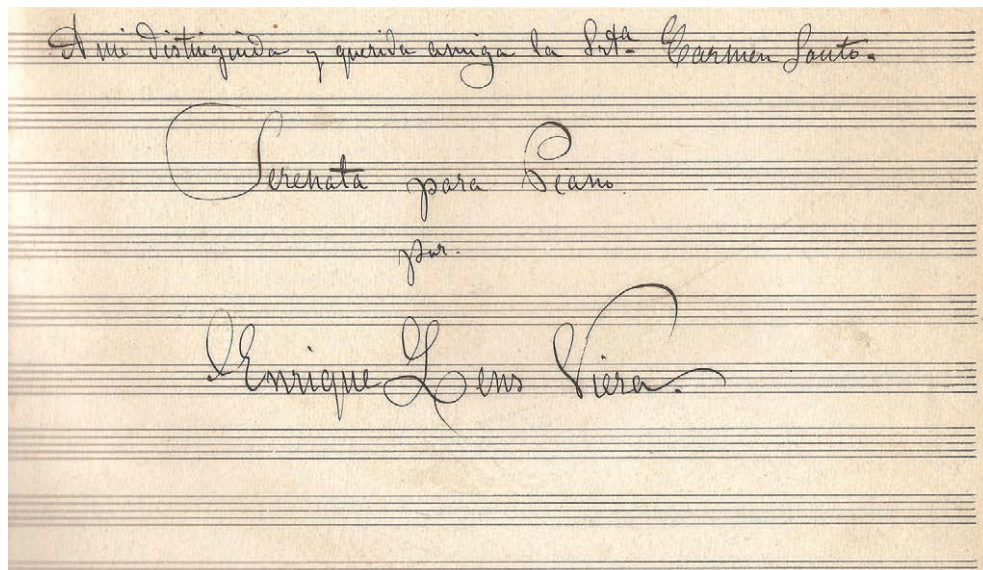


Portada do *Himno a Galicia* de Felipe Paz e Andrés Muruais (arquivo persoal de Alejo Amoedo)



Foto Enrique Lens Viera (foto cedida polo seu Bisneto, Arturo Lens Closas)

Serenata de Enrique Lens Viera (Arquivo persoal de Alejo Amoedo)

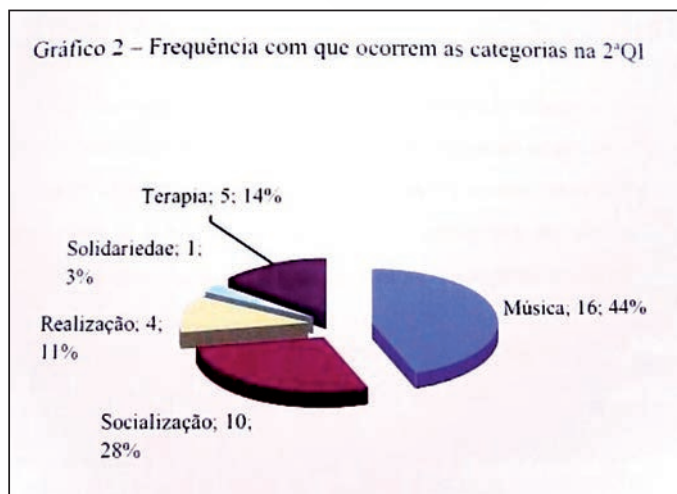


As bandas de música galegas: unha realidade inédita

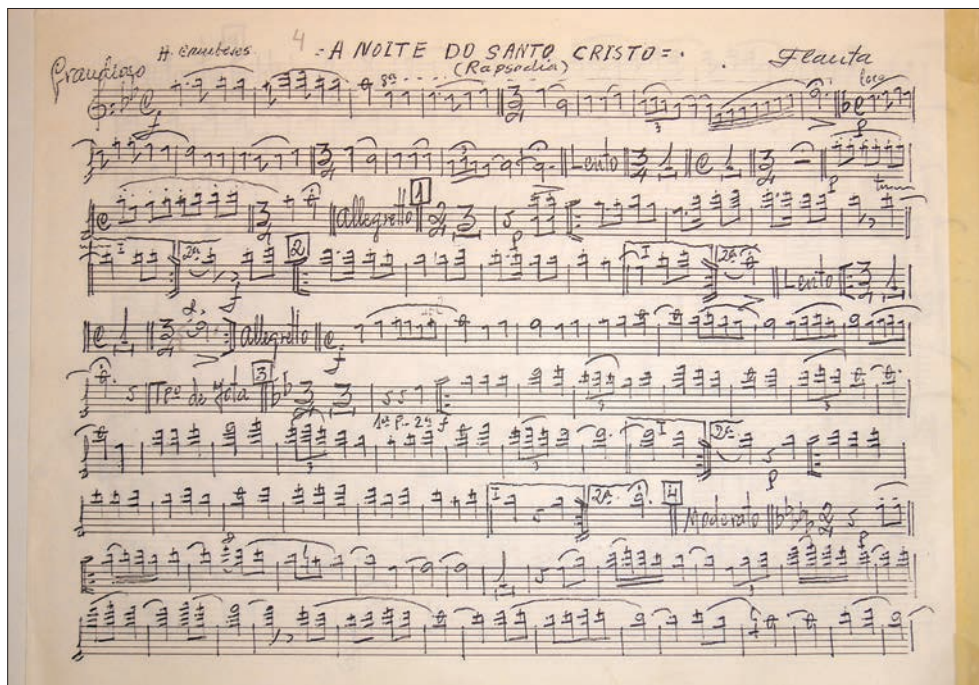
LUIS COSTA VÁZQUEZ



1. O traballo de Enrique Iglesias Alvarellos, tan particular como meritorio, supuxo o punto de partida para outras moitas aproximacións ás bandas de música desde a investigación erudita e antropolóxica. Na imaxe, a capa da primeira edición.



2. A investigación sobre as motivacións dos intérpretes das bandas de música populares, achégannos, debidamente tratadas e tabuladas, á dimensión menos tratada da súa realidade. Un exemplo de valoración das “motivacións” no traballo do Dr. Da Costa Diniz.



3. A conservación en manuscrito implica a miúdo, ademais dos problemas lóxicos de conservación física, a resolución de cuestións de autoría, arranxos, difusión, etc. Na imaxe a primeira páxina da rapsodia galega A Noite do Santo Cristo, tamén divulgada como Poema Galaico —ou Gallego—, nas dúas versións.



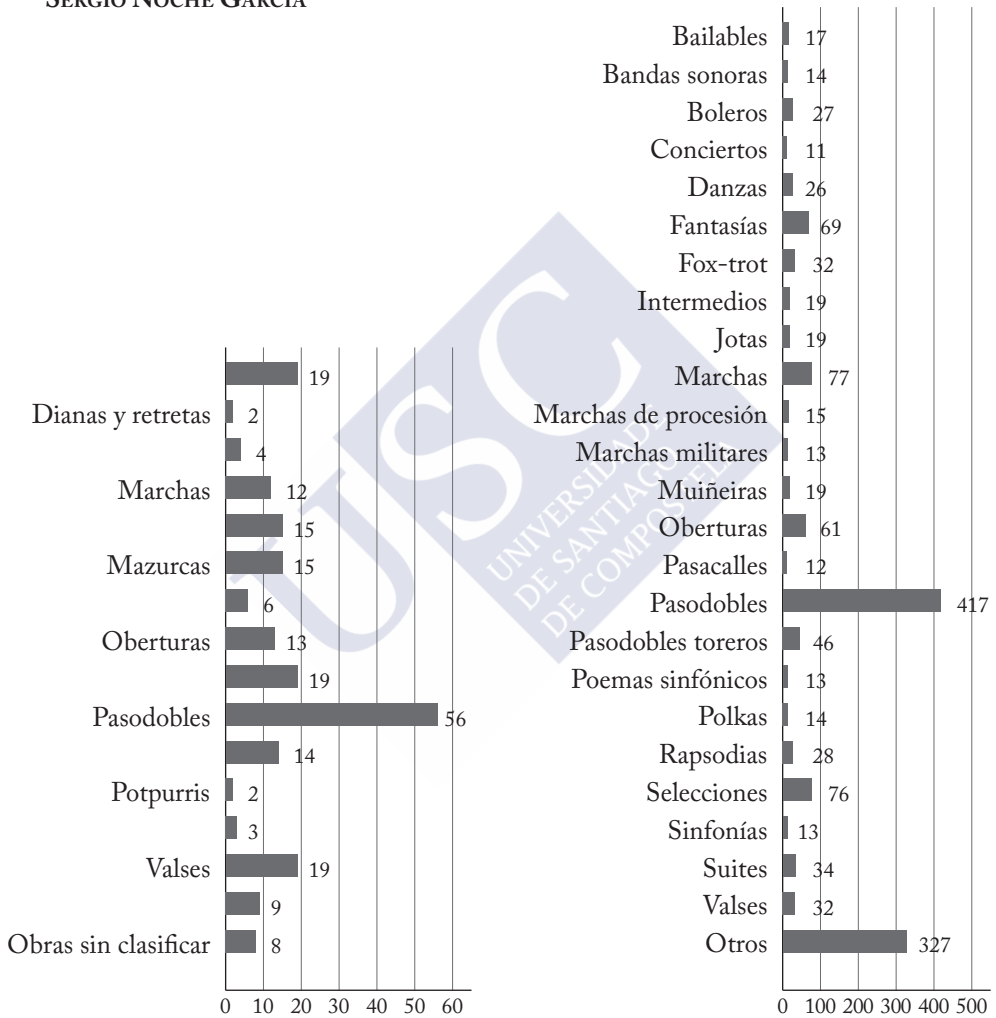
4. A ensinanza da música desenvolvíase en condicións precarias, concordes co medio rural no que as bandas tiñan maiormente o seu asentamento. Na imaxe, a mestra de solfexo a atender aos cativos que agardan pacientemente a súa lección (c. 1980).



5. Máis alá dos palcos e dos desfiles, unha microhistoria de feitos e anécdotas, de momentos e vivencias, percorre a cada banda, e mesmo a cada un dos seus protagonistas, tecendo relatos por veces nostáxicos, por veces divertidos; sempre plenos de significados.

El catálogo musical de la Banda Municipal de Ourense: un trabajo de base en el archivo de una agrupación centenaria.

SERGIO NOCHE GARCÍA

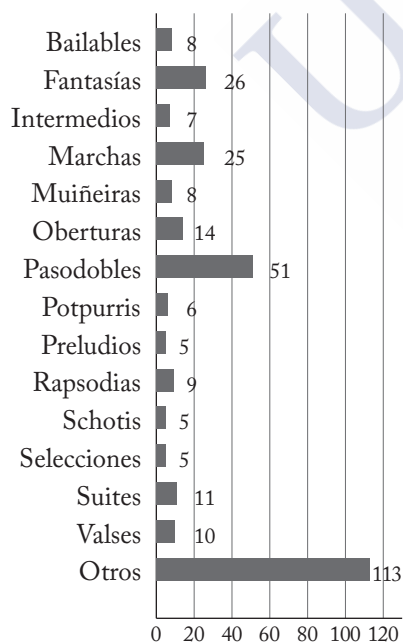


Gráfica 1: Clasificación por género del catálogo de la BMMO de 1899 realizado por Enrique Fernández y Fernández. (Fuente: AHMOu)

Gráfica 2: Clasificación por género del catálogo de partituras impresas de la BMMO realizado por el autor



Pasodoble *El rápido*, de Ángel García Basoco. (Fuente: Archivo particular)



Gráfica 3: Clasificación por género del catálogo de partituras manuscritas de la BMMO realizado por el autor



Muñeira *Flor de cardo*, de Ricardo Courtier y Burguero.

(Fuente: Archivo particular)

A banda municipal de Vigo no cambio de século: 1883-1912

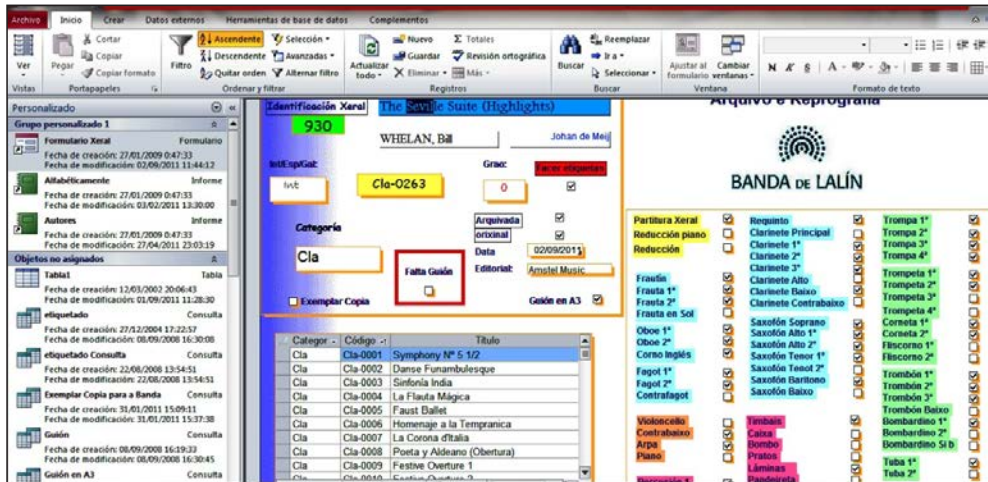
ASTERIO LEIVA PIÑEIRO



Banda Municipal de Vigo. Director Mónico García de la Parra. 1920

Fondos documentais e legado social: dúas canles para investigar as bandas de música populares na comarca do Deza

CRISTINA VÁZQUEZ



1. Captura dunha busca na base de datos do arquivo da Banda de Lalín. Pódense observar as posibilidades de consulta así como a información rexistrada en relación a unha obra. Un dos exemplos máis completos facilitado pola agrupación.



2. Contraportada do Compact Disc que a banda de Agolada edita en 2008. Trátase de fontes interesantes tanto pola diversa natureza das mostras coas que se conta: concertos en directo, rexistros tras o paso por un concurso, mostras gravadas expresamente, como polo variedade tamén notoria nos xéneros musicais.



3. Fotografía persoal do interior do Auditorio San Lourenzo (Moimenta, Lalín). O escenario, onde tamén ensaia a banda da parroquia, presenta unha arquitectura singular ó poderse abrir as comportas traseiras cara o exterior.



4. Fotografía persoal da banda de Ponte Ledesma, actuando na coñecida festa da Nosa Señora do "Hoy Vas" (Piloño, Vila de Cruces, o 12 de xuño de 2011). Tocando antes da misa cantada, cando o público aínda é escaso.



5. Fotografía persoal nos festexos en Taboada (Silleda, 26 de xullo de 2011). Os grupos que se observan están formados polos integrantes da Banda de Música A Lira de Prado (Lalín) mentres agardan a quenda para tocar "o medio da misa".

La edición musical en Vigo en la primera mitad del siglo xx: Manrique Villanueva.

PABLO ABREU

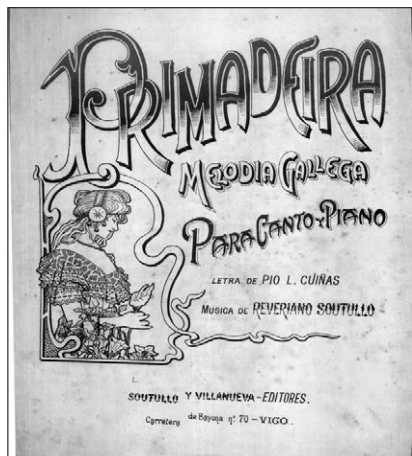


Ilustración 1. Primadeira, portada. FRS



Ilustración 2. El Hórreo, FRS



Ilustración 3. Detalle. Veira d'o mar. FRS

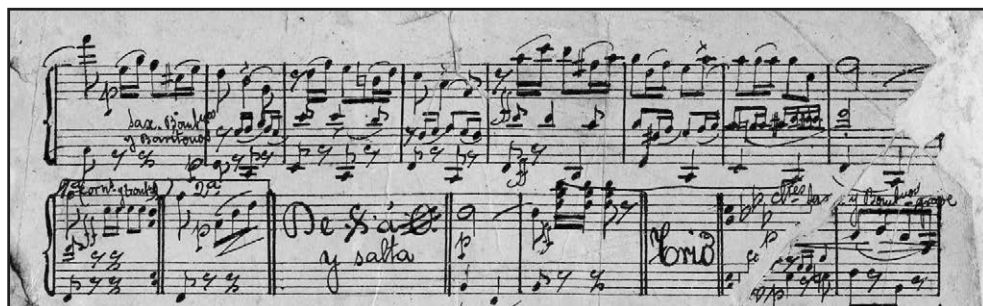


Ilustración 4. Detalle. Vigo, FRS

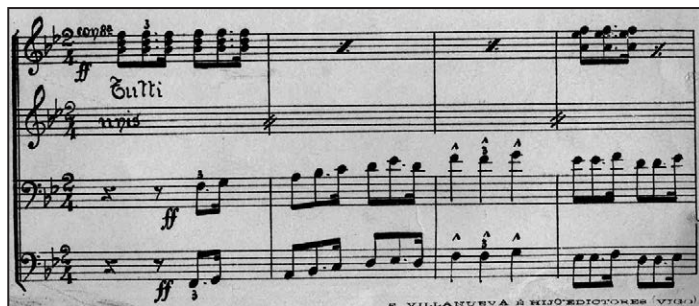


Ilustración 5. Detalle *Elixir de amor*, FRS



Ilustración 7. *Sin niño*, col. Alejo Amoedo



Ilustración 6. *Elixir de amor*, FRS



Ilustración 8. Detalle. *Saudades d'alborada*, col. Alejo Amoedo

Apéndice 1. Inventario de obras

Banda
 Voz y piano
 Piano
 Coro 4 voces mixtas

| Nº | Año | Obra | Autor | Género | Procedencia |
|----|----------|----------------------|----------------------------|-----------------------------|--|
| 1 | 1905 | <i>A Trécola</i> | Núñez Castro, Francisco R. | Melodía gallega para orfeón | “Música gallega”, <i>La correspondencia gallega</i> , Pontevedra, 1-VI-1905, p.2 |
| 2 | 1905 | <i>Toque d’Alba</i> | Núñez Castro, Francisco R. | Melodía gallega para orfeón | |
| 3 | 1905, ca | <i>El Hórreo</i> | Méndez Irastorza, Dionisio | Pasodoble | ABMMV ¹ (p. m. FRS) |
| 4 | 1905, ca | <i>¡Solo por ti!</i> | Soutullo Otero, Reveriano | Mazurka de salón | ABMMV (p. m. FRS) |
| 5 | 1905, ca | <i>¡Solo por ti!</i> | Soutullo Otero, Reveriano | Mazurka de salón | FRS ² |
| 6 | 1905, ca | <i>Irene</i> | Soutullo Otero, Reveriano | Mazurka | ABMMV (p. m. FRS) |
| 7 | 1905, ca | <i>Leonor</i> | Soutullo Otero, Reveriano | Polka | ABMMV (p. m. FRS) |
| 8 | 1905, ca | <i>Primadeira</i> | Soutullo Otero, Reveriano | Melodía gallega | Colc. pvda. (p. m. FRS) |
| 9 | 1905, ca | <i>Veira d’o Mar</i> | Soutullo Otero, Reveriano | | Colc. pvda. (p. m. FRS) |

| Nº | Año | Obra | Autor | Género | Procedencia |
|----|-----------|--------------------------------|--|----------------|---|
| 10 | 1905, ca | <i>Vigo, pasodoble</i> | Soutullo Otero, Reveriano | Pasodoble | FRS |
| 11 | 1905, ca | <i>¡Hazme un mimo!</i> | Soutullo Otero, Reveriano; Andreu Cristóbal, Lorenzo | Tango Habanera | ABMMV (p. m. FRS) |
| 12 | 1910, ca. | <i>¡Olé mi tierra!</i> | Méndez Irastorza, Dionisio | Pasodoble | Ikust-Alaia ³ |
| 13 | 1912 | <i>Celita</i> | Cristóbal Martín, Julio | Pasodoble | Camilo José Cela: “El juego de los tres madroños: Un pasodoble”, <i>ABC</i> , Madrid, 11-VII-1980, p. 11 ⁴ |
| 14 | 1913 | <i>Fado luso</i> | Dorado de la Cruz, Demetrio | Vals | CSV ⁵ |
| 15 | 1913 | <i>Los cadetes de la reina</i> | Luna Carné, Pablo | Pasodoble | CSV |
| 16 | 1913 | <i>Entre pitones</i> | Méndez Irastorza, Dionisio | Pasodoble | BNE ⁶ |
| 17 | 1913 | <i>Noche feliz</i> | Méndez Irastorza, Dionisio | Pasodoble | BNE |

| Nº | Año | Obra | Autor | Género | Procedencia |
|----|----------|--|---------------------------------------|------------------|------------------|
| 18 | 1913 | <i>Osende</i> | Méndez Irastorza, Dionisio | Pasodoble | AMA ⁷ |
| 19 | 1913 | <i>Escenas árabes (Balada nómada)</i> | Soutullo Otero, Reveriano | Suite | BNE |
| 20 | 1913 | <i>Evocación</i> | Soutullo Otero, Reveriano | Vals | CSV |
| 21 | 1913 | <i>Merceditas</i> | Soutullo Otero, Reveriano | Tango-Habanera | BNE |
| 22 | 1913, ca | <i>Serenito</i> | Losada López, José | Pasodoble | Ikust-Alaia |
| 23 | 1914 | <i>Marcha solemne</i> | Barba Martínez, Ignacio | Marcha | CSV |
| 24 | 1914 | <i>Julita, polka</i> | Dorado de la Cruz, Demetrio | Polka | CSV |
| 25 | 1914 | <i>Tango de la zarzuela Elixir de amor</i> | Durán, L. (Soutullo Otero, Reveriano) | Tango | BNE |
| 26 | 1914 | <i>Recordación</i> | Lago Durán, Germán | Marcha | CSV |
| 27 | 1914 | <i>Verónicas y faroles</i> | Lago Durán, Germán | Pasodoble | CSV |
| 28 | 1914 | <i>Fantina</i> | Losada López, José | Mazurka de salón | BNE |
| 29 | 1914 | <i>La codorniz</i> | Losada López, José | Polka | BNE |

| Nº | Año | Obra | Autor | Género | Procedencia |
|----|----------|---|--|---------------------|-------------|
| 30 | 1914 | <i>Patria</i> | Losada López, José | Pasodoble | BNE |
| 31 | 1914 | <i>Un par al quiebro</i> | Luna Carné, Pablo | Pasodoble torero | BNE |
| 32 | 1914 | <i>Alelís, vals lento</i> | Pérez Mendoza, Saturnino | Vals | CSV |
| 33 | 1914 | <i>Viaje fantástico de Madrid a La Coruña</i> | Quisiant Botella, Manuel; Vela Marqueta, Cayo | | CSV |
| 34 | 1914 | <i>La chilena</i> | Quisiant Botella, Manuel | Habanera | BNE |
| 35 | 1914 | <i>¡¡Que triste...!!</i> | Rals. L. (Soutullo Otero, Reveriano) | Marcha | CSV |
| 36 | 1914, ca | <i>Amor salvaje arr.</i> | Losada López, José | Vals boston | BNE |
| 37 | 1914, ca | <i>El Caimito</i> | Fernández, Alfredo; “Nan de Allariz” | Danzón cubano | BNE |
| 38 | 1914, ca | <i>A la linda villa de Sada</i> | Quisiant Botella, Manuel | Gavota | BNE |
| 39 | 1914, ca | <i>El Cristo del perdón</i> | Quisiant Botella, Manuel | Marcha fúnebre | BNE |
| 40 | 1914, ca | <i>La zagala</i> | Rals, L. (Soutullo Otero, Reveriano) | Jota | BNE |

| Nº | Año | Obra | Autor | Género | Procedencia |
|----|----------|-------------------------------|---------------------------------------|-------------------------|------------------|
| 41 | 1914, ca | <i>Ilusión</i> | Villanueva Domínguez, Manrique | Vals | BNE |
| 42 | 1915 | <i>Carmen</i> | Bretón Matheu, Mario | Mazurka | BNE |
| 43 | 1915 | <i>La devoción de la Cruz</i> | Durán, L. (Soutullo Otero, Reveriano) | Marcha fúnebre | BNE |
| 44 | 1915 | <i>Nabisa</i> | Mateo Fernández, Tomás | Poema sinfónico morisco | BNE |
| 45 | 1915 | <i>Repinicos</i> | Núñez, F. R. | Muiñeira | BNE |
| 46 | 1915 | <i>¡Nieve!</i> | Rals, L. (Soutullo Otero, Reveriano) | Mazurka de salón | BNE |
| 47 | 1915 | <i>El guarapo</i> | Rals, L. (Soutullo Otero, Reveriano) | Rumba cubana | BNE |
| 48 | 1915 | <i>La última estocá</i> | Soutullo Otero, Reveriano | Pasodoble | BNE |
| 49 | 1925, ca | <i>Saudades D'Alborada</i> | Rodulfo González, Ángel | Melodía gallega | LAV ⁸ |
| 50 | 1926, ca | <i>Alborada popular</i> | Rodríguez Gómez, Santos | Alborada | LAV |
| 51 | 1926, ca | <i>Lembranzas</i> | Rodulfo González, Ángel | | LAV |
| 52 | 1926, ca | <i>Sin Niño</i> | Rodulfo González, Ángel | Melodía gallega | LAV |

| Nº | Año | Obra | Autor | Género | Procedencia |
|----|----------|--|-------------------------|----------------|------------------------------|
| 53 | 1929, ca | <i>Unha noite n'a eira d'o trigo</i> | | Balada gallega | APVR ⁹ |
| 54 | 1951 | <i>Colección 1ª de Cantos populares de Galicia</i> | Rodolfo González, Ángel | | FECOGA ¹⁰ (X. M.) |
| 55 | 1951 | <i>Colección 2ª de Cantos populares de Galicia</i> | Rodolfo González, Ángel | | FECOGA (X. M.) |
| 56 | 1952 | <i>Colección 3ª de Cantos populares de Galicia</i> | Rodolfo González, Ángel | | FECOGA (X. M.) |
| 57 | 1953 | <i>Refrexos d'a terra</i> | Rodolfo González, Ángel | | FECOGA (X. M.) |

-
- 1 Archivo de la Banda Municipal de Música de Vigo por medio de la Fundación Reveriano Soutullo
2 Fundación Reveriano Soutullo
3 Biblioteca Municipal de Irún
4 Según este artículo Cela poseía un ejemplar dedicado de esta partitura por lo que probablemente se encuentre en la biblioteca de la fundación que lleva su nombre.
5 Correspondencia Soutullo-Villanueva
6 Biblioteca Nacional de España
7 Archivo musical de Asturias
8 Librería Almoneda Vigo
9 Archivo Purificación Villanueva Ruiz
10 Federación Coral Galega (copia Xulio Mosquera)







Equipo I+D+i
FONDOS DOCUMENTALES DE MÚSICA
EN LOS ARCHIVOS CIVILES DE GALICIA
(1875-1936) (HAR 2009-09161)
Dir. Carlos Villanueva

Patrocina:



Colaboran:



Universidade de Vigo