

EL MITO DEL HÉROE MEDIEVAL EN LA OBRA DE ROGELIO GROBA. LOS PRECEDENTES DE UNA PEREGRINACIÓN ESTÉTICA.

Carlos Villanueva
Universidade de Santiago de Compostela

“La historia formará eruditos, pero no hace héroes, sobre todo en las masas. Sólo las tradiciones, las leyendas, en fin, las historias populares, como eco que son de sus sentimientos, de sus ideas y hasta de sus preocupaciones, tienen fuerza para inflamar la imaginación de los pueblos”
(Juan V. de Arquiataín)

RESUMEN

Los dos grandes mitos en los que se ha asentado la cultura gallega, celtismo y medievalismo, alcanzaron desde mediados del siglo XIX categoría de realidad ontológica, debido a otros elementos que se sumaron y amplificaron las propuestas de Murguía y de Brañas: regeneracionismo y reforma gregoriana, entre otros factores. En el siglo XX, especialmente a partir de algunos de los escritores de la generación Nós, se dio una nueva dimensión al enfoque del medioevo musical, haciendo que la realidad gallega, su realidad musical, fuera ligada a las excelencias del pasado medieval, mezcla de popularismo y cientifismo. Buscando estas fuentes teóricas neotradicionalistas hemos aplicado esas tesis a parte de la obra de Rogelio Groba quien, como ningún otro de su generación, aplica principios de realidad ontológica a los materiales que considera gallegos en su esencia y en su aplicación. Buena parte de su catálogo lo corrobora.

Palabras clave: Medievalismo, R. Groba

ABSTRACT

The two great myths in which Galician Culture has rested, celtism and medievalism, reached since the mid XIX century the category of ontological reality, due to other elements that were added and that amplified the proposals of Murguía and Brañas: regenerationism and Gregorian reform, among other factors. During the XX century, especially due to some of the Nós Generation writers, a new dimension was given to the Middle Age music focus causing that the Galician reality, its musical reality, was linked to the excellences of the Medieval past, a mixture of popularism and scientism. Looking for these theoretical neotraditionalistic sources we have applied this thesis to part of the work of Rogelio Groba who, as none other of his generation, applies principles of ontological reality to the materials he considers Galician in its essence and its application. A considerable part of his catalogue corroborates this.

Keywords: Medievalism, R. Groba

La música es, sin duda, una de las más eficaces herramientas para la construcción de cualquier abstracción: artística, social o política. Su fuerte valor emotivo y la imposibilidad de racionalizar su discurso (¿o quizá por la ligereza con que se acostumbra a analizar e interpretar su significado?) la convierten en el medio más eficaz de cualquier constructo identitario¹.

Cuando hablamos de “El mito y el héroe” referido a la música medieval, y más en concreto a la obra de Martín Códax, lo hacemos trayendo los referentes ya conocidos de la construcción identitaria de Murguía y de Brañas pero, también, superponiendo otros muchos elementos que indirectamente –y no referidos necesariamente a idearios nacionalistas

o propiamente identitarios— han servido para ir creando una significación de esa música que sirve para la construcción estratégica de nuestra sociedad y que se usan para el día a día del comercio musical, de la política y de la presentación de nuestra cultura cara al exterior.

El mito del celtismo ha ocupado (y sigue ocupando) un importante espacio en el discurso paramusical; no obstante, la música de la Edad Media llevada de la mano del poderoso pensamiento tradicionalista gallego ha dado al discurso una pátina de seriedad y, nos atrevemos a decir, un carácter ontológico que explica eficazmente nuestro yo frente a lo externo. Otros elementos de muy diversa naturaleza (regeneracionismo, historicismo, folklorismo, idealismo, etc.) situados en otros contextos, han servido de apoyo hasta apuntalar una serie de elementos sobre los que se ha creado un vocabulario, una gramática y una sintaxis que llega hasta el momento presente de la creación musical.

Un discurso de difícil racionalización pero que, como decimos en nuestro arranque, es creíble porque se sustenta en las tradiciones, en las historias populares, y en elementos que van más allá de cualquier raciocinio. De ahí que habremos con propiedad del mito y del héroe.

El tradicionalismo de Alfredo Brañas

El pensamiento de Brañas, de articulación católico-tradicionalista, le lleva a una relativización del mito céltico y a una fijación medievalizante que se traduce, *sin mediación alguna, en una posición política pasadista en favor del Antiguo Régimen*². Brañas sintetiza magistralmente la oposición historicista a la modernidad, al hilo de un regionalismo entendido como muro defensivo de Galicia en contra de las peligrosas decantaciones ideológicas, políticas y económicas.

Coincidiendo con todo aquel movimiento espiritual de corte cecilianista que plantea el Reformismo católico de fin de siglo, el mito de la *Edad de Oro* se reformula como radical añoranza del medievo, una querencia no puramente retórica sino políticamente militante y estratégicamente activa. Monarquía tradicional con foros como forma de régimen y una fija-

ción idealizante del medievo. *La Vida de Galicia* —nos dice Brañas— *es la tranquila, patriarcal, sosegada e inalterable de los pueblos agricultores..., el movimiento vertiginoso de las fábricas, el humo espeso de las fundiciones, el rodar incesante de los vehículos no constituye la fisonomía social de nuestra tierra*³.

Hay, pues, en Brañas un avance sustancial en relación al papel jugado por el medievo en la configuración del carácter esencial de la cultura gallega no tanto en el cambio de marco sino en la propia relación con los sistemas de producción y las relaciones sociales propias del feudalismo, la religiosidad católica, etc., que conforma una realidad que hay que recuperar en su totalidad⁴.

Los componentes etnicitarios, entre los que la música destaca, ya no son meramente el trasfondo que justifica una reivindicación, sino también el *speculum virtutis* en el que debemos fijar cualquier referencia. Si bien el desarrollo ideológico del pensamiento musical tradicionalista se traducirá musicalmente en la serie de planteamientos regeneracionistas antes señalados, que tendrán en Santiago Tafall su punto de referencia fundamental, Brañas, sin embargo, aprovecha la mayor parte de los tópicos musicales que Murguía había elevado a la categoría de mito y que, evidentemente, él no iba a destruir gratuitamente⁵.

El Regeneracionismo

Quizá no sea éste el lugar para atacar el estudio del complejo tema del regeneracionismo musical; diferentes autores han tratado el tema desde diferentes ángulos: X. R. Barreiro Fernández, desde el punto de vista de la ideología de la Iglesia en el siglo XIX⁶; E. Casares a partir de la riquísima trayectoria de F. A. Barbieri⁷; B. Martínez del Fresno, como concepto teórico⁸; M. A. Virgili en lo referente a la reforma musical de la Iglesia a finales del XIX⁹. En cualquier caso, y dado que sólo pretendemos tender un puente entre el espíritu regeneracionista y su aplicación en Galicia (sin el cual no entenderíamos todo el tratamiento del folklore y la terminología musical al referirnos a los trovadores gallego-portugueses) es aconsejable la síntesis que L. Costa traza para centrar el tema del Nacionalismo Gallego¹⁰, que implícitamente con-

lleva su particular regeneracionismo. De todos modos haremos referencia de pasada a otros aspectos que pueden interesarnos: la reforma del Gregoriano en España, la incidencia del *Motu Proprio*, o un concepto interesantísimo, y a todas luces romántico, como es el del planteamiento de la esencia de la música sagrada en clave restauracionista¹¹. Posteriormente, cuando hablemos de la poesía y de la música de los cancioneros gallego-portugueses o del tratamiento de la música popular tendremos que volver al concepto polivalente y diverso de Regeneracionismo, teniendo siempre presente que implícito a cualquier cambio de rumbo (político, musical o de otro tipo) siempre se plantea la tesis del retorno a los valores adquiridos, reales o inventados: sean por la vía histórica o por la fenomenológica¹².

La búsqueda de la esencia de la música sagrada

Un aspecto del Regeneracionismo idealista y de cierta metodología fenomenológica escasamente estructurada es el que surgió a partir del Concilio Vaticano II como consecuencia de la aplicación (mala aplicación en muchos casos) de los decretos emitidos por la Comisión de Liturgia¹³ y los intentos de reconducir una situación (la práctica de la música en el Templo) que a todas luces se escapaba de las manos¹⁴. La puerta dejada abierta por la ambigüedad de los puntos programáticos y, cómo no, la realidad multiforme del catolicismo actual, dio como resultado, en opinión de J. López-Calo, miembro activo en aquella comisión, movimientos imprevistos:

Desgraciadamente, dada la naturaleza de las fuerzas ocultas que la Constitución ha desatado, se ha creado, en el periodo de tiempo relativamente breve transcurrido desde su promulgación, un estado de cosas completamente nuevo; y cada día nacen nuevas iniciativas, se publican artículos y libros, se lanzan ideas; se hacen, en fin, cosas, incluso las más peregrinas, que no sólo dejan muy atrás la Constitución, sino que constituyen verdaderas transgresiones de importantes artículos o prescripciones de la misma, para no hablar de su espíritu, violado continuamente¹⁵.

En vano —indica López-Calo— se recuerda que el canto gregoriano y la polifonía clásica han de mantener su rango preferencial en las funciones; de nada sirvieron las recomendaciones de Pablo VI cuando decía:

Tal vez alguno de vosotros está preocupado por las futuras aplicaciones de la Constitución de la Sagrada Liturgia adoptada por los Padres del Concilio y aprobadas por Nos mismo el 4 de diciembre pasado. Lean estos párrafos de ese admirable documento referentes al canto litúrgico, y en particular aquel que dice “el tesoro de la música sagrada sea conservado e incrementado con la mayor solicitud”, y pensamos que quedarán plenamente tranquilizados¹⁶.

La lógica preocupación de buena parte de los que formaron aquella Comisión a la que alude el Pontífice se vio confirmada con creces en años posteriores: no tanto como consecuencia de la ambigüedad de los decretos (que eran, más bien, declaraciones de intenciones) sino por la imposibilidad de ponerlos en práctica (falta de coros, de formación de canto gregoriano y de decaimiento definitivo de las capillas de música catedralicias y de los capítulos del clero regular), la falta de formación de los profesionales de la música sagrada, el amateurismo notorio de los que pusieron en práctica los decretos de la Comisión, etc. Y, cómo no, la pura realidad, novedosa a todas luces, de que el pueblo participe con cantinelas, cancioncillas, adaptaciones, instrumentos populares, en una nueva visión de la liturgia diametralmente diferente a la seguida hasta el momento.

El derrumbe total del espíritu cecilianista, mantenido en unas pocas comunidades religiosas hasta la actualidad, ha llevado a algunos de aquellos ideólogos de la Constitución conciliar a formular, ya en la esfera ideal del análisis fenomenológico, unas líneas de pensamiento Regeneracionista cuyo eco ha sido muy leve, dada la escasa trascendencia que estos escritos ha tenido en el día a día de la práctica diocesana habitual y ante la realidad de las plantillas de los que toman parte en los cabildos, monasterios o seminarios. Sin embargo, dada la categoría intelectual y su posición privilegiada

dentro de mundo de la música española, muchos de aquellos idearios han tenido gran peso: precisamente mantenidos por la "respiración asistida" que proporciona todo regeneracionismo, esteticista en este caso, aunque nunca llegue a plasmarse en la realidad; y también por la carga mitificadora que acostumbra a transmitir estos idearios que conectan directamente con otros relatos míticos y que, por eso mismo, pueden alcanzar gran fuerza y predicamento.

De entre las posibles propuestas pertinentes¹⁷ he escogido la de J. López-Calo concentradas en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes, titulado "La esencia de la música sagrada"¹⁸, pero reiterada en muchas de sus abundantísimas reseñas sobre el tema. Al tiempo nos permite dar cierta continuidad a sus anteriores propuestas reivindicativas.

Hace López-Calo un planteamiento que recuerda las posiciones esencialistas y ontológicas cecilianas sobre las virtudes del pasado: no se trata de una recomendación estética sino de una realidad atemporal que enlaza directamente con el discurso tradicionalista de Alfredo Brañas, ajustado a la eficacia del mito, como decíamos más arriba:

Porque la Iglesia, como tal, es decir, en su cabeza rectora, aquella que, según la promesa de Jesucristo, goza de la constante asistencia del Espíritu Santo y de Jesucristo mismo, mantuvo, a lo largo de los siglos, invariado el criterio sobre la esencia de la música sagrada y luchó denodadamente por mantenerlo, contra todas las corrientes artísticas y sociales que querían introducir otros conceptos que no eran el suyo, otra diversa de la que ella quería. Y todo ello desde los primeros años de su existencia hasta el último documento oficial que sobre la música sagrada promulgó la misma Iglesia en la persona de Su Santidad Pablo VI¹⁹.

En este caso, el lenguaje del yo frente a los otros, necesario en cualquier discurso restauracionista, aparece en la profanidad de cierta música utilizada frente a la religiosidad deseable. Estas ideas podrían conectar, y de hecho así lo hace el profesor compostelano, con la

gran tradición de los padres de la Iglesia, cuando hablan de los instrumentos o de la música profana, o con los teóricos y polemistas del siglo XVII y XVIII, desde Cerone al Padre Feijóo, pero con la diferencia de que, en este caso, no es una reflexión pastoral o unas consideraciones teóricas en un tratado o en una diatriba, sino la plasmación ontológica de conceptos como esencia o pureza, difíciles de concretar en una religión de síntesis como el cristianismo. Otro elemento de peso a la hora de definir la música sagrada (o la medieval, como veremos) es su antigüedad: el *siempre* o el peso de la *tradicón* son para los historiadores tradicionalistas razones suficientes:

[El gregoriano es] una forma de arte sagrado, cuyas raíces llegan al comienzo mismo de la Iglesia y a cuyo crecimiento colaboraron lo Santos Padres y los Papas de aquellos primeros siglos. Una forma de arte sagrado que reúne, como ninguna otra, las cualidades que la Iglesia consideró siempre como esenciales de la música sagrada, de tal manera, que la Iglesia lo reconoció siempre como suyo, por ser el más apropiado para el culto divino²⁰.

Sin duda, las razones de toda esta tesis nunca pueden estar en el propio análisis de la obra porque si intangibles son en su propia evolución inmanente también intangibles son a la hora de ser analizados: en realidad el mito no se analiza, se acepta. Por tanto hemos de recurrir para explicar este tipo de planteamientos a criterios de autoridad (Pedrell, Barbieri y otros estaban de acuerdo y participaron en la Reforma del Canto Gregoriano); a posturas ideológicas más adecuadas a los tiempos que corren, al ordenamiento litúrgico más en uso, o a las tesis teológico-litúrgicas más utilizadas en cada momento; también habrá que recurrir a argumentos sociológicos (la posición de los cabildos que apoyan tal reforma; pero, lamentablemente, la historia también nos dice que apoyan durante muchos siglos la profanidad, como puede ser el uso de los dramas medievales en el templo, la entrada de los juglares, o el empleo de los *villancicos* en la liturgia).

En suma, lo interesante de este neotradicionalismo que hemos apuntado es la vigencia que

tiene para otros temas que no nacen en principio del mismo tronco (la pureza de los valores étnicos, la autenticidad de un repertorio, y que llega, como decía Justo G. Beramendi, al propio tratamiento circular de la investigación estudiando *lo nuestro* y rechazando las posturas críticas que no interesan.

Martín Códax y la aparición del Pergamino Vindel

La falta de música en el repertorio gallego-portugués antes de la aparición del Pergamino Vindel, con la excepción de las cantigas de Santa María, impidió un fuerte desarrollo de la investigación musical porque, sencillamente, no había referencias más que de aquellas obras (la música trovadoresca) a las que no se quería arriar el filólogo etnicista del XIX-XX, máxime en el análisis de un repertorio popularizante como el de las *cantigas de amigo*.

En todo caso, usando un vocabulario más propio de un filólogo que el de un musicólogo, y ya con la música del ms. Vindel en la mano, nos habla G. Tavani de la mayor complejidad musical de las Cantigas de Santa María, comparando esquemas métricos similares a los de Códax. Lo que indica —según el autor— que las canciones de Alfonso X eran más ricas, musicalmente hablando, frente a la “pobreza” de las canciones de Códax²¹.

En todo caso —prosigue Tavani— parece peligrosa la propuesta de H. Anglés de etiquetar algunos textos marianos de Alfonso X como cantigas “con forma de una cantiga de amigo”, porque instituiría ilícitamente una equivalencia precisa entre una entidad conocida y otra desconocida (o, si sabida, profundamente distinta de la primera), y comportaría una igualmente ilegítima extensión de las estructuras melódicas alfonsinas a un género —la *cantiga de amigo*— que tenemos que suponer, por los escasísimos testimonios disponibles, dotado de un soporte musical mucho menos elaborado que el de las cantigas de loor. La descompensación cualitativa existente entre éstas y las *cantigas de amigo* de Martín Códax debería más bien invitar a la cautela a cualquiera que pretenda extender

analógicamente, en los pocos casos en que esto sería en teoría posible, los esquemas melódicos de las primeras a los textos poéticos, estrófica y métricamente similares, de las cantigas de amigo de los que no fue transmitida la melodía²².

El primer juicio de valor surgido tras el descubrimiento del pergamino Vindel es el del propio Pedro Vindel en el comentario que acompaña a la copia fotográfica enviada a unos pocos clientes privilegiados y el posterior artículo informativo²³. Como hemos sabido a través de la propia Carolina Michaëlis en su extenso artículo sobre el Pergamino²⁴, el gallego Víctor Sáinz Armesto, catedrático de literatura gallega en la Universidad Complutense en aquel momento, fue el perito de la primera valoración (queremos pensar que no del juicio y análisis posterior, entre otras cosas porque falleció cuatro meses más tarde); Sáinz Armesto preparaba, según nos dice Filgueira, un amplio estudio que nunca llegaría a concluir.

Sin duda, el mejor trabajo que rodeó a la presentación del Pergamino fue el del tandem formado por Eladio Oviedo y Arce²⁵ y Santiago Tafall²⁶; la competencia profesional de ambos investigadores y el credo ideológico tradicionalista, la corriente Reformista que les toca vivir, junto con la falta de tradición ensayística en Galicia, poco acostumbrada como hemos visto a plasmar por escrito ideas musicales, hicieron de sus escritos, aparecidos entre 1916 y 1917, un referente no sólo para los continuadores de su credo estético sino para corrientes políticas totalmente distantes²⁷. Resulta de sumo interés la figura de Santiago Tafall, no sólo por haber sido el primero en traducir las cantigas de Martín Códax en notación moderna, sino por la trascendencia de sus escritos: moderadamente tradicionalistas, de esencia popularista y marcadamente esencialistas, y fieles al espíritu de la Reforma hasta el punto de censurar sus propias obras, como censor que fue del Cabildo Compostelano al que servía²⁸.

La transcripción que hace Tafall, lejos de ser fantástica o ingenua, como hemos leído en más de una ocasión²⁹, es el fruto de su ideología cecilianista. Su análisis, que ahora comentamos, es perfectamente válido desde los pos-

tulados de Dom Pothier, y en todo caso sus soluciones sirvieron de guía hasta la actualidad. Seguimos en este tema a M. P. Ferreira que hace su reseña crítica sobre Tafall en el estado de la cuestión de su monografía³⁰. El canónigo compostelano es el primero en traducir las cantigas codacianas en notación moderna, con una *mala transcripción paleográfica*, según Ferreira. La III cantiga aparece arbitrariamente restaurada y la VII (*Ay ondas*) con una nueva música; añade, además, acompañamiento de piano con una clara finalidad divulgativa, costumbre de aquella época al presentar las canciones populares o supuestamente tales.

En todo caso, hemos de decir a su favor que, teniendo en la mano las fotos *trucadas* que mandó Vindel y que Tafall manejó, así como la circunstancia de ser pionero y no precisamente un experto en notación *prefranconiana*, el resultado es satisfactorio y su intento de divulgación plenamente logrado, si tenemos en cuenta que sus versiones con piano, según nos dice J. J. Nunes, fueron las primeras que se escucharon en Portugal³¹. En todo caso son entrañables las ideas de S. Tafall sobre esta música:

Lo que puede afirmarse, sin duda alguna, es que las melodías codacianas son genuinamente gallegas, tienen todo el sabor y el encanto de las que aún hoy día podemos oír a nuestros campesinos, y llevan en su entraña el quid musical de la raza, conservado hasta el presente, por lo visto, dada la comparación que podemos hacer entre las actuales y las Codacianas del siglo XIII. La tonalidad es la misma, los giros melódicos, iguales, y las cadencias del todo conformes con las de nuestros alalás (...) Las canciones 3ª, 4ª y 7ª, ya por factura, ya por la tonalidad, no son tan nuestras, llevan mejor el carácter general de la música de su época. La 3ª y la 4ª recuerdan mucho la salmodia litúrgica del primer tono³².

Como sucedió con Michaëlis de Vasconçelos, Tafall hace un *feedback* en la relación de ida y vuelta de la música popular y la litúrgica, con más instinto tradicionalista de la revalorización del medioevo que con argumentos que lo sustenten (paralelismo de géneros, estudio de la

métrica, la acentuación, etc.). Tafall, como decía Ferreira, transcribe con criterios meramente gregorianos y deja fuera cualquier enlace entre el metro y el ritmo. Llegando, como su compañero Oviedo y Arce, a la total identificación a nivel formal entre tradición litúrgica y tradición oral (con las características propias sacadas de los libros de Solesmes: diatonismo, ritmo libre, acentos textuales, modos, etc.) esto le lleva, de la mano, a la identificación ontológica de la galleguidad de esta música en base a aquellas características.

La estela dejada por Tafall, que se acomodaba perfectamente a cualquiera de las ideologías en uso, dio lugar a diversos *remedadores*: unos ligados al mundo de la musicología, J. B. Trend, quien en su "Music in Spanish Galicia"³³, repite literalmente todos y cada uno de los puntos trazados por Tafall en relación con las cantigas de Códax. Tras presentar el Pergamino Vindel va dejando caer uno por uno los diferentes puntos que Tafall había vertido en su artículo: la impericia del copista, el punto de vista sobre la galleguidad de la obra, todos los aspectos sobre la modalidad, el diatonismo, su relación con los *Alalás*, reproduciendo hasta los ejemplos que Tafall había utilizado para aproximar la música litúrgica con la popular.

Pero llama aún más la atención cuando la referencia no viene de una reproducción literal con fines divulgativos sino como ideario musical del Nacionalismo activo que se empieza a fraguar en los años 20. Jaime Quintanilla, activista en el partido socialista, pero de esencias galleguistas, escribe en 1920 un largo artículo en la revista *Nós*³⁴ de hondas repercusiones en cuanto que, recién fallecido Tafall, ofrece un programa de acción político-cultural con todas las salvas de argumentos traídos desde Murguía pero filtrados con frases literales de varios escritos de Tafall. J. Quintanilla, que ya había preparado su pluma con un plan de artículos sobre la soberanía cultural y política de Galicia desde el punto de vista musical, traza ahora todo el ideario (pasado, presente y futuro de la música gallega) pero tópico en la forma, al faltarle el soporte técnico de que disponía Tafall. En todo caso, es importante constatar que este discurso racial, tradicionalista, gregoriano, popularista y excluyente de cualquier realidad

que no sea *la nuestra*, ha estado presente hasta hoy mismo en el ideario musical galleguista. Interesan de manera especial los escritos sobre el trovadorismo del profesor López-Calo, a quien ya nos hemos referido largamente al hablar de la esencia de la música sagrada inspirada en los principios regeneracionistas románticos. E interesa especialmente por su presencia en Galicia como oráculo de todo el relato medieval que él siempre ha tocado en una línea tradicionalista, tanto en el fondo como en las transcripciones que persiguen la naturalidad, la musicalidad, principios heredados a mi entender de su maestro Anglés. No le conozco sus trabajos sobre Códax, que sin duda los tendrá, pero, por lo que me ha transmitido y en ocasiones me ha encargado interpretar, se encuentra a gusto con las transcripciones de Anglés que fueron las que yo presenté en el disco de *La Música Medieval en Galicia*; no hicimos más pruebas en aquella ocasión. En diversas ocasiones se ha manifestado a favor de esta transcripción poniendo nuevamente en función sus principios esencialistas.

Cerraremos este repaso sobre la recepción del Pergamino Vindel acudiendo a la figura de José Filgueira Valverde. Su discurso musical se asienta básicamente en un tradicionalismo católico pero de sólida erudición, lo que da credibilidad a un discurso fuertemente ideologizado y con un eclecticismo que le lleva a adoptar distintas tendencias sobre el papel separadas entre sí. El discurso etnicitario básico recuerda mucho al Murguía de la primera etapa: destacando los caracteres diferenciadores y pidiendo se reconozca una distinción que está ahí, en nuestra manera de ser. No llega a fórmulas extremas de Galicia=nación pero el efecto es similar al enfrentarse a la universalización del fenómeno cultural, en una línea sicogeográfica y providencialista de la cosecha de Otero Pedrayo:

Pouco importa que a vontade do noso pobo non quixese seguir co seu espírito. As nacionalidades inmorredoiras perdurarán sobor das cinzas dos que soñan nos imperios onde en cada serán astra os mais pequenos vilares ollaron morrer o sol.³⁵

La "guerra" de Filgueira nunca fue de conquista de raza, fue de invasión cultural, de predominio artístico, de expansión musical:

Porque domear a outra nación é un delito contra a liberdade que Galicia endexamais executou; mais, en troques, temos que descubrir todo un tesouro de beleza agachado nas cantigas dos troveiros e nas fermosas obras dos artistas³⁶.

Metodológicamente ha construido una amplia síntesis consistente en escasa teorización y abundante erudición, dentro de las líneas fundamentales de su pensamiento galleguista: el triunfo del medievo, el cristianismo no ontológico sino cultural: la verdad es el argumento, el dato, nunca apoyándose en posturas determinantes. Su pensamiento siempre circula porque no se basa en la verdad absoluta sino en el posibilismo, en la tradición, en la convivencia de tendencias, lenguas, gustos, tradiciones en el seno de una Compostela generatriz. Somos un país de convivencia, de mezcla de muchas influencias ninguna de ellas excluyentes: liturgismo, latinismo, popularismo. ¿Cómo decantarse por una tesis en una Compostela llena de variedad y de diferentes culturas?

No avanza el discurso medievalizante mucho más allá del pensamiento global de Tafall pero, sin embargo, presenta puntos esenciales para la proximidad del fenómeno en artículos sustanciales sobre la versificación, los santuarios de las cantigas, la temática trovadoresca gallega, la presencia de la mujer, el concepto de lo popular, etc.; artículos verdaderamente referenciales³⁷.

La cita medievalizante de Rogelio Groba

Controvertida ha sido, como hemos visto, la aportación musicológica de Santiago Tafall, aunque imprescindible su papel como teorizador del discurso musical del tradicionalismo gallego, con hondas repercusiones en todo el discurso de las diferentes corrientes del nacionalismo gallego a partir de los años 20. A parte de las influencias historiográficas de su discurso (especialmente en Filgueira, Quintanilla, Otero Pedrayo, etc.), la línea gregoriana en sus transcripciones y en la concepción de la música popular tuvo también continuidad en la obra del P. Luis M^o Fdez. Espinosa, fraile franciscano ligado al círculo pontevedrés con el que S. Tafall había mantenido una fuerte rela-

ción de amistad y colaboración³⁸. Como bien dice L. Costa, dentro de los trabajos de Tafall, el repertorio de las *cantigas de amigo* terminaría por constituirse en todo un emblema para la galleguidad.

Rogelio Groba³⁹, autor de uno de los catálogos más nutridos del panorama musical gallego, ha dedicado una especial atención al repertorio medieval, con el mismo sentido esencialista y teleológico que hemos aplicado a Filgueira Valverde o a Otero Pedrayo. En todo caso, aunque no muy proclive a añadir notas explicativas a sus composiciones⁴⁰, sin embargo, ha escrito algunos ensayos⁴¹ de interés para comprender su obra y, sobre todo desde nuestro análisis actual, para encuadrarla en un movimiento que no podríamos llamar ya Restauracionista, tampoco Neoclasicista, porque el uso de los temas, células, etc., llega a ser totalmente vanguardista..., le llamaremos *nostálgico* del medioevo, más como actitud ante el hecho medieval que como una técnica concreta para desarrollar esta orientación arcaizante ya que sus recursos son muy variados: desde el empleo literal de la cita popular a tratamientos “escondidos”, transformados o sencillamente manipulados con intencionalidad genética.

En todo caso, él trata de aproximarnos algo más a su postura ante el papel pautado diciéndonos que se marca dos metas esenciales: la calidad (si la obra es buena –nos dice– el tiempo no la desgasta, todo lo contrario) y la autenticidad; suponemos por la explicación que da a continuación que se trata de un compromiso ante la galleguidad; ¿o bien hemos de pensar en la sinceridad? ¿o tal vez un respeto hacia la etnicidad? (eso me ha parecido entender tras las conversaciones mantenidas con el autor); en todo caso dos compromisos ineludibles, como él nos dice: ético y artístico; de cualquier modo, no le corresponde a él –escrib– decir si su obra tiene esta divina dualidad, sin embargo, *me hallo en situación de poder afirmar que toda ella ha sido asistida por estos dos compromisos ético-artísticos y sin concesiones a conceptos de calidad temporal, material y, por tanto, efímera*⁴².

El tema se aclara un poco al adentrarse en el análisis (mejor reflexión en voz alta) de los di-

versos géneros. Recogemos algunos puntos de interés:

a) En los *lieder* con texto gallego habla por un lado de un estilo compositivo referencial (clásico) pero añade su intencionalidad *nacionalista* que aflora envuelto de franco romanticismo en algunas obras; así en una –*Cantigas do Miño*⁴³– *donde el descriptivismo esencialmente étnico, trata de profundizar en la fonética poética de Díaz Jácome*.

b) El descriptivismo se traduce a veces en simbolismo convencional, al atribuir a los diferentes apartados tímbricos un rol objetivamente pictórico (transparencia, solemnidad, etc.). Tal es el caso de *Cantar do vento mareiro*⁴⁴,... cuya resonancia no podía hallar mejor traductor que la orquesta y el espíritu luminoso coruñés en la voz femenina, por bella, brillante y fresca... En *Ben te vin Cruña*⁴⁵ el coro intenta cantar la monumentalidad histórica de la ciudad vieja, la orquesta la galleguidad universal de La Coruña y la voz la irresistible polarización que esta urbe ejerce sobre propios y extraños.

c) A veces recurre a referencias historicistas, herméticas si no se explican, pero que en este caso –el Cuarteto n.º 3, *Diabolus in Musica*⁴⁶–, al ser una referencia al intervalo de cuarta aumentada tiene el valor de la cita e, inevitablemente, de referencia medievalizante. Nos resume la intencionalidad del planteamiento: El Cuarteto n. 3, *Diabolus in Musica* toma el título de la cuarta aumentada, intervalo que constituye el eje estructural de la obra impregnado de carácter arcaico, a pesar de la constante utilización de la disonancia. El cuarteto adquiere un contenido programático y descriptivo que tiene como principal portavoz los abundantes “glisandi”. En suma, nos hallamos ante una obra despreocupadamente galaica, de aliento universalizante, fondo arcaico y tenso rigor rítmico⁴⁷.

El *Concierto Gulansés*⁴⁸ también mantiene la intención de la anécdota (es un concierto para flauta) en recuerdo del niño que fue, un flautista primerizo. Nos habla de una *parasicología ancestral* que viene a ser un tipo de fenomenología esencialista plasmada en su interior como reflejo de la naturaleza. De nuevo, cómo no, la nostalgia de un pasado:

En los tres movimientos se dan cita la actividad, el subjetivismo lírico y lo lúdico en una partitura modal [Groba siempre modal cuando evoca el pasado]. En suma, puede suponer una especie de parapsicología de la Galicia ancestral, inmersa en elementos realistas extraídos de la propia naturaleza agraria⁴⁹.

Una buena obra para explicar las intenciones del compositor es su *Coexistencias*⁵⁰, para piano y gran orquesta, en donde describe el pasado, el presente y el futuro:

Es quizá la obra más acabada por su aliento monumental y por la materialización de un mundo de coexistencias dispares que están presentes en la Galicia del pasado, del presente y del futuro... hay un galleguismo de profundidad histórica en ciertas partes⁵¹.

La célula de la *cuarta aumentada* la volverá a usar como elemento referencial del pasado. En este caso se traslada al mundo celta con la obra *Nemet*⁵². Habla del *olor de la ancestralidad* [algo vertiginoso si pensamos en la transformación de la sensación del pasado en sensaciones acústicas]:

Nemet lugar de culto religioso para los celtas, es un concierto para violín y cuerda. Volvemos a encontrarnos con el olor de la ancestralidad ya presente en las obras anteriores... En esta obra, la galleguidad se adentra todavía más en el pasado que las precedentes.

Célula-intervalo de cuarta aumentada que vuelve a usar con las mismas intenciones referenciales al pasado remoto en el *Concierto nº 2 para violín, "Confidencias"*; y más tarde en la *Sinfonía Lúdica*. En la *Sinfonía Bucólica* pretende mostrar la naturaleza, tal cual, *desde una visión agnóstica*; en ella preferentemente usa la modalidad⁵³.

Hemos analizado obras que contienen material temático medieval. Es el caso del número *As eternas rutas*, de la *Cantata Xacobeá*⁵⁴, en donde usa con diferente tratamiento el tema del estribillo de la *cantiga de loor* nº 100 (*San-*

ta María estrela do día), transportado un tono bajo.

Podemos profundizar algo más en el ideario estético de Rogelio Groba. En su libro sobre los *Alalás* hace una declaración de intenciones con una especie de "captatio benevolentiae" a fin de que el lector no se haga demasiadas ilusiones; quizá resultado –autocrítica del *yo colectivo* podríamos decir– de tantos prólogos en los que se nos proclama la grandeza y singularidad de lo que tenemos entre manos.

Comprendemos –nos dice– que resulta halagador para los fanáticos patrioterros la proclama de riqueza lírica y musical popular. Pero no podemos tolerar la falsa riqueza. Es necesario, aunque duela, asumir la verdad aún a costa de que nuestro orgullo galleguista resulte afectado⁵⁵.

Inmediatamente hace Groba un repaso de las diferentes definiciones de *Alalá* que ha encontrado; la primera, precisamente, del P. Fdez. Espinosa:

Al principio no tenía letra; era a la manera de un lento neuma en que el cantor desahogaba sus sentimientos de paz, de nostalgia, del culto a la naturaleza; diríase que era un himno del deber cumplido, alabanza a Dios y saludo a los hombres sus hermanos. Quizá por no haber texto capaz de explicar a la vez todas estas cosas, lo expresaban con el *Alalá*, que tanto dice en gallego en muchas circunstancias y por diversos estilos⁵⁶.

La segunda referencia la toma de Casto Sampedro, de la definición del *Alalá* que el estudioso pontevedrés hace en su *Cancionero*. Sampedro, como de costumbre, muy precavido a la hora de hacer afirmaciones sobre precedencias o génesis:

Parece tener sangre reffigiosa en su esencia melódica, pero hoy no se puede dilucidar su verdadero origen y procedencia; y acaso no se sabrá jamás cuáles sean... Que no son sólo religiosos, sino que tienen un parentesco íntimo con el canto

gregoriano, lo dice la nota que Santiago Tafall ha tenido la bondad de facilitarnos al ser consultado sobre este punto ⁵⁷.

Tenemos, pues, los dos puntos de partida: Tafall, vía Espinosa, y Sampedro, que serán determinantes para tomas de posturas posteriores en la elección de los temas. [Pensemos, en cualquier caso, que el discurso teórico de Groba (esencialista y de tradición) no va por el mismo sendero que su escritura].

Analiza Groba a continuación la definición dada por Sampedro –de quien por cierto toma unos cuantos *Alalás* para su análisis– y de quien dice ser la suya una definición sabia por prudente y certera, compartida con la de Santiago Tafall. Groba halla, efectivamente, rasgos de la música gregoriana, al lado de otros temas de probada autoría en otros repertorios folklóricos extragaliciaos. En cuanto a lo primero, no hay que olvidar –nos dice– que la Iglesia ha recogido y seleccionado cantos litúrgicos del *fondo común*⁵⁸. También se debe recordar que el anonimato del compositor se pierde en la Edad Media, nos dice Groba.

Siguiendo ahora la línea tradicionalista de Brañas, en la orientación sicogeográfica y esteticista de Otero Pedrayo, hace un canto a la vieja civilización (recuerda la *Edad de Oro* del medievalismo tradicionalista), con el enfrentamiento de contrarios de trazo marcadamente nostálgico entre lo antiguo y lo nuevo:

Las labores campestres ya están mecanizadas y de silenciosas pasaron a ruidosas. Nada invita al lirismo. Quizá sólo la perenne belleza de la comarca, pero su exaltación acústica es obstaculizada por la intromisión del efecto de la civilización industrial... La intercomunicación naturaleza-hombre, la incidencia del medio natural en su sentimiento dejó de existir, la ha asfixiado la moderna, colérica y ruidosa tecnología... Las fiestas se convierten en auténticos tormentos auditivos, en las que la horrible megafonía actúa como elemento torturador. La paz auditiva del ayer del *alalá* fue arrasada también por los medios de comunicación: radio y televisión ⁵⁹.

La ruptura de las tradiciones, la cultura agraria,

han sido encerradas en los museos y no siempre; y también el *alalá*, que asume una función decorativa de retrato colgado de la familia folklórica.

El uso de "Ondas do mar de Vigo" en la obra de Groba

La primera cita la vemos en *Cruñesas, Díptico sinfónico*⁶⁰, (*Danza arcaica y muiñeira*). En la presentación de su obra⁶¹ declara que se trata de melodías populares, tanto ésta como la muiñeira que sigue como tema del segundo movimiento. Usa, pues Groba los dos grandes tópicos representativos de la esencia de Galicia: una especie de *alalá* y una *muiñeira* perfectamente definida en dinámica y regularidad.

En conversación mantenida con R. Groba me indicó el autor que el tema de Códax lo había tomado del libro de Fdez. Espinosa, antes mencionado, *Canto popular gallego*. En todo caso hay una reconversión rítmica característica en la obra de Groba, con transformaciones por aumento o disminución, con fuertes contrastes rítmicos (enfrentamientos en sucesión de compases binarios y ternarios fuertemente angulados por la percusión, constantes polirritmias, y el uso arcaizante del *organum paralelo* a una cuarta inferior).

La segunda obra, prácticamente desconocida en España, es el *Concierto para violonchelo (Fauno)*⁶², una obra entre descriptiva, *atmosférica* podríamos decir, simbólica en cuanto a la aportación de transformaciones de diferentes mitos. Groba polariza toda la obra en la microestructura del primer tetracordo del tema de *Ondas do mar de Vigo*, auténticamente referencial para el autor, siguiendo su estilo de enfrentamientos de contrarios (2 temas) en el primer movimiento en forma sonata: el primer tema, enérgico, racional en el tratamiento, frente al segundo tema contemplativo (una noche gallega, sin estrellas, dice el autor).

Siempre la célula reducida, transformada (1º y 2º tema del primer movimiento); ágil y vigoroso en el *scherzo*; y la danza final en la que busca todo tipo de transformaciones: en pizzicato, por disminución del tema; largos pedales del metal; fragmentado por silencios; por reducción, etc. Los planteamientos de la nueva

música de Bal y Gay, allá por los años 20, se están materializando en 1991, en una obra que pretendidamente elige como célula generatriz un tema (el de la primera cantiga de Martín Códax) que Groba considera ancestral, esencial y gallego por excelencia. Y es que, como decía líneas más arriba, no nos hemos despegado del concepto de Galicia como pueblo an-

cestral rehecho gloriosamente en la baja Edad Media, discurso que Groba considera en su genética interna como algo eterno, intemporal y propio. Aunque resulte irreconocible el trasfondo de pasado se viste de formas nuevas como pretendió en su momento Bal y Gay con escaso éxito.

NOTAS

¹ Vid. el desarrollo de esta idea en L. Costa, "Música e galeguismo: estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical", Actas do Simposio *Etnicidade e Nacionalismo*. Consello da Cultura, Santiago, 2001, p. 249.

² Máiz, R., *A idea de Nación*. Xerais, Vigo, 1997, p. 156.

³ Cit. por R. Máiz, *Ibidem*, p. 160.

⁴ Máiz, R., *O rexionalismo galego: organización e ideoloxía (1886-1907)*. Ed. do Castro, Sada-A Coruña, 1984, p. 327ss.

⁵ El estudio de la relación del pensamiento musical en Murugúa y Brañas está perfectamente trazado en la tesis de L. Costa, *La formación del Pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1930*. Cdrom, Universidade de Santiago, 1999; como síntesis en su artículo "Música e galeguismo: estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical", Actas do Simposio *Etnicidade e Nacionalismo*. Consello da Cultura, Santiago, 2001, p. 249.

⁶ Barreiro Fernández, X. R., "Reflexión histórica sobre o marco ideolóxico e as estratexias da Igrexa galega no século XIX", *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, Santiago, Museo do Pobo Galego, 1997; vol 2, pp. 301-316.

⁷ Casares, E., *Francisco Asenjo Barbieri. (Vol. 1): El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994; que completaremos con las reflexiones teóricas sobre Regeneracionismo español; ___: "La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales", en Casares, Emilio & Alonso, Celsa, *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Univ. de Oviedo, 1995; pp. 13-122; y ___: "La música española hasta 1939 o la Restauración musical", *ACIEMO*; vol. 2, pp. 261.

⁸ Martínez del Fresno, Beatriz, "El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas", en Casares, Emilio & Villanueva, Carlos (eds.), *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en homenaje al Profesor José López-Caló*, Santiago, Univ. de Santiago, 1990; vol. II, pp. 351-397.

⁹ Virgili, M. A., "La música religiosa en el siglo XIX español", *La Música Española en el siglo XIX Casares & Alonso* (eds.), Universidad de Oviedo, 1995, p. 375; ___: "La idea regeneracionista en la música española y la creación de la Sociedad Nacional de Música a través de la correspondencia de Luis Villalba Muñoz", *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en Honor al prof. J. López-Caló*, Santiago de Compostela, 1990, p. 307.

¹⁰ Vid. especialmente el Cap. IX de su tesis titulado "La Reforma musical en el marco cultural del regeneracionismo español", p. 200.

¹¹ López-Caló, J., "La esencia de la música sagrada", Discurso de entrada en la *Academia de las Bellas Artes N. S. del Rosario*. La Coruña, 1980, p. 3.

¹² Cuando hablemos de "fenomenología" nos referiremos no a la planteada por Hegel sino a la expuesta por Edmund Husserl y su escuela: método descriptivo, fundado en la intuición, de las esencias de las vivencias de la conciencia pura, y tesis filosófica idealista según la cual la verdadera realidad es la conciencia pura, después de la reducción fenomenológica.

¹³ López-Caló, J. (ed.), *Presente y futuro de la música sagrada*. Conferencias [de varios oradores] pronunciadas en Radio Vaticana. Razón y Fe, Madrid, 1967.

¹⁴ En opinión de X. R. Barreiro, el Concilio Vaticano II supone la renuncia de la Iglesia a mantener una cultura eclesial propia y una cosmovisión de la realidad; Vid. X. R. Barreiro, "Reflexión histórica sobre o marco ideolóxico", p. 302. Musicalmente hablando, las consecuencias son, como era de esperar, las que estamos analizando.

¹⁵ López-Caló, J., (ed.) *Presente y futuro de la música sagrada*. Conferencias pronunciadas en Radio Vaticana. Razón y Fe, Madrid, 1967, p. 12.

¹⁶ Discurso en el Instituto Gregoriano de Roma, de 6 de abril de 1964; cit. por J. López-Caló, *Presente y futuro de la música sagrada*. Op. cit., p. 13.

¹⁷ Se podría acudir a los escritos de Samuel Rubio, Dionisio Preciado, Ismael Fernández de la Cuesta o del propio José Filgueira Valverde, muy in-

teresado siempre en temas de restauración esteticista al frente de su último cargo, la Presidencia del Consello da Cultura Galega, desde donde promovió diferentes iniciativas en este sentido, como anteriormente había hecho como Conselleiro de Cultura.

¹⁸ López-Caló, J., "La esencia de la música sagrada", discurso de entrada en la *Academia de las Bellas Artes N. S. del Rosario*. La Coruña, 1980.

¹⁹ *Idem*, p. 5.

²⁰ *Idem*, p. 13.

²¹ Tavani, G., *A poesía lírica galegoportuguesa*, Galaxia, Vigo, 1986, p. 238. No parece aconsejable este tipo de antítesis porque, seguramente, no tenemos motivos para pensar lo contrario en relación a la calidad y valor de las cantigas de M. Codax, de otro modo no habrían pasado a los manuscritos y mucho menos al pentagrama. Hace años que ha desaparecido del lenguaje de la crítica musical este tipo de comparaciones de géneros diferentes, de obras hechas en épocas y contextos distintos y destinadas a públicos distintos, aunque algunos filólogos siguen cayendo en la tentación de emplear estas comparaciones obsoletas.

²² Tavani, G., *A poesía lírica*, p. 240.

²³ Vindel, P. (sd. D.L. *Orvenipe*), "Las siete canciones de la enamorada, poema musical por Martín Códax", *Arte Español*, Año III, nº 1, febrero (1914) 27-31.

²⁴ Michaëlis de Vasconcellos, C., "A propósito de Martín Códax e das suas cantigas de amor", *Revista de Filología Española* II (1915) 255.

²⁵ Oviedo Arce, E., "El genuino Martín Códax. Trovador gallego del siglo XIII", *Boletín Academia Gallega*, nº 109, 111, 112, 113, 114 y 117 (1916-1917); pp. 1-16, 57-73, 89-104, 121-152, 153-162 y 233-257, respectivamente.

²⁶ Tafall Abad, S., "El genuino Martín Códax. Juglar gallego del siglo XIII", *Boletín Academia Gallega*, nº 118 (1917) 265-271.

²⁷ Evito hacer una presentación de ambos personajes, así como de su papel como militantes activos de la corriente tradicionalista compostelana que lideraba Brañas, ya que está extensivamente tratado el tema por L.

Costa, en el capítulo XVI de su tesis doctoral. Nos limitaremos a considerarlos como pioneros en la ciencia musicológica gallega y espejo en el que se han mirado Otero Pedrayo, Filgueira Valverde, Casto Sampedro, Sáinz Armesto, López-Calo y tantos otros, al referirse al papel de Códax en el tema de la galleguidad.

²⁸ Remito al magnífico capítulo sobre S. Tafall de L. Costa (Capítulo XVI de su tesis: "Ideología, estética y construcción historiográfica en la obra de Santiago Tafall y Eladio Oviedo"), quizá la biografía más actualizada y completa con datos de primera mano sobre las contingencias de la creación de su obra, su participación en el movimiento tradicionalista, sus escritos sobre música y músicos gallegos, su relación con los primeros etnomusicólogos, y su ideario que tanto influjo tuvo por la suave integración de lo popular y lo litúrgico. Me limitaré a todo lo relacionado con su aproximación a la música medieval dentro del ideario restauracionista y tradicionalista. Podemos ver en bibliografía su producción básica.

²⁹ En opinión de López-Calo: "En una palabra, y sin que sea caer en las ingenuas afirmaciones de Tafall, nos encontramos ante unas composiciones cultas, sí, pero nacidas de un artista que siente el alma de un pueblo, de una raza, y la siente como una intensidad y una sinceridad como, medio milenio más tarde, la sentirían Rosalía de Castro, Curros Enriquez, Juan Montes, Pascual Veiga o Marcial del Adalid... La transcripción de Tafall es producto casi exclusivo de la fantasía. Hasta el extremo que él veía en las melodías codicianas íntimos parentescos con algunas formas de la música popular gallega, parentescos que evidentemente no provenían más que de su arbitraria y gratuita transcripción" (López-Calo, José, "Músicos y compositores"...; p. 20).

³⁰ Vid. para el estado de la cuestión M. P. Ferreira, *O som*, p. 91ss.

³¹ J. J. Nunes, *Cantigas de Martín Códax*, nos dice que las cantigas de Códax se escucharon por primera vez con esta versión para piano de Tafall, entre 1923 y 1925; Cit. por M. P. Ferreira, *O som*, p. 92. Recordamos que la soprano María Teresa del Castillo cantó alguna de ellas en la Real Academia Galega en el día das letras gallegas de 1984 en el que se homenajeaba a Alfonso X, siguiendo también esta versión histórica de Tafall.

³² S. Tafall, S., "El genuino Martín Códax. Juglar Gallego del s. XIII", *Boletín de la Real Academia Gallega*, nº 118, del año 1917, p. 270.

³³ Trend, J. B., "Music in Spanish Galicia", *Music & Letters*, V, nº 1 (1924).

³⁴ Quintanilla, J., "O nazionalismo musical galego", en *Nós I* (1920) 5.

³⁵ Cit. por Fdez. del Riego, F., *Pen-*

samento galeguista do século XX. Vigo, 1983, p. 184.

³⁶ *Idem*, p. 186.

³⁷ Existe un verdadero problema para hacer una recopilación global de su obra porque ha escrito intensamente hasta el día de su muerte, en medios académicos o en diarios, artículos muchos de los cuales han sido recopilados en su colección *Adral* que se quedó en el número IX. Haciendo una selección, recomendaríamos: -: "Poesía de santuarios", recogido en *Estudios sobre lírica medieval. Trabajos dispersos* (1925-1987), Galaxia, Vigo, 1992, pp. 53-69; -: "Introducción y notas bibliográficas", en Sampedro, C., *Cancionero Musical de Galicia*. Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1942. pp. 7-47; -: "Formas paródicas en la lírica medieval", *Revista de las Ciencias XII* (1947) 913; -*Estudios sobre lírica Medieval*. Galaxia, Vigo, 1992.

³⁸ Según Alberto Vilanova (Gran Enciclopedia Gallega, t. 12) Fernández Espinosa pertenecía a este círculo; había llegado a Pontevedra en 1909, con motivo de la restauración en la ciudad de la Orden Franciscana, a la que pertenecía; permaneció en Pontevedra hasta su muerte, en 1960. Socio fundador de la Sociedad Polifónica de Pontevedra compuso para ella algunas canciones sobre temas medievales (*Camiña don Sancho* o *Canción de seitura*, entre otras) y otras muchas de temática popular. Publicó entre otros dos libros dedicados a la música popular de Galicia (en 1922 y en 1940, respectivamente). Fdez. Espinosa es, sin duda, el puente de unión con la obra de Tafall y animador y tertuliano del círculo pontevedrés. Vid. También en Luis Costa el cap. XIX de su tesis, dedicado a Tafall, en donde se estudian sus relaciones con el círculo de Casto Sampedro en Pontevedra.

³⁹ Rogelio Groba (1930) pertenece a la familia de músicos del área pontevedresa de Pontearreas, en donde se formó en la academia de la Banda "La Unión" de Guláns, su parroquia natal. Obtiene en Madrid el título de Profesor de Composición en el Conservatorio Superior. En 1962 se traslada a Suiza en donde accederá a la dirección de diversas sociedades musicales en el Cantón de Yverdon. Desde 1967, hasta su jubilación, dirigió la Banda-Orquesta de La Coruña y diversos coros locales, como *El Eco* o *Follas Novas*; fue durante varios años director del Conservatorio de Música de la ciudad y promotor de la actual *Orquesta Sinfónica de Galicia*. Es autor de un importante catálogo con obras (vid. Catálogo de SGAE): para banda, instrumento solista, cuarteto, *lieder* en gallego, canciones corales, sinfónico-corales y para orquesta en grande y pequeño formato, y dos óperas: *María Pita* y *Divinas Palabras*, de Valle Inclán. Mucha

de su obra está editada, así como grabada buena parte de su repertorio para piano o gran orquesta. Ha destacado también por su labor de eficaz orquestador de obras de Soutullo, Baudot, Pascual Veiga o Juan Montes. Es autor de diversos tratados y ensayos sobresaliente -: *Análisis de 252 Alalás*. Diputación de La Coruña, 1998. Existe un catálogo de su obra renovado (hasta 1997), en vías de publicación, de la autoría de Juan Durán, que es el que hemos usado para referenciar las obras que comentamos. Recientemente han salido a la luz sus memorias, editadas por Galaxia (Vigo), 2000. R. Groba ha sido el director de la mayor parte de sus estrenos.

⁴⁰ Salvo en las reflexiones a su obra de 1985. *No soy un convencido* -nos dice- *vinculante de la necesidad de explicación de la obra por parte del autor. Creo que el compositor se explica en su obra y que el perceptor de la misma, el público, no debe ser coaccionado por las explicaciones de la autoría del objeto sonoro, en suma de la obra, habida cuenta de que, incluso, se podría contribuir con esta explicación a frustrar el efecto más sublime y divino de la producción artística: la libertad de que cada auditor se deje llevar por las más diversas sugerencias de la misma*. Groba, R., "Mi obra musical hasta diciembre de 1985", *Abrente* nos. 16, 17 y 18 (1984-6).

⁴¹ Especialmente de interés para lo que nos ocupa, Groba, R., "Mi obra musical hasta diciembre de 1985", *Op. cit.*; y -: *Análisis de 252 Alalás*. Diputación de La Coruña, 1998.

⁴² Groba, R., "Mi obra musical hasta diciembre de 1985", p. 43.

⁴³ Original de 1958 para voz y piano sobre textos de José Díaz Jácome. Primera versión de 1979 para S (o T) y orquesta. Es significativo el comentario a la obra que hace Juan Durán en el catálogo: *Estamos ante la crónica musical, ante la organización de lo descriptivo, de lo vivencial. Galicia se humaniza a partir de un pretexto; un rito, una tradición, unos prototipos, una historia o una geografía, como ahora el curso que sigue el Río Miño. Esta abstracción del factor descriptivo será uno de los ejes principales a partir del cual gire en un futuro la obra de Groba. Fotografiará Galicia de parte a parte, añadiendo a los colores, las líneas y los volúmenes, los aromas y la psicología* (Durán, p. 65).

⁴⁴ Sobre textos de Luis Iglesias de Souza está escrita en (1976) para solista (S o T), coro y orquesta de cámara; fue grabada en el disco "Canciones Gallegas" del sello Columbia en 1977 (Premio de la Crítica, Galicia 1978). Nos indica J. Durán: *La expresiva pieza está planteada a partir de las referencias descriptivas del viento: trémolos en la cuerda, ataques sor-*

presivos, movimiento cromático en los planos sonoros más graves, boca cerrada en el coro, tesitura aguda de la voz solista, etc. (Durán, p. 99).

⁴⁵ Versión original 1ª versión de 1972, sobre textos de Alberto García Ferreiro; la v. original es para tenor solista y coro a 4vm. Editada por Alpuerto, dentro del álbum *Canciones de Galicia*, en 1975. Aquel mismo año escribe la primera versión para canto y piano, siendo estrenada por María Luisa Nache en 1983. Como dice Durán, *alcanza a convertirse en una tan breve como intensa semblanza de la ciudad de La Coruña* (Durán, 81), homenaje que reiterará con otras búsquedas en *Cruñesas* o en la ópera *María Pita*. En 1975 realiza la segunda versión, esa vez para S o T y orquesta de cámara, fue estrenada por la misma solista en La Coruña, en 1975. Realiza una tercera versión en 1977, para solista, coro y orquesta de cuerdas; fue estrenada por María Uriz en 1977; esta versión fue grabada en el disco *Canciones Gallegas* del sello Columbia en 1977.

⁴⁶ Escrita en 1975 para cuarteto con piano y estrenada en el Festival de Cambrils ese mismo año, alcanzó una gran proyección con estrenos en diferentes localidades españolas. Dice Durán que la obra está dentro de la "fiebre bartokiana" que se vivía en aquellos años (Durán, 98), aunque el autor no es demasiado proclive a este referente. En todo caso, la cita medievalizante, como anota Groba en su autoanálisis, es oculta pero inequívoca y persistente.

⁴⁷ Groba, R., "Mi obra musical hasta diciembre de 1985", p. 48.

⁴⁸ Concierto para flauta y orquesta sinfónica; fue estrenado por Miguel de Santiago aquel mismo año. *Estamos* —nos dice Durán— *ante el más formal de los conciertos grobianos. Groba se revela como un sabio alquimista sintetizando patrones tradicionales con elementos de espontáneo realismo a la búsqueda de una enfática efi-*

cazia expresiva... Estamos ante el Groba humanista por biográfico, programático, vivencial (Durán, 113).

⁴⁹ *Idem*, p. 52.
⁵⁰ Concierto para piano y orquesta, nº 2. *Es una de las obras más especulativas del segundo período compositivo de Groba. Concebido como un gran concierto para piano y orquesta, su título deviene una suerte de reflexiones acerca de la confluencia, sólo posible en un marco sonoro, de referencias, lenguajes, estadios tímbricos...*, en suma: *una compleja y equilibrada poliestructura* (Durán, 112).

⁵¹ *Idem*, p. 53.
⁵² Concierto para violín y orquesta de cuerda, de 1981; estrenada por Pedro León en diciembre de 1982, alcanzando rápida difusión en España. J. Durán destaca tres elementos: por un lado, el politonalismo, la escritura heterofónica y los planos verticales; de otro el virtuosismo; y el tritono como elemento coordinador. *El concierto para violín representa el viaje iniciático por la Galicia más irreductiblemente recóndita* (Durán, 120).

⁵³ *Idem*, p. 54.
⁵⁴ Escrita en 1992 sobre textos de Alfredo Conde. Para cuatro solistas, coro y orquesta. Fue estrenada en Compostela con motivo del Año Santo de 1993. Fue grabada aquel mismo año por la Orquesta Sinfónica de Londres y editada la partitura en Alpuerto. *De esta manera —dice Durán— la Gran Cantata Xacobeá constituye la única representación acústica que tenemos de la Historia del Camino de Santiago, que nace en el siglo IX y alcanza un punto culminante en los fastos del 93 que la hizo nacer. Lo religioso se impone naturalmente en todas sus dimensiones y Groba es compositor cercano no sólo al humanismo, como ya hemos visto en otras obras, sino que recrea conscientemente a lo largo de su catálogo formas y sentires de espiritualidad mística* (Durán, 176).

⁵⁵ Groba, R., *Análisis de 252 Alalás*,

p. 17.

⁵⁶ Fernández Espinosa, L. M., *Canto popular Gallego* (Colección de temas musicales y coplas gallegas). Madrid, 1940, cit, por Groba, *Op, cit*, p. 219.

⁵⁷ Groba, R., *Idem*, p. 221.

⁵⁸ La creación anónima del pueblo, por lo que puede entender por fondo común.

⁵⁹ Groba, R., *Idem*, p. 228.

⁶⁰ Escrita en su versión original en 1973. Para orquesta sinfónica; estrenada en La Coruña en marzo del mismo año. Es quizá una de sus obras más divulgadas, en España y en el extranjero. *Cruñesas* —según Durán— *es la primera experiencia sinfónica de Groba. Huyendo de los tópicos en la búsqueda de un lenguaje propio, Groba acierta plenamente al ensamblar, por vez primera en la historia del sinfonismo gallego, no sólo materiales de raíz popular con legado universal de la escritura contemporánea, sino que, además, alcanza a recrear una atmósfera de profunda galleguidad histórica, donde no faltan lo arcaico, lo ritual, en un virtuosismo orquestal nunca hasta entonces desplegado* (Durán, 86). *En 1975 realizó una versión para banda, manteniendo inalterados los materiales. En 1978 realizó una versión para violín y piano que ya propiamente es nueva, en cuanto introduce abundantes modificaciones, por lo que casi puede hablarse de una nueva obra* (Durán, 106).

⁶¹ Groba, R., "Mi obra musical hasta diciembre de 1985", p. 55.

⁶² Escrito durante los años 1991-92. Fue grabado por la Orquesta Sinfónica de Londres con el solista Mats Lidström. Su título —Fauno— *alude tanto a crear un clima bucólico o selvático como a mostrar los aspectos metamorfoseantes del ente mitológico. Esta última cualidad define el rasgo compositivo que encierran los cuatro tiempos de que se compone esta obra: la variación.*

BIBLIOGRAFÍA

Alegría, J. A., *A problemática Musical das Cantigas de Amigo*. Fundação Gulbenkian, Lisboa, 1968.

Anglés, H., *La música en las Cantigas de Santa María del Rey D. Alfonso el Sabio*. Diputación de Barcelona, 1943-1958.

Bal y Gay, Jesús, «O momento actual da música galega», *Nós* 29 (1926) 2.

Barreiro Fernández, X. R., "Reflexión histórica sobre o marco ideolóxico e as estratexias da Igrexa galega no século XIX", *Galicia fai dous mil anos. O fei-*

to diferencial galego. Historia, Santiago, Museo do Pobo Galego, 1997; vol.2, 301-316.

Beramendi, J. G. & Núñez Seixas, X. M., *O nacionalismo galego*, Vigo, A Nosa Terra, 1995.

Braga, Th., *Trovadores galecio-portugueses: séculos XII-XIV*. Imprensa Portuguesa Editora, Porto, 1871.

Brañas, A., *El Regionalismo. Estudio sociológico, histórico y literario*, Barcelona, Jaime Molinas, 1889.

Casares, E., *Francisco Asenjo Barbieri*.

El hombre y el creador, Madrid, ICC-MU, 1994.

Costa, L., "A orixen das cantigas: contexto historiográfico", en VV.AA., *Cantigas do mar*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1998, 55-75.

___: Tesis doctoral. *La formación del Pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1930*. Cdrom, Universidad de Santiago, 1999.

___: "Música e galeguismo: estrategias de construcción dunha cultura nacional galega a través do feito musical". Actas do Simposio *Etnicidade e*

- Nacionalismo. Consello da Cultura, Santiago, 2001, p. 249.
- Cunha, C. Ferreira da, *O cancionero de Martín Codax*, Rio de Janeiro, 1956 (Tesis policopiada).
- Fernández del Riego, F., *Pensamento galeguista do século XX*, Vigo, Galaxia, 1983 (2 vols.).
- _____: *Aproximación a Martín Codax*. Citania, Lugo, 1998.
- Fernández Espinosa, L. M., *Canto popular Gallego (Colección de temas musicales y coplas gallegas)*. Madrid, 1940.
- Ferreira, M. P., *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Unisys / Imprenta Nacional, Lisboa, 1986.
- Filgueira Valverde, J. F., "Introducción y notas bibliográficas". En Sampedro, C., *Cancionero Musical de Galicia*. Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1942, 7-47.
- _____: «Rasgos popularizantes nos cancioneros galego-portugueses», *Actas del Congreso de la Asociación Hispánica de medievalistas*, 1985, pp. 73ss.
- Flores, C., "Martín Códax", *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 20, 138.
- Groba, R., "La creatividad musical en La Coruña", *Discurso de Ingreso en el Instituto José Cornide*, La Coruña, 1990.
- _____: «Mi obra musical hasta diciembre de 1985», *Abrente* 16, 17 y 18 (1984-6) 41.
- _____: *Análisis de 252 Alalás*. Diputación de La Coruña, 1998.
- Huseby, G. V., "The Common Melodic Background of Ondas do Mar de Vigo and Cantiga 73", *Studies on the Cantigas de Santa Maria*. Katz & Keller (eds.), Madison, 1987, p. 189.
- López-Calo, J., "La esencia de la música sagrada", discurso de entrada en la *Academia de las Bellas Artes N. S. del Rosario*. La Coruña, 1980.
- _____: (ed.) *Presente y futuro de la música sagrada*. Conferencias de VV.AA. pronunciadas en Radio Vaticana. Razón y Fe, Madrid, 1967.
- _____: *La música medieval en Galicia*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982.
- _____: "Músicos y compositores", *Enciclopedia Temática de Galicia (vol. VI)*, Nauta, Barcelona, 1988, pp. 13-63.
- Máiz, R., "La construcción teórica de Galicia como nación en el pensamiento de Manuel Murguía", *Actas del «Coloquio sobre os nacionalismos na España da Restauración»*, *Estudios de Historia Social*, nº 28-29 (1985) 133-147.
- _____: *O rexionalismo galego: organización e ideoloxía (1886-1907)*. Ed. do Castro, Sada-A Coruña, 1984.
- _____: *A idea de nación*. Xerais, Vigo, 1997.
- Martí, Josep, *El folklorismo*, Barcelona, Ronsel, 1996.
- Martínez del Fresno, Beatriz, «El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas», en Casares, Emilio & Villanueva, Carlos (eds.), *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en homenaje al Profesor José López-Calo*, Santiago, Univ. de Santiago, 1990; vol. II, 351-397.
- Michaëlis de Vasconcellos, C., *Cancionero da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904.
- _____: "A propósito de Martín Codax e das suas cantigas de amor", *Revista de Filología Española* II (1915) 255.
- Nunes, J. J., *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa, 1928. Reed. facsímil por Kraus Reprint, New York, 1973.
- _____: "Cantigas de Martín Códax, presumido joglar do século XIII", *Boletín Lusitano* XXIX (1931).
- Otero Pedrayo, Ramón, *Ensaio histórico sobre a cultura galega*, Vigo, Galaxia, 1982 [1ª ed. de 1932].
- Oviedo y Arce, E., "El genuino Martín Códax, trovador gallego del siglo XIII", *Boletín de la Real Academia Gallega*, años XI y XII, La Coruña, 1916-1917.
- Pope, I., "Medieval latin background on the thirteenth-century Galician Lyric", *Speculum* 9 (1934) 3.
- Quintanilla, J., "O nazionalismo musical galego", *Nós* II (1920) 5.
- Ribera, J., *Las Cantigas de Santa Maria*. Madrid, 1922.
- Santiago, Rodrigo A. de, "Cómo cantar y tocar las cantigas de amigo", *Instituto José Cornide*. Año 3, nº 3 (1967) 191.
- Tafall Abad, Santiago "El genuino Martín Codax. Juglar gallego del siglo XIII", *Boletín Academia Gallega*, nº 118 (1917) 265-271.
- _____: "La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia". *Galicia Histórica*, vol I, nos. 3, 4 y 7 (1901-1903).
- Tavani, G., *A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1986.
- Trend, J. B., "Music in Spanish Galicia", *Music & Letters*, V (1924).
- Vilanova, A., Item "Fdez. Espinosa" *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 12.
- Villanueva, C., "As cantigas do mar de Martín Codax", en VV. AA., *Cantigas do mar*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1998, 13-54.
- Vindel, P. (sd. D. L. Orvenipe), "Las siete canciones de la enamorada, poema musical por Martín Codax", *Arte Español*, Año III, nº 1, (1914) 27-31.
- Virgili, M. A., "Luis Villalba y Eustoquio Uriarte", *Actas del simposium La música en el monasterio del Escorial*, 1992, p. 489.
- _____: "La música religiosa en el siglo XIX español", *La Música Española en el siglo XIX* Casares & Alonso (eds.), Universidad de Oviedo, 1995, p. 375.
- _____: "La idea regeneracionista en la música española y la creación de la Sociedad Nacional de Música a través de la correspondencia de Luis Villalba Muñoz", *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en Honor al prof. J. López-Calo*, Santiago de Compostela, 1990, p. 307.