ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL DA USC

Julio Carlos
Alonso Monteagudo

Tese de doutoramento

Música e identidade galega. Do baile da gaita á muiñeira (S. XVII-XIX)

Santiago de Compostela, 2023

Programa de Doutoramento en Filosofía

ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL DA USC

TESE DE DOUTORAMENTO

MÚSICA E IDENTIDADE GALEGA. DO BAILE DA GAITA Á MUIÑEIRA (S. XVII-XIX)

Autor

Julio Carlos Alonso Monteagudo

Directora: Nieves Herrero Pérez

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN FILOSOFÍA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AGRADECEMENTOS

A elaboración dunha tese de doutoramento é un proceso longo e laborioso, o que implica que durante este tempo foron moitas as persoas que directa ou indirectamente axudaron ou influíron na realización da mesma.

En primeiro lugar gustaríame agradecer ao profesor Marcial Gondar, o meu primeiro titor e director de tese, os seus consellos iniciais e as longas conversas mantidas que, despois por razóns laborais e familiares, poucas veces acababan materializándose en textos escritos. Tamén agradecer á profesora Nieves Herrero, encargada de continuar cos labores de dirección e titorización unha vez xubilado o profesor Gondar, a súa paciencia e dedicación. As súas suxestións e observacións froito da atenta lectura e revisión dos textos foron decisivas para alcanzar a versión definitiva da presente tese.

Neste apartado de recoñecementos gustaríame salientar o labor de dixitalización que están realizando moitos arquivos, bibliotecas e centros de documentación, como a Biblioteca de Galicia –a través do seu portal Galiciana–, a Biblioteca Nacional de España, a Biblioteca de Catalunya ou o Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sen unha ferramenta como internet e o traballo de posta a disposición do público dos seus fondos este traballo non se podería ter realizado.

Destacar tamén a atención dispensada por aquelas institución que non dispoñendo do servizo de acceso aos seus fondos a través de internet, enviaron de forma dilixente os materiais solicitados, como o Arxiu-Biblioteca dels Franciscans de Catalunya ou a Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

Son moitas as persoas que en todos estes anos contribuíron a que esta investigación chegara a bo porto, polo que estou especialmente agradecido a Alejo Amoedo, Rebeca Carrera, Xavier Groba, José Luis Do Pico, José Martínez Crespo, Gracia María Gil Martín, Manuel Vilas, Carolina Queipo, Joám Trillo; e a tantos outros que directa ou indirectamente apoiaron ou alentaron o meu traballo.

Recoñecer, así mesmo, todo o impulso recibido do meu alumnado, que en moitas ocasións durante estes anos fixéronme mellorar e aprender coas súas atentas preguntas e pertinentes observacións.

Agradecer o apoio que sempre tiven da miña familia, especialmente dos meus pais e irmáns; e o animo e a complicidade da familia Obelleiro Campos.

Finalmente, dedicar este traballo a miña esposa Marta e aos meus fillos Alejandro, Julio e Álvaro.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMO

A muiñeira está recoñecida como unha das pezas musicais que mellor representa á música galega, como símbolo identitario de Galicia. Mais este recoñecemento non é froito dunha evolución natural e desinteresada, senón dun longo proceso que ten a súa orixe no século XVII, no baile da gaita galega, e que se consolida definitivamente no século XIX. Esta evolución fundaméntase na transformación do ideario colectivo, que pasa dunha percepción negativa do galego, consecuencia dunha visión centralista creada desde Castela e difundida a través do teatro e os vilancicos por toda a Península Ibérica, á xeración, a finais do século XVIII e principios do XIX, dunha imaxe positiva desenvolvida de forma interna –na propia Galicia– como inversión da heterodesignación proxectada desde o exterior, e na que a música xogará un papel fundamental. Neste sentido, o asentamento das ideas románticas e a influenza do pensamento galeguista nas súas diferentes etapas derivarán nun interese polos elementos folclóricos que representan as tradicións e costumes e potenciarán a busca e selección dos compoñentes culturais que sirvan de símbolos representativos de Galicia. Partindo destes principios, o presente traballo pretende indagar na historia da muiñeira, e do seu antecedente a gaita galega, para estudar e identificar cales son os feitos e as persoas que contribuíron en maior medida ao seu desenvolvemento. A investigación realizada baséase nun amplo traballo de arquivo no que se levou a cabo un baleirado de fontes documentais do período que recolle o presente estudo, que vai desde o século XVII ata o século XIX, pois, coa chegada do século XX o proceso xa estaba perfectamente consolidado, fixándose o canon da música galega na tríade formada por alalá, muiñeira e alborada. Aínda que se achega información sobre o proceso xeral de conformación da música popular galega, o obxectivo central é a muiñeira e as numerosas variantes da mesma en Galicia. Como resultado da investigación obsérvase que a narrativa creada polas historias de Galicia publicadas a partir dos anos trinta do século XIX foi determinante para xerar un discurso de base etnicitaria –marcado fundamentalmente polas ideas celtistas do momento– que puxo á música no centro dos elementos patrimoniais considerados propios da cultura popular. Esta tese preséntase, polo tanto, como unha achega ao estudo do papel da música no seo do proceso cultural coñecido como Rexurdimento.

PALABRAS CHAVE:
Muiñeira, baile da gaita galega, identidade galega, antropoloxía e historia de Galicia, musicografía galega do século XIX.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMEN

La muiñeira está reconocida como una de las piezas musicales que mejor representa a la música gallega, como símbolo identitario de Galicia. Pero este reconocimiento no es fruto de una evolución natural y desinteresada, sino de un largo proceso que tiene su origen en el siglo XVII, en el baile de la gaita gallega, y que se consolida definitivamente en el siglo XIX. Esta evolución se fundamenta en la transformación del ideario colectivo, que pasa de una percepción negativa de lo gallego, consecuencia de una visión centralista creada desde Castilla y difundida a través del teatro y los villancicos por toda la Península Ibérica, a la generación, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, de una imagen positiva, desarrollada en la propia Galicia como inversión de la heterodesignación proyectada desde el exterior, en la que la música jugará un papel fundamental. En este sentido, el asentamiento de las ideas románticas y la influencia del pensamiento galleguista en sus diferentes etapas procurarán un interés por los elementos folclóricos que representan las tradiciones y costumbres y potenciarán la búsqueda y selección de los componentes culturales que sirvan de símbolos representativos de Galicia. Partiendo de estos principios, el presente trabajo pretende indagar en la historia de la muiñeira, y de su antecedente la gaita gallega, para estudiar e identificar cuáles son los hechos y las personas que contribuyeron en mayor medida a su desarrollo. La investigación realizada está basada en un amplio trabajo de archivo en el que se llevó a cabo un vaciado de fuentes documentales del período que recoge el presente estudio, que va desde el siglo XVII hasta el siglo XIX pues, con la llegada del siglo XX, el proceso ya estaba perfectamente consolidado, fijándose el canon de la música gallega en la tríada formada por alalá, muiñeira y alborada. Aunque se facilita información sobre el proceso general de conformación de la música popular gallega, el objetivo central es la muiñeira y las numerosas variantes de la misma en Galicia. Como resultado de la investigación se observa que la narrativa creada por las historias de Galicia publicadas a partir de los años treinta del siglo XIX fue determinante para generar un discurso de base etnicitaria –marcado fundamentalmente por las ideas celtistas del momento– que puso a la música en el centro de los elementos patrimoniales considerados propios de la cultura popular. Esta tesis se presenta, por lo tanto, como una aportación al estudio del papel de la música en el seno del proceso cultural conocido como Rexurdimento.

PALABRAS CLAVE:
Muiñeira, baile de la gaita gallega, identidad gallega, antropología e historia de Galicia, musicografía gallega del siglo XIX.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ABSTRACT

The muiñeira is recognized as one of the most representative musical pieces of the Galician music, as an identiarian symbol. But this recognition is not the result of a natural and disinterested evolution, instead it was a long process that started in the 17th century, with the gaita gallega dance, and was definitively consolidated in the 19th century. This evolution is based on the transformation of the collective ideology, which went from a negative perception of everything related to Galicia, a consequence of a centralist vision created from Castille and disseminated through theatre and villancicos throughout the Iberian Peninsula, to the generation, at the end of the 18th century and beginning of the 19th century, of a positive image, developed inside Galicia in response to that heterodesignation projected from the outside, in which music would play a fundamental role. In this regard, the arrival of Romantic ideas and the influence of Galicism thought its different stages will expand the interest about the folkloric elements that represent traditions and mores and will promote the search and selection of cultural components that serve as representative symbols of Galicia. Based on these principles, the present work aims to investigate the history of the muiñeira, and its antecedent the gaita gallega dance, in order to study and identify the events and people who contributed most to its development. The research carried out is based on extensive archival work in which documentary sources from the period covered by this study, ranging from the 17th to the 19th century, were dug out, because the process was already perfectly established by the arrival of the 20th century, with the canon of Galician music being fixed in the triad formed by the alalá, muiñeira and alborada. Although information on the general process of shaping Galician popular music is provided, the main focus is on the muiñeira and its numerous variants in Galicia. As a result of the research, we can notice that the narrative created by the histories of Galicia published from the thirties of the 19th century onwards was decisive in generating an ethnic based discourse –fundamentally marked by the Celtic ideas of that time– which considered music as a pivotal element between many others in its popular culture. This thesis is presented as a contribution to the study of the role of music within the cultural process known as the Rexurdimento.

KEY WORDS:
Muiñeira, gaita gallega dance, Galician identity, anthropology and history of Galicia, Galician musicography of the 19th century.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ABREVIATURAS

a.C.	Antes de Cristo
Ca.	*Circa* (arredor de; aproximadamente).
cc.	Compases.
coord.	Coordinador
Ed.	Editor/a, Editorial.
fol.	Folio.
Fr.	Frei.
páx.	Páxina.
lám.	Lámina.
Nº/nº	Número.
Ref.	Referencia
s.	Século.
s.e.	Sen editorial.
s.f.	Sen data (de impresión ou edición).
s.l.	Sen lugar (de impresión ou edición).
s.v.	*Sub voce* (baixo a palabra).
transcr.	Transcrición.
VAM	Verso de arte maior.
vol.	Volume.

ARQUIVOS E BIBLIOTECAS

D-Mbs	Bayerische Staatsbibliothek, München
E-Bbc	Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
E-Bf	Arxiu-Biblioteca dels Franciscans de Catalunya, Barcelona.
E-E	Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, El Escorial
E-LCd	Biblioteca Provincial Deputación da Coruña
E-LLu	Biblioteca de la Universidad de La Laguna
E-Mba	Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
E-Mlg	Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
E-Mn	Biblioteca Nacional de España, Madrid.
E-POad	Arquivo da Deputación de Pontevedra
E-POm	Museo de Pontevedra.
E-SCu	Biblioteca Xeral, Universidade de Santiago de Compostela.
E-Vmc	Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
E-VNb	Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú.
F-Pn	Bibliothèque nationale de France, París.
GALICIANA	Biblioteca Dixital de Galicia
GB-Lbl	British Library, Londres
P-Cug	Biblioteca Geral da Universidade, Coimbra.

USC DE COMPOSTELA

P-Lcg	Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
P-Ln	Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.
US-Wcg	Library of Congress, Washington.

OBRAS DE REFERENCIA

CDPV1	Torrente, Álvaro e Miguel Ángel Marín. 2000. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y en la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger.
CDPV2	Torrente, Álvaro e Janet Hathaway. 2007. *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Reichenberger.
CDPV3	Torrente, Álvaro e Rui Cabral Lopes. 2022. *Pliegos de villancicos portugueses*. Kassel: Reichenberger.
CVBN1	Ruiz de Elvira Serra, Isabel, coord. 1992. *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura.
CVBN2	Guillén Bermejo, María Cristina e Isabel Ruiz de Elvira Serra, coord. 1990. Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX. Madrid: Ministerio de Cultura.
DMEH	Casares, Emilio, ed. y coord. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 1999-2002. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
RAE	Real Academia Española
RISM	Répertoire International des Sources Musicales

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÍNDICE

AGRADECEMENTOS 1
RESUMO 2
RESUMEN 3
ABSTRACT 4
ABREVIATURAS 5
Arquivos e bibliotecas 5
Obras de referencia 6
INTRODUCIÓN 12
Obxecto de estudo 13
Xustificación 14
Estado da cuestión 15
Obxectivos 19
Metodoloxía 20
1. MARCO TEÓRICO 25
1.1. A invención da tradición e a identidade 25
1.2. A Cultura popular. O pobo como obxecto de estudo 28
1.3. Folclore e folclorismo 34
1.4. A música como expresión da tradición e elemento de identidade 42
2. O BAILE DA GAITA GALEGA NOS SÉCULOS XVII E XVIII 49
2.1. Música para danzar e bailar 49
2.1.1. *Tonos* e *tonadas* 54
2.1.2. A guitarra como instrumento de difusión do baile da gaita galega 56
2.1.3. Danzas nos libros para guitarra, arpa e tecla dos séculos XVII e XVIII 60
2.1.4. O oficio de músico no século XVII 61
2.2. O baile da gaita galega 63
2.3. A gaita galega no teatro 69
2.4. Gaitas nas fontes musicais dos séculos XVII e XVIII 74
2.4.1. Antonio de Santa Cruz. *Livro donde se veran pazacalles de los ocho tonos* (ca. 1633-1710) 77
2.4.2. *Manuscrito Senorami* (ca. 1662) 79

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.4.3. Lucas Ruiz de Ribayaz. *Luz, y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa* (1677) 80
2.4.4. Manuscrito E-Mn Mss 14070-3-1-15 (s. XVII) 83
2.4.5. Manuscrito E-VNb 5 Ms 145 (finais do s. XVII-principios do s. XVIII) 84
2.4.6. *Libro de arpa de D. Bernardo de Zala y Galdeano* (ca. 1700) 84
2.4.7. Diego Fernández de Huete. *Compendio numeroso de zifras armonicas* (1702) 85
2.4.8. *Libro de diferentes cifras de guitara escojidas de los mejores autores* (1705) 91
2.4.9. Antonio Martín y Coll. *Flores de Musica* (1706) 93
2.4.10. Pedro Lopes Nogueira. *Consta este Livro de toda a Casta de Lisões* (1720) 95
2.4.11. *Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapies, y moltas altres cosas* (1731) 96
2.4.12. *Manifestación de relevantes aplausos de la musica* (1731) 97
2.4.13. [Santiago de Murcia]. *Códice Saldívar nº 4* (1732) 98
2.4.14. *Manuscrito Barroco* do Museo de Pontevedra (s. XVIII) 100
2.4.15. Manuscrito E-Bbc M 751/17 (s. XVIII) 100
2.4.16. Francisco Vilar. E-Bbc M 751/1 (antes de 1770) 102
2.4.17. Juan Antonio de Vargas y Guzmán. *Explicación de la guitarra* (1773) 104
2.4.18. *Gaita Galega* do Manuscrito P-Ln M.M. 788 (Entre 1775 e 1800) 105
2.4.19. Francisco de São Boaventura. P-Ln M.M. 5099 (Entre 1775 e 1800) 106
2.4.20. Antonio Mestres. *Divertimiento espiritual que tributó al Niño Dios Nacido en los maytines de Noche Buena* (1784) 108
2.4.21. *Gaita de fole* do Manuscrito E-Mn MC/4198/54 (finais do século XVIII) 110
2.5. Gaitas tardías. O século XIX 110
2.5.1. *Música manuscrita. Tomo 2º. Piezas de piano* (Ca. 1800-1805) 110
2.5.2. *El Marinerito. Sonatinas, danzas, marchas militares* (Ca. 1815) 111
2.5.3. Miguel López Remacha. *Melopea. Instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor* (1815) 112
2.5.4. A. F. de Córdoba. *Five Spanish Waltzes* (1840) 113
2.5.5. Francisco Antonio Norberto dos Santos Pinto. *Gaita de folles* (entre 1840 e 1860) 115
2.6. Relación de gaitas localizadas 117
3. OS VILANCICOS COMO ELEMENTOS DE TRANSMISIÓN E CONSOLIDACIÓN DAS GAITAS E MUIÑEIRAS 121
3.1. Os vilancicos como porta de entrada do popular nos templos 121
3.2. Os vilancicos dramáticos ou de personaxes 128
3.3. Os vilancicos con personaxes étnicos e procedentes de diferentes rexións ou nacións 130

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.4. Os vilancicos de galegos 131
3.5. Os vilancicos en galego 147
3.5.1. Os primeiro vilancicos en galego. Melchor López e *A nosa gaita* 147
3.5.2. A consolidación do vilancico en galego na Catedral de Mondoñedo. José Pacheco 151
3.5.3. Pascual Enciso e os vilancicos da Catedral de Ourense 157
3.5.4. O vilancico en galego como elemento xerador dun modelo de música galega ... 158
4. DIFERENTES DENOMINACIÓNS PARA UN MESMO BAILE. A CONSOLIDACIÓN DA MUIÑEIRA 160
4.1. Chouteira, a designación máis antiga dun baile galego 160
4.2. A Muiñeira e a súa eclosión no século XIX 164
4.2.1. As primeiras referencias escritas da muiñeira 164
4.2.2. Muiñeiras en notación musical 166
4.2.3. A muiñeira nos dicionarios e cancioneiros 183
4.2.3.1. A muiñeira nos dicionarios 183
4.2.3.2. A muiñeira nos cancioneiros 185
4.3. Outras denominacións para un mesmo baile 195
4.3.1. Gallegada 196
4.3.2. Contrapaso 201
4.3.3. Ribeirana 206
4.3.4. Carballesa ou carballinesa 210
4.3.5. Golpe 212
4.3.6. Redonda 213
4.4. Na procura dunha solución á diversidade de denominacións 216
5. AS REFERENCIAS Á MÚSICA NAS HISTORIAS DE GALICIA PUBLICADAS ATA 1865 218
5.1. Frei Martín Sarmiento como antecedente e referente dos historiadores do século XIX 221
5.2. As primeiras referencias á música nas historias apoloxéticas 225
5.3. A Historia de Galicia de Verea y Aguiar. Primeiras referencias ao celtismo 227
5.4. A Historia de Vigo de Taboada Leal 234
5.5. A Historia de Pontevedra de González y Zúñiga 238
5.6. Lluch, Bernardo Antonio e Santiago Aenlle 239
5.7. A Historia de Martínez Padín 241
5.8. A Historia de Araujo Rial 245
5.9. A Historia de Ferrol de Montero y Aróstegui 246

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5.10. A fabuladora Historia de Vicetto 248
5.11. A música como elemento de diferenciación identitaria 262
6. AS REFERENCIAS Á MÚSICA NAS HISTORIAS DE GALICIA PUBLICADAS A PARTIR DE 1865 264
6.1. A Historia de Manuel Murguía, Galicia como nación. Primeira aproximación teórica ao estudo da música galega 266
6.2. Fernando Fulgosio 290
6.3. Villa-Amil y Castro 293
6.4. Saralegui y Medina. A consolidación definitiva do celtismo 294
6.5. Barros Sivelo 302
6.6. A música como ferramenta de reivindicación política de carácter nacional 305
7. A MUSICOGRAFÍA APÓS AS FONTES HISTÓRICAS NO SÉCULO XIX 307
7.1. Vesteiro Torres. O Rexurdimento feito música 309
7.2. O discurso apoloxético de Varela Silvari 316
7.3. Varela Lenzano. A consolidación do discurso hexemónico 327
7.4. Excurso final. Rexurdimento musical: Proposta e temporalización 333
CONCLUSIÓNS 337
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES DOCUMENTAIS 344
Fontes 344
Manuscritos 344
Impresos 345
Referencias 353
ÍNDICE DE ILUSTRACIÓNS 367
ÍNDICE DE TÁBOAS 369
ANEXOS 370
Anexo 1. Transcrición do Baile de la gaita gallega da colección de *Bailes diferentes* (E-Mn MSS/14856, fol. 117r-120v) 371
Anexo 2. Transcrición do *Baile de la gallegada* de Francisco de Castro (E-Mn MSS/14088, fol. 140r-144v) 377
Anexo 3. Transcrición do Entremés *La Academia y Gaita Gallega* de Francisco Valero (E-Mn MSS/14089, fol. 261r-268v) 382
Anexo 4. *Gaita por el A* do Manuscrito Senorami 391
Anexo 5. *Gaitas* do Manuscrito E-VNb 5 Ms 145 392
Anexo 6. Transcrición da *Gaita galega* do Libro de arpa de D. Bernardo de Zala y Galdeano 393
Anexo 7. Gaitas do *Libro de diferentes cifras*. Propostas de transcrición 396

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Anexo 8. Transcrición das *Diferencias sobre la gaita* de Martín y Coll (E-Mn M/1357, páx. 219-222) 397

Anexo 9. Transcrición da *Gaita de folle* de Lopes Nogueira (P-Ln M.M. 4824, fol. 114v-115r) 401

Anexo 10. Transcrición dos folios 237r e 237v da *Manifestación de relevantes aplausos de la musica* (E-Bbc M 1452) 404

Anexo 11. Transcrición das Gaitas do *Códice Saldivar nº4*, fol. 40v-42v..... 405

Anexo 12. Transcrición das Folías gallegas do *Códice Saldivar nº4*, fol. 47v-49r 407

Anexo 13. Transcrición do Juguete Burlesco do Manuscrito E-Bbc M 751/17, pax. 10-13) 408

Anexo 14. Transcrición da *Gaita galega* do Manuscrito P-Ln M.M. 788..... 410

Anexo 15. Transcrición da *Gaita para a Illª. Soror Catharina Candida* de Francisco de São Boaventura..... 412

Anexo 16. Transcrición da *Gayta e Seguidillas* de Antonio Mestres 418

Anexo 17. Transcrición da *Gaita de fole* do Manuscrito E-Mn MC/4198/54..... 430

Anexo 18. Transcrición da *Muñeira o Gaita* de Miguel López Remacha 433

Anexo 19. Transcrición da *Gaita de folles* de Francisco António Norberto dos Santos Pinto 435

Anexo 20. Transcrición da *Alborada* e *Muyeira* de Diego Antonio Machado..... 441

Anexo 21. *La Muñeira*, cadro de Dionisio Fierros 446

Anexo 22. [Puente y Brañas, Ricardo] R. P. y B. 1860. «Costumbres de los aldeanos de Galicia. La muiñeira». *El Museo Universal*. 1 de enero 447

Anexo 23. Vesteiro Torres, Teodosio. 1874. «La música popular de Galicia». *El Heraldo Gallego*. 16 de abril..... 449

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

INTRODUCIÓN

A presentación desta tese é a culminación dun longo pero descontinuo proceso que deu comezo alá polos anos noventa do século XX, cando iniciaba os estudos de posgraduado nesta mesma Facultade, situada daquela no Campus Sur. Nestes case trinta anos foron moitos os momentos nos que houbo que postergar, por causas laborais ou familiares a actividade investigadora, ata que hai aproximadamente un lustro chegou o momento de decidir se retomala ou abandonala para sempre. O froito desa decisión é o traballo que aquí se presenta.

Neste tempo foron moitos os cambios de orientación que tomou a investigación a resultas das novas fontes que iamos localizando e consultando e das descubertas que estas trouxeron consigo, para, finalmente, abocar no estudo da muiñeira, máis concretamente, no proceso que vai desde a aparición das primeiras fontes escritas que conteñen referencias ao baile da gaita galega, alá polo século XVII, ata a consolidación da muiñeira como xenuína representante da música galega, no século XIX.

Cando nos achegamos ás fontes do século XIX observamos que todos os autores sitúan a orixe da muiñeira nun tempo remoto, «na escuridade dos tempos». Todos eles entenden que é un baile que forma parte da «tradición» galega, unha música consubstancial a Galicia e aos galegos, que reflicte incluso o seu carácter, a súa forma de ser, a súa idiosincrasia. Esta construción identitaria da muiñeira que se materializa nese século vai chegar ata os nosos días practicamente intacta. Así e todo, na actualidade comezan a aparecer voces críticas con esta posición e que defenden que este baile non debe ter máis de dous ou tres séculos de antigüidade[1], pois as fontes máis antigas que se conservan con referencias á muiñeira datan de finais do século XVIII[2].

Co presente traballo pretendemos indagar no que hai de certo en cada unha das posicións. É realmente tan antiga como se dicía ou non o é? Para responder a esta cuestión ímonos achegar ás fontes conservadas durante estes séculos pescudando nelas na procura dunha posible resposta.

Aclarar que o noso obxectivo non é chegar a dilucidar a orixe da muiñeira ou buscar nestes antecedentes coa intención evolutiva de alcanzar un posible momento primixenio. A nosa intención é máis modesta; pretendemos observar, á luz das fontes que se conservan, como se establece o proceso que leva a que a muiñeira sexa convertida en símbolo identitario dentro da música galega. Para isto faise preciso partir do baile da gaita galega e do papel que este xoga na música instrumental para danza desde o século XVII, así como o seu emprego no teatro e nos vilancicos litúrxicos. Nestes dous últimos casos será fundamental o personaxe do galego que vai acompañado desa música pois, de presentarse como un individuo cunhas connotacións negativas no resto da Península, chegará a Galicia convertido nun pastor ou nunha pastora de orixe humilde pero honrado e nobre. Dáse pois un proceso que ten como punto de partida a heterodesignación proxectada desde o exterior, que atribúe características negativas á figura do galego, pero que será invertida e transformada nunha identidade de

[1] «Modernamente se considera que esta danza no tiene más allá de dos o tres siglos de antigüedad» (Campos Calvo-Sotelo 2007, 42).

[2] Xa no século XX houbo autores que defenderon esta postura, como Bal y Gay (1973), pero son unha mínima excepción. Maioritariamente, a tese celtista da orixe da muiñeira mantívose como a máis xeneralizada.

carácter positivo e reivindicativo en Galicia. Este proceso será fundamental para o desenvolvemento da muiñeira no século XIX.

Finalmente, comentar que parte do capítulo dous, dedicado ao baile da gaita galega dos séculos XVII e XVIII, foi presentado como Traballo fin de Máster do Máster en Investigación musical realizado na Universidade Internacional de Valencia (VIU) no curso 2020-2021. Froito dese traballo inicial, no que se estudaron as fontes de música instrumental editadas en España desde o século XVI, podemos datar a aparición das primeiras gaitas nas fontes escritas do século XVII.

OBXECTO DE ESTUDO

O obxecto de estudo do presente traballo é a análise dos procedementos e mecanismos que levan a consolidación da muiñeira como símbolo identitario de Galicia partindo da súa xenealoxía, que ten o seu antecedente inmediato na gaita, baile popular de orixe galego que se difunde por toda a Península Ibérica durante o século XVII, aparecendo recollidos varios exemplos en manuscritos e publicacións deste período.

Na España de principios do século XVII a presenza de bailes como as *jácaras*, canarios, gaitas, *villanos* ou chaconas comeza a popularizarse nos ambientes domésticos refinados. Ditos bailes teñen unha orixe popular e están vinculados ao recoñecemento de diferenzas culturais e territoriais, así como aos seus estereotipos, e penetran nestes ambientes refinados da man fundamentalmente da música interpretada coa guitarra, un instrumento que adquirirá unha grande difusión e popularidade neste século.

No caso da gaita, todo parece apuntar a que se trataría dun baile popular localizado en Galicia, transmitido oralmente e executado ao son do instrumento do mesmo nome; de aí a relación entre ambos á hora de denominalos. A música que acompaña este baile, que ata este momento non se puña por escrito, pasa a formar parte no século XVII do repertorio habitual de certos instrumentos e será no corpus conformado polas pezas de danza de carácter instrumental onde se localicen fragmentos ou citas desta música de orixe popular, pois nelas participan e mestúranse elementos da transmisión oral e da transmisión escrita. Así o sinala Bianconi cando di que «la amplia área de coincidencia entre música instrumental y música de danza es también la sede de los intercambios más llamativos entre música culta y música popular» (1986, 92). Pero este intercambio non se produce de igual modo entre ambas, sendo maior a influenza das danzas populares sobre a música instrumental con intencións artísticas, que da música instrumental de consumo vulgar sobre as danzas máis nobres (Bianconi 1986, 95).

Partindo da premisa anterior, procedeuse a realizar unha busca de gaitas entre as fontes que conteñen música de danza de carácter instrumental en diferentes arquivos e bibliotecas da Península Ibérica, dando como resultado un número sen dúbida significativo delas. Ademais, fíxose unha busca nas fontes que conteñen descricións de bailes e danzas do momento e, entre aquelas ligadas ao teatro, pois tamén aquí terá unha forte presenza este tipo de música.

Froito destas pescudas obsérvase como este repertorio conformado por bailes e danzas de ascendencia popular vaise consolidando e ampliando, aumentando o seu ámbito de influenza para penetrar e ter continuidade no século XVIII. E será cara a finais deste último século cando as gaitas se irán tornando en muiñeiras, observándose unha clara relación entre ambas. Incluso se atopará algunha peza que aparece denominada como muiñeira ou gaita, o que certifica a íntima correspondencia existente entre ambas.

Xa no século XIX consolidarase en Galicia a denominación de muiñeira para referirse a este baile, que as elites e intelectuais revestirán dunhas características e principios que o

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

converterán nun símbolo, non só da música galega, senón tamén da idiosincrasia e o carácter galego.

Inicialmente, obsérvase esta transformación no ámbito musical eclesiástico, ligado fundamentalmente á aparición dos vilancicos en galego, pero, a medida que avanza o século XIX, o termo transcenderá ese ámbito adquirindo presenza na sociedade civil por medio da progresiva articulación en torno ao mesmo dunha narrativa identitaria de carácter histórico. Este proceso que leva ao transvase do termo virá dado pola publicación das primeiras *Historias de Galicia*, nas que, baixo a influencia do pensamento romántico e liberal, empezarán a desenvolverse as teses sobre o carácter diferencial de Galicia.

O marco temporal de estudo desta tese abrangue desde mediados do século XVII ata finais de século XIX, sendo a última fonte que se analiza do ano 1892; dado que será este o período no que se produza a transformación precisa para a consolidación da muiñeira, xunto co alalá e a alborada, constituíndose no canon de referencia da música popular galega.

XUSTIFICACIÓN

Este traballo pretende, en primeiro lugar, dar a coñecer un repertorio, o das gaitas dos séculos XVII e XVIII, polo de agora moi pouco estudado. Con elo axudarase a ampliar o coñecemento sobre un conxunto de obras que ata o momento permanecían nun segundo plano con respecto ao cúmulo de bailes e danzas da España dese momento.

Para facerse unha idea do esquecemento no que vive este xénero basta con consultar o *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (DMEH). Nel aparecen dúas entradas para gaita: unha primeira que fai referencia aos diversos tipos de aerófonos que levan este nome en España e Hispanoamérica; e unha segunda que identifica diferentes expresións musicais, danzas e agrupacións de Colombia e Venezuela. En ningún caso se fai alusión ao baile no que se centra esta investigación. Este esquecemento convértese en agravio comparativo se temos en conta a presenza, neste mesmo dicionario, dos principais bailes xurdidos no século XVII en España[3]. De todos eles o único que non aparece nesta magna obra son as gaitas.

A carencia de traballos que aborden este baile, motivou a busca de documentación en relación co mesmo. Esta aproximación implicou un estudo das notacións musicais do momento, onde abunda a escritura sobre tabulatura, cos seus diferentes sistemas de cifra de carácter numérico e alfabético. O manexo de toda esta documentación e a súa interpretación pode verse reflectida nas transcricións propostas.

En segundo lugar, trátase de estudar a relación que este baile ten coa muiñeira. Son moitos os traballos publicados que estudan á muiñeira e fan referencia á súa remota orixe e á súa presenza en Galicia desde tempos inmemoriais pero, en realidade, as primeiras fontes documentais nas que aparece reflectido este nome, para referirse a unha peza musical, eran –ao inicio desta investigación– de finais do século XVIII. Resulta, pois, de sumo interese observar que sucede antes destas datas e investigar os posibles vínculos entre as gaitas e as muiñeiras.

E, en terceiro lugar, procúrase un achegamento aos escritos xornalísticos e aos libros de historia publicados no século XIX para, a través da visión do provincialismo e o romanticismo, examinar como a muiñeira vai consolidando a súa posición como baile identitario.

[3] Álvaro Torrente (2016b) sinala como principais bailes que aparecen en España no século XVII aos seguintes: canario, chacona, gaita, guineo, jácara, marizápalos, matachines, seguidilla, villano, zarabanda e zarambeque.

Así mesmo, o presente estudo resultará especialmente proveitoso para os investigadores da música galega, pois presenta un enfoque novidoso e abre novas vías de investigación.

ESTADO DA CUESTIÓN

Como se pode ver na bibliografía que acompaña esta tese, son numerosas as fontes primarias que se teñen empregado para a realización da mesma, pois unha parte importante do seu contido é novidoso e implicou acudir directamente a esta documentación. Así e todo, isto non impediu que se teñan consultado outras moitas fontes secundarias en busca de información complementaria, que, ademais, resultaron imprescindibles para o correcto desenvolvemento da presente investigación.

Para a elaboración do marco teórico traballáronse unha serie de obras de carácter histórico e antropolóxico sobre a identidade cultural, de cara a elaborar unha conceptualización axeitada para abordar as nocións de cultura popular e música popular. Traballamos fundamentalmente autores que propoñen unha teoría construtivista do popular, e doutros termos afíns como son o decimonónico de folclore, ou o máis actual de patrimonio cultural. Trátase de enfoques críticos que poñen de relevo que a cultura popular non se refire a unha realidade empírica e diferenciable por si mesma senón que a súa conceptualización, demarcación e valoración están suxeitas a procesos históricos cambiantes e ás relacións de dominación, reivindicación e recoñecemento entre os grupos sociais hexemónicos e subalternos nun determinado contexto.

Estes enfoques foron os que se consideraron máis apropiados e coherentes co traballo de reconstrución histórica realizado no ámbito da música no que podemos observar que unha gran parte do que chega a ser identificado como popular procede, en realidade, dunha elaboración realizada no ámbito académico ou dun transvase e interacción constante entre os ámbitos previamente trazados que se desvirtúan constantemente, volvéndose inoperante a súa distinción. Nesta liña, procede destacar as achegas de autores como Sanmartín (1993), Pujadas (1993), Suárez Cortina (1994), Díaz Viana (1996), Castells (1999), Hobsbawm (2002) ou Hall (2003) no concerninte aos procesos de invención da tradición e da construción da identidade.

No referente ao concepto de cultura popular o autor de base foi Peter Burke (2014) e a súa obra *Cultura popular en la Europa moderna*. A este hai que sumar as achegas de Hall (1984), Velasco (1992), Chartier (1994), Díaz Viana (1996), Catenacci (2001) e Domingues (2011).

Á hora de abordar o estudo do folclore, tanto no seu aspecto como disciplina teórica ou como obxecto de estudo, foron fundamentais os traballos de Ortiz (1989), Juliano (1992), Velasco (1992), Orlando Alfaro (1999) e Catenacci (2001). Mentres que para a aproximación ao folclorismo, o autor do que se parte é Josep Martí (1996) e o seu libro *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, sen dúbida un referente fundamental nesta temática.

Finalmente, o achegamento á música como expresión da tradición realizouse a través do libro de Martí (2000), *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*; e do artigo de Hormigos (2010), «Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido». No que atinxe ao estudo da música como elemento de identidade, os autores de referencia son Vila (1996), Pelinski (2000), Frith (2003), Revilla Gútiez (2011) e Salinas (2021).

Do capítulo dous, o dedicado ao baile da gaita galega nos séculos XVII e XVIII, cabe destacar en primeiro lugar, aqueles traballos que axudaron a precisar aspectos de carácter xeral en relación co período cronolóxico estudado, como son as publicacións de Bianconi (1986), Hill (2008) ou Heller (2017) no que se refire ao Barroco dentro do ámbito europeo; ou

USC COMPOSTELA

os de López-Calo (1983) e Martín Moreno (1985) xa centrados no estudo da música na España dos séculos XVII e XVIII. Neste sentido, destacar a *Historia de la música en Española e Hispanoamérica* que nos seus volumes terceiro (2016) e cuarto (2014), achega datos e información moito máis actualizada.

Por outro lado, os dous primeiros volumes da publicación de Esses (1992-1994), *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and 18th Centuries*, son, sen dúbida, referencia obrigada no estudo da música instrumental na España dos séculos antes sinalados, sobre todo no que atinxe ao baile e a danza. Destaca no primeiro volume a descrición da gaita e, no segundo, as transcricións que fan referencia a este mesmo baile. En canto ás descricións, Esses céntrase fundamentalmente no instrumento da gaita galega, aínda que dedica os seus dous últimos parágrafos a comentar outras dúas acepcións, como son, a da forma poética coñecida como gaita galega e o baile de carácter cómico tal como o describe Roxo de Flores (1793).

Aínda que Esses (1992-1994) é unha referencia ineludible, cando se cumpren trinta e sete anos da súa presentación en forma de tese, non deixa de estar xa superada en moitos aspectos por publicacións máis recentes, como a de Torrente (2016), «Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados». Tamén son moitos os traballos sobre a guitarra que ao mesmo tempo se centran nos diferentes bailes e danzas, como o artigo de Torrés Cortés (2012), titulado «El estilo "rasgueado" de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII»; ou o libro de Valdivia Sevilla (2015), *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*, froito tamén da súa investigación en forma de tese de doutoramento. Todos estes traballos describen e achegan datos sobre os diferentes bailes e danzas, aínda que as referencias ás gaitas son moi escasas.

Seguindo co baile, pero desde o punto de vista coreográfico, destaca o traballo de Campóo Schelotto (2018), que no seu artigo titulado «The Pavana in the Choregraphie figurativa, y demostrativa del Arte de Danzar, en la forma Española by Nicolás Rodrigo Noveli (Madrid, 1708): its contextualization and comparative study with the Spanish sources of the 17th and 18th centuries», presenta e compara todas as fontes coreográficas existentes na España daquel período. Nesta mesma liña desenvólvese o artigo de Pilar Montoya (2015), «La recepción del estilo francés en los tratados de danza españoles del siglo XVIII». Desta última autora cabe sinalar o artigo no que presenta o manuscrito de Nicolas Noveli, «An unedited source for Spanish baroque dance: the Nicolas Rodrigo Noveli Manuscript (Madrid, 1708)» (2017), obra na que aparece unha pequena descrición do baile da gaita galega, que resulta única ata o momento. Estes artigos resultaron de grande axuda para coñecer os traballos teóricos sobre coreografía dos séculos estudados.

Da guitarra, instrumento importantísimo na difusión dos bailes e danzas, é necesario destacar a obra de dous autores, como son, Valdivia Sevilla e Vera Aguilera. Do primeiro, acentuar a importancia do libro xa citado anteriormente; e do segundo, subliñar o capítulo escrito para o volume tres da *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, titulado «La guitarra en la España del siglo XVII» (2016). Ambos traballos ofrecen unha aproximación actualizada ao estado da investigación da guitarra na época estudada. Seguindo coa guitarra, destacar tamén os traballos de Pepe Rey (1993, 2000), sobre todo a súa aportación ao *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, que presenta unha panorámica xeral do instrumento; ao igual que o traballo de Bordas e Arriaga (1993). Para o ámbito portugués, sinalar a tese de doutoramento de Budasz (2001) «The five-course guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries», que amplía a información no que a este país se refire. Por último, convén subliñar as relacións

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

entre a guitarra e o oficio de barbeiro que aparecen estudadas no artigo de Campo y Cáceres (2013) «"Tocar a lo barbero". La guitarra, la música popular y el barbero en el siglo XVII».

Sobre o teatro e a presenza da música nas representacións escénicas, existen dúas tese de doutoramento que abordan esta temática de forma directa, como son a de Merino Quijano (1981) «Los bailes dramáticos del siglo XVII» e a de Gándara Eiroa (2003) «Estudio y edición filológica y musical del manuscrito M-471 del Archivo Distrital de Braga». Outras dúas tese de doutoramento resultan interesantes, pois os autores obxecto de estudo teñen no seu catálogo gaitas galegas, como son a de Olmedo Bernal (2013) «El teatro breve de Alonso de Olmedo: estudio y edición» e a de Martínez Rodríguez (2015) «El teatro breve de Francisco de Castro. Estudio y edición». O artigo de Antón Priasco (2003) «La reutilización de música preexistente en el teatro breve de fines del siglo XVII. Repertorio y procedimientos», resultou de grande utilidade, xa que nel se explica con claridade como se empregaba a música no contexto do teatro breve da época.

Referente aos sistemas históricos de notación, a tese de doutoramento de Cea Galán (2014), titulada «La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)», aporta valiosa información sobre os diferentes sistemas de cifra que se utilizan en España no período sinalado –e que serán tidos en conta para as transcricións do presente traballo–, e tamén facilita numerosos datos sobre as fontes e autores nos que se localizan as gaitas. Neste mesmo sentido, poderíanse citar os traballos de Russell (2001), Sanhuesa Fonseca (2002) e Valdivia Sevilla (2014a) sobre Santa Cruz; de Calvo-Manzano (2002) sobre Ruiz de Ribayaz; de Calvo-Manzano (1999) sobre Fernández de Huete; de Valdivia Sevilla (2008) sobre o *Libro de diferentes cifras*; de Jambou (2001) e Sanhuesa Fonseca (2000) sobre Martín y Coll; de Medina y Páscoa (2016) sobre Lopes Nogueira; de Lorimer (1987) e Vera Aguilera (2006, 2015) sobre Santiago de Murcia; de Rey Sanmartín (2020) sobre o Manuscrito Barroco; de Medina Álvarez (1994) sobre Vargas y Guzmán; de De Paula (2017) sobre São Boaventura; de Dolcet (2000) sobre Antonio Mestres; ou, Stevenson (2001) sobre dos Santos Pinto.

En relación co capítulo tres, dedicado aos vilancicos, destacar o notable incremento de publicacións que sobre este tema se está a producir nos últimos anos. Un reflexo deste significativo incremento nas investigacións sobre este asunto é o libro colectivo realizado baixo a edición de Esther Borrego e Javier Marín e publicado en 2019 co título *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. A lectura desta obra aportou unha visión global e actualizada sobre a materia, destacando do mesmo os capítulos realizados por Alain Bègue, «El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665-1746)», Andrea Bombi «¿Hacia una historia del villancico? Problemas historiográficos de un género musical»; Esther Borrego, «Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía»; Eva Llergo Ojalvo, «Siglo XIX: ¿el fin del villancico (paralitúrgico)?» e Cristina Roldán Fidalgo, «Música y baile al servicio de la fiesta: el villancico y la pastorela en el teatro de Navidad del siglo XVIII».

Para a contextualización do vilancico no entorno dos séculos nos que se desenvolve resultaron especialmente útiles os traballos de López-Calo (1983), Hill (2008) e Torrente (2010, 2016). No que atinxe aos vilancicos dramáticos ou de personaxes subliñar os artigos de Caballero Fernández-Rufete (2001), Llergo Ojalvo (2009, 2012, 2018), Borrego (2015, 2021), Krutitskaya (2017), Di Pinto (2018) e García Quintero (2021).

Centrados xa nos vilancicos de galegos destacar as publicacións de Ricón (1977), Rosario Álvarez (2007) e, fundamentalmente, o libro de Carlos Villanueva titulado *Los villancicos gallegos* (1994). Esta última obra é un referente fundamental tamén no que atinxe aos vilancicos en galego. De Villanueva sinalar a maiores o artigo titulado «El nacionalismo musical gallego: La música religiosa como fundamento» (1999). Para o coñecemento dos

USC DE COMPOSTELA

textos destes vilancicos, así como os poetas autores dos mesmos resaltar as obras de Bouza Brey (1958) e Álvarez Blázquez (1959). Finalmente, sobre os mestres de capela autores dos vilancicos galegos citar as publicacións de Trillo e Villanueva (1980) en relación con Melchor López, Villanueva (2002b) en relación con Santavalla, Villaneva (2001) en relación con Pacheco, Villanueva (2002a) en relación con Saavedra e Garbayo (1993, 1998, 1999) en relación con Pascual Enciso.

No que atinxe ao capítulo catro, dedicado ao estudo da muiñeira e as súas variantes, foron moitas as fontes primarias que se empregaron, mais tamén foi precisa a consulta de fontes secundarias das que se obtivo información precisa sobre moitos dos autores e das pezas citadas. Neste sentido destacar o *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, obra imprescindible a día de hoxe para o acceso a datos de multitude de músicos e compositores. O traballo de Pilar Alén (2004) sobre a Colexiata de Santa María do Campo, na que traballaron os mestres de capela Diego Antonio Machado e Gaspar Smith. Para este primeiro autor tamén o artigo de Díaz Pazos (2016), que presenta e analiza a súa muiñeira e alborada, dúas das primeiras obras coñecidas da música popular galega. O libro de José Luís Calle (1993), *Aires da terra. La poesía musical de Galicia*, que recolle os cancioneiros de Perfecto Feijoo e Juan Montes. Sobre este último compositor tamén o artigo de Carreira (1999), «Las seis baladas de Juan Montes en el contexto de la moda internacional de la canción de arte de la Belle Époque». Para coñecer o traballo de Casto Sampedro son fundamentais as publicacións de Xavier Groba (2007,2012a, 2012b). No caso do cancioneiro de Inzenga, o autor de referencia é Do Pico Orjais (2005). E, para o de Valladares Núñez o libro de Do Pico Orjais e Rai Sammartin (2010). Por último, tamén é de interese o libro de Rey García (2001), *Los libros de música tradicional en España*.

De carácter máis xeral son publicacións como o libro de Gómez Amata (1984), *Historia de la música española 5. Siglo XIX*, que axuda a contextualizar este período desde un punto de vista amplo ou, para o caso galego, *Historia da música en Galicia*, de López Cobas (2013). Sobre algúns dos xéneros musicais deste momentos, destacar o capítulo «La canción lírica», de Celsa Alonso (2018), que forma parte do volume cinco da *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, e que nos axuda a coñecer este repertorio na España do século XIX. Para a zarzuela e útil a tese de doutoramento de Cortizo Rodríguez (2014). Para a tonadilla, o artigo de Gándara Feijóo (2022). E, para o coñecemento das obras para guitarra deste período a tese de Rey Sammartín (2020), «A guitarra na Galiza».

Os tres últimos capítulos da tese focalízanse na análise dos discursos e das narrativas presentes nos libros de historia e nos traballos musicográficos publicados en Galicia no século XIX. Aínda que aquí tamén foron moitas as fontes primarias que se consultaron, destacaríamos para o coñecemento deste período e a contextualización das historias publicadas no mesmo a entrada titulada «Historiografía» e realizada por Mato Domínguez (1974) para a *Gran enciclopedia gallega*. Outros traballos de interese en relación con esta cuestión son o artigo de Viveiro Mogo (2009), titulado «Cando o pasado é futuro: historia e construción nacional na Galiza do século XIX»; o artigo de Dopico Caínzos e Santos Yanguas (2017), titulado «La conquista del noroeste en la historiografía gallega del s. XIX: Vicetto y Murguía»; ou o capítulo de Barreiro Fernández (1993), «A historia da historia. Aproximación a unha historiografía galega: De Murguía a Risco», publicado na obra colectiva coordinada por Justo G. Beramendi e titulada *Galicia e a historiografía*. A lectura desta última obra no seu conxunto achegou un coñecemento da historiografía galega fundamental para entender o papel que xoga o século XIX na mesma.

Seguindo coas publicacións de carácter histórico pero relacionadas máis directamente coa cuestión identitaria de raíz etnicitaria, destacar en primeiro lugar o libro de Beramendi (2007)

titulado *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*, obra de referencia no que a Galicia se refire en relación con esta materia. Tamén resultaron útiles o artigo de Núñez Seixas (2001), «De Breogán a Pardo de Cela, pasando por América: Notas sobre la imaginación del nacionalismo gallego»; e, de Padín Portela (2018), «El antagonista imprescindible: la construcción de la identidad nacional en la historiografía gallega». Neste mesmo sentido pero relacionado coa música destacar a tese de doutoramento de Luís Costa (1999), titulada «La formación del Pensamiento Musical Nacionalista en Galicia hasta 1936», obra fundamental para entender como se constrúe ese pensamento nacionalista no eido da música.

Un aspecto que ten un peso importante na construción desa identidade é o celtismo e a consolidación do concepto de raza, que aparecen estudados en obras como a de Máiz (1984), «Raza y mito céltico en los orígenes del nacionalismo gallego: Manuel M. Murguía»; de Renales (1989), «El celtismo de Benito Vicetto»; de Díaz Santana (2001), «Los celtas y la historia»; de Cavada Nieto e Núñez García (2008), «El celtismo galaico en la Historiografía gallega de los ss. XIX y XX»; de Forcadela (2022), «Manuel Murguía: raza, celtismo e hexemonía». Un autor que ten estudado estes aspectos en varios artigos é Pereira González, con «O mito celta na historia» (2000a), «O pensamento antropolóxico de Manuel M. Murguía. Raza e Cultura» (2000b) e «Primeiras referencias aos celtas na historiografía galega» (2003). No musical, resaltar o artigo de Luís Costa (2022), «Música celta: do relato particular à realidade global».

Unha visión actualizada do concepto de Rexurdimento, que imos ter en conta para a presente tese, é a que Anxo Angueira presenta no seu libro *Rexurdimento: a palabra e a idea* (2019). Nel amplía o Rexurdimento ata o século XVIII, rompendo os marcos temporais e conceptuais que delimitaban este concepto desde a óptica máis clásica. Na mesma liña sitúase o artigo de Martínez González (2020), «Arredor do Rexurdimento. Apuntamentos xerais».

Para rematar, sinalar certos traballos referidos directamente a algúns dos autores obxecto de estudo nestes últimos capítulos como os de Beramendi (1974) en relación a Manuel Murguía; de Carou Barros (2019) sobre José Villaamil y Castro; de Pereira González (1996) ou Burgoa Fernández (2013) sobre de Leandro Saralegui y Medina; Martínez Rodríguez (2010) sobre Barros Sivelo; Varela de Vega (1974, 2002b) ou Alén (1998) en referencia á figura de Varela Silvari; ou, Varela de Vega (1993, 2002a) sobre Varela Lenzano.

OBXECTIVOS

Os obxectivos xerais que se perseguen coa realización do presente traballo son:

- Trazar a historia da muiñeira reconstruíndo a súa progresiva configuración musical a partir do baile da gaita galega.
- Analizar como chega a muiñeira a obter a condición de elemento identitario da música galega.

Os obxectivos específicos, son:

- Localizar as gaitas conservadas nos manuscritos e obras publicadas a partires do século XVII, coa intención de dar a coñecer este repertorio.
- Determinar a importancia das gaitas dentro da música de baile dos séculos XVII e XVIII e amosar a relación que se establece como antecedente das muiñeiras.
- Establecer as características coreográficas deste baile a través do estudo das fontes nas que aparece descrito.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Mostrar os vínculos entre a música de baile e o teatro dos séculos XVII e XVIII, concretamente no caso das gaitas.
- Identificar os elementos musicais constitutivos das gaitas a partir das fontes localizadas.
- Definir o papel que xogan os vilancicos relixiosos na transición das gaitas ás muiñeiras.
- Situar e estudar as primeiras muiñeiras das que se ten constancia a través das fontes documentais.
- Documentar a presenza da muiñeira en diferentes fontes escritas e identificar aos autores ou persoeiros que como mediadores resultan fundamentais para o seu recoñecemento e difusión.
- Sinalar os procesos e mecanismos que conducen á consolidación da muiñeira como baile identitario de Galicia.

METODOLOXÍA

Esta tese ten como marco un enfoque antropolóxico da música e máis concretamente da muiñeira. Parte da hipótese de que a súa configuración como peza musical non pode entenderse á marxe dos procesos de construción identitaria que se producen en Galicia no período que vai de finais do século XVIII a finais do século XIX. Neste sentido a tese caracterízase por unha metodoloxía que combina a investigación documental de fontes musicais e a reconstrución da súa xenealoxía, coa lectura e estudo de diversos traballos de carácter antropolóxico e histórico –xa citados no apartado anterior– para identificar as dinámicas e factores dos contextos sociais máis amplos nos que se inxire a música como expresión cultural.

Polo que se refire á busca e localización de fontes musicais, esta sufriu diferentes atrancos durante o proceso e, por momentos, non resultou doado, pois as restricións impostas durante a pandemia da COVID-19, con limitacións de mobilidade e o peche de arquivos e bibliotecas, impediron o acceso directo aos mesmos. Neste sentido é de agradecer que moitas das institucións que posúen fontes relacionadas co noso obxecto de estudo teñan unha parte importante do seu material dixitalizado, o que posibilitou que nalgúns casos se puidera seguir desenvolvendo o labor a pesar das circunstancias.

A continuación preséntanse as bibliotecas e arquivos que posúen material dixitalizado de acceso público e que constitúen a base fundamental desta tese:

Táboa 1. Principais arquivos e bibliotecas consultados (Elaboración propia).

Abreviatura	Arquivo-Biblioteca	Páxina web
E-Mba	Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid	https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca
E-Bbc	Biblioteca de Catalunya, Barcelona	http://www.bnc.cat/
GALICIANA	Biblioteca Dixital de Galicia	http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/inicio/inicio.do
E-Mn	Biblioteca Nacional de España, Madrid	http://www.bne.es
P-Ln	Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa	http://www.bnportugal.gov.pt/
E-SCu	Biblioteca Xeral, Universidade de Santiago de Compostela	https://www.usc.gal/gl/servizos/area/biblioteca-universitaria/biblioteca-xeral
F-Pn	Bibliothèque nationale de France, París	https://www.bnf.fr/es
US-Wcg	Library of Congress, Washington	https://www.loc.gov/

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Na secuencia dos pasos desenvolvidos para a realización da presente investigación, o primeiro foi acceder ao catálogo en liña destas institucións para tratar de localizar as fontes primarias necesarias para o noso traballo. Este labor demorouse máis do inicialmente programado pois o diálogo coas bases de datos que están detrás destes catálogos non sempre proporcionan os resultados esperados. Fíxose necesario realizar un listado de palabras que incluíra as diferenzas gramaticais propias da escritura destes termos ao longo dos séculos obxecto de estudo e, tamén, que tivera en conta os posibles erros ortográficos. Como exemplo, este é o listado usado para a busca en torno á palabra muiñeira: «muiñeira», «muñeira», «muyñeira», «muiñeyra», «muyeira», «moiñeira», «moyñeira», «moiñeyra», «moinheira», «moliñeira», «molineira», «molinera», «muliñeira». Este mesmo proceso seguiuse para o resto dos termos empregados nas buscas.

Os resultados froito das sucesivas buscas foise trasladando a unha serie de táboas realizadas no programa de edición de texto Word[4]. Deste modo, abriuse un documento en relación con cada un dos termos de busca. Nas táboas, foron ordenándose as entradas cronoloxicamente, recollendo de cada unha a seguinte información: data, autor, título, arquivo ou biblioteca, sinatura, enlace web, observacións. Neste último apartado, ademais das posibles anotacións, incluíase a ficha catalográfica da institución que albergaba o documento.

Este proceso iniciouse poñendo o noso interese nas fontes do século XIX, concretamente nos libros de historia publicados en Galicia neste século. A partir de aquí e buscando fontes que contiveran a palabra gaita localizáronse tres pezas con esta denominación no manuscrito datado no ano 1705 e titulado *Libro de diferentes cifras de guitara*. Á vista da escasa información existente sobre este repertorio iniciouse unha pescuda na busca de máis obras desta natureza. Ao tratarse esta primeira fonte dunha obra para guitarra e vendo a importancia que este tipo de obras teñen na España do momento, determínase estender a pescuda cara aos séculos anteriores, revisando os libros para guitarra publicados durante os séculos XVI e XVII, na busca de aquelas publicacións que conteñan pezas de baile, por ser dentro deste repertorio onde se atopan as designadas gaitas. Despois amplíase a exploración a obras para arpa e vihuela, ao observar a posibilidade de que tamén nelas poidan aparecer.

Posteriormente, esténdese o rastrexo a todo o século XVIII e XIX indagando na posibilidade de encontrar publicacións tardías que puideran manter o espírito dos séculos precedentes. Igualmente, amplíanse as pescudas a obras doutros instrumentos e a outro tipo de documentación, como tratados de coreografía ou obras dramáticas que empreguen o baile e a música nas súas representacións.

Estudando o teatro e as representacións dramáticas que empregan as gaitas obsérvase que un elemento fundamental nas mesmas é a presenza do personaxe do galego. Afondando neste personaxe advírtese que traspasa este ámbito para aparecer tamén, de forma moi significativa, nos vilancicos relixiosos. Comeza así unha primeira busca de fontes secundarias que axuden a avaliar se esta valoración inicial vese reflectida nas mesmas. Observado que, efectivamente, o personaxe do galego é un dos que máis presencia ten neste repertorio, emprendese unha nova busca centrada na colección de vilancicos custodiados pola Biblioteca Nacional de España na procura de gaitas entre esta documentación.

Despois de todo este proceso e a partir da revisión das fontes primarias e secundarias púidose situar a produción de gaitas no período comprendido entre mediados do século XVII e primeira metade do século XIX.

USC Universidade de Santiago de Compostela

[4] Este programa da empresa Microsoft é o empregado para todos os traballos de edición de texto desta tese.

Do mesmo modo, fíxose unha pescuda similar pero centrada nas muiñeiras. Neste caso circunscribíndose aos séculos XVIII e XIX, e buscando tanto fontes de carácter musical como literaria.

Queda así delimitado o marco temporal da presente tese entre mediados do século XVII e o século XIX, recollendo este último século na súa totalidade.

Simultaneamente á localización das fontes foise realizando o labor de ordenación e catalogación dos materiais, acompañado sempre da correspondente transcrición de aqueles documentos que se consideraban pertinentes.

Por outro lado, a lectura e exploración de fontes secundarias tamén facilitou o coñecemento dalgunhas fontes ás que non se puido ter acceso directamente a través deste proceso de busca e que se citan adecuadamente ao longo do texto.

Rematada esta parte do traballo comezou a análise e interpretación dos datos recollidos, partindo dun marco interpretativo construtivista. Desde esta perspectiva estúdanse as fontes localizadas para tratar de comprender de que modo se produce o proceso de transformación dunha serie de elementos en categorías que adquiren unhas propiedades que os levan a conformarse en principio identitario. Este aspecto explicarase en maior medida no primeiro capítulo, dedicado a desenvolver o marco teórico.

Na maioría dos casos, os exemplos musicais que se presentan no corpo da tese ou nos anexos son de música instrumental e as transcricións foron realizadas seguindo os seguintes criterios:

- As obras orixinais para guitarra ou violín foron transcritas nun só pentagrama, mentres que aquelas que estaban destinadas á arpa ou ao órgano, foron transcritas nun sistema de dous pentagramas, separando dúas voces graves e dúas agudas.
- As obras en cifra para guitarra transcribíronse tendo como referencia a afinación característica no período en España, la-re-sol-si-mi.
- Para a elección do compás decidiuse, no caso das obras que se presentan en compasillo, C, transcribilas mantendo esa indicación, mentres que as obras que aparecen en proporción menor ou ternaria transcríbense como 3/4. Naquelas obras que aparece un compás que sigue en uso hoxe en día mantense sen variación.
- Cando se engade algún elemento que non aparece no orixinal, como a ausencia por erro dalgunha nota, sinálase entre paréntese.
- Aqueles casos que non presentan indicación rítmica na cifra, séguese o patrón máis habitual nas gaitas, que ven dado pola secuencia: negra con punto - corchea - negra. É o caso, por exemplo, do tratado de Ruiz de Ribayaz, *Luz y norte musical*.
- Na medida do posible mantéñense as indicacións de liñas divisorias, dobres barras e repeticións. Nalgúns casos, a cifra non indica con claridade estes elementos ou existen erros manifestos, polo que é preciso axustalos para manter o número de figuras adecuado ao compás. Noutros casos, como nas «Diferenzias sobre la Gayta» que aparecen en *Flores de Música* de Martín y Coll, inclúense caixas de primeira e segunda vez nas repeticións para que estas teñan coherencia desde a óptica actual.
- Se a fonte orixinal está escrita en notación mensural, consérvanse as claves orixinais. Unha excepción a isto é a ”Muñeira o gaita” de López Remacha que, ao estar a voz superior escrita en *chiavette* coa clave de do en 3ª liña, optouse por transportar a melodía unha cuarta inferior e substituír a clave pola de sol.
- Se a fonte orixinal está en cifra, engádese a armadura correspondente ás alteracións existentes na obra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- As indicacións como adornos, ligaduras ou outros signos similares mantéñense na transcrición.

Os exemplos musicais ou obras de pequenas dimensións inclúense directamente no corpo do traballo, mentres que as obras de maiores dimensións, constituídas por varias páxinas, se sitúan no apartado de anexos. Deste modo búscase alixeirar o texto para que resulte máis áxil a lectura e reducir o seu número de páxinas. Neste sentido quixera destacar o esforzo realizado á hora de transcribir este importante número de pezas coa intención de facilitar á comunidade académica un acceso rápido e directo ás obras localizadas. Para a realización das transcricións musicais empregouse o programa informático Finale 2012.

En relación cos anexos tamén quixera aclarar que só se inclúen nel as fontes primarias que, sendo localizadas en arquivos ou bibliotecas, non están accesibles a través da internet. Para todas aquelas outras ás que se pode acceder a través de copia dixital, inclúese o enlace ás mesmas mediante nota a pé de páxina.

En canto ás transcricións textuais e aos títulos das fontes primarias, optouse pola transcrición diplomática, renunciando a incluír criterios de normalización ortográfica. Respectando a grafía orixinal e só modernizando a unión ou separación de palabras, o uso das maiúsculas e resolvendo as abreviaturas. Así mesmo, este criterio tamén é válido para a puntuación e acentuación, respectando a orixinal. Mantéñense os acoutamentos ou interpolacións entre paréntese, os subliñados ou as cursivas dos autores orixinais. Cando se precisa dalgunha aclaración ou se desexa sinalar algunha falta no texto, indícase mediante o uso dos corchetes [ ].

O sistema de citas e bibliografía segue o estilo Chicago, na súa versión Autor-data. Deste modo, as citas insírense directamente no texto entre paréntese, incluíndo os datos antes sinalados, e as notas ao pé resérvanse para a realización de comentarios ou aclaracións. Neste caso, o superíndice que indica a numeración da nota ao pé sitúase sempre inmediatamente despois da palabra e antes do signo de puntuación, no caso de habelo.

Finalmente, polo que se refire á estrutura do traballo, esta articúlase en sete capítulos. O primeiro preséntase como o marco teórico e divídese en catro epígrafes que recollen os conceptos fundamentais que serven de base para a conceptualización da presente investigación. Comeza cun apartado inicial dedicado a invención da tradición e a identidade. A continuación explícase o concepto de cultura popular. En terceiro lugar establécese a diferenza entre folclore e folclorismo. E, por último, centrámonos na música como expresión da tradición e elemento de identidade.

O segundo ten como obxecto de estudo o baile da gaita galega nos séculos XVII e XVIII e organízase en seis seccións. A primeira trata de contextualizar os elementos que posibilitan comprender en maior medida este baile e remarca a importancia da guitarra e dos libros para guitarra, arpa e tecla escritos entre os séculos XVII e XVIII, pois será precisamente neste compendio de fontes nas que se localice maioritariamente a música de danza e, polo tanto, as gaitas. A segunda adéntrase no terreo dos libros de coreografía e tratados de baile, intentando buscar a presenza das gaitas neles e de posicionar este baile no conxunto dos existentes nese momento histórico. A terceira achégase ao mundo do teatro breve, no que os bailes de orixe popular teñen unha abundante presenza e onde se descobren varias gaitas. Na cuarta móstranse as gaitas localizadas en notación musical nos séculos XVII e XVIII, presentándoas no contexto das obras que as conteñen. Na quinta preséntanse as gaitas tardías, do século XIX. E, na sexta, amósase un cadro resumo que recolle todas as fontes localizadas.

O terceiro capítulo céntrase nos vilancicos como xénero fundamental para a transmisión e consolidación das gaitas e muiñeiras e divídese en cinco seccións. A primeira presenta aos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vilancicos no contexto da súa época de desenvolvemento e sinala a transcendencia que estes teñen para a difusión da música popular. A segunda ocúpase dun tipo concreto de vilancicos como son os dramáticos ou de personaxes, mentres que a terceira afonda nunha variedade destes como son os personaxes étnicos ou de diferentes nacións. A cuarta sección entra de cheo nos vilancicos de galegos, aqueles nos que aparece o personaxe do galego cun carácter pexorativo e caracterizado pola música da gaita galega. E a quinta estuda os vilancicos en galego, nos que ese personaxe do galego, xa na súa terra, adquire unhas connotacións positivas e a música evoluciona cara á construción do estereotipo da galeguidade.

O cuarto capítulo estuda a muiñeira e as súas variantes, organizándose en catro seccións. A primeira presenta a denominación máis antiga que coñecemos para un baile galego, que é a de chouteira. A segunda focalízase na muiñeira e examina as primeiras aparicións deste termo, así como as primeiras obras en notación musical e as primeiras definicións en dicionarios e cancioneiros. A terceira presenta as diferentes denominacións das variantes da muiñeira. E a cuarta amosa unha síntese que expón as diferentes denominacións e a dificultade con que nos atopamos á hora de buscar unha solución á problemática que estas presentan.

O quinto capítulo analiza as referencias á música que aparecen nas historias de Galicia publicadas ata o ano 1865 e divídese en once seccións. A primeira presenta á figura de frei Martín Sarmiento como antecedente e referente dos historiadores do século XIX. A segunda contextualiza o momento histórico no que se publican estas historias e o discurso apoloxético que presentan. As oito seguintes céntranse de forma individualizada en cada unha das publicacións obxecto de análise, que son as de Verea y Aguiar, Taboada Leal, González y Zúñiga, Bernando Antonio Lluch e Santiago Aenlle, Martínez Padín, Araujo Rial, Montero y Aróstegui e, finalmente, Vicetto. Mestres que a última sección fai fincapé no papel que a música desenvolve neste período como elemento de diferenciación identitaria.

O capítulo sexto continúa coa análise do discurso das historias publicadas en Galicia a partir de 1865, completando así, todo o século XIX. O capítulo articúlase en seis seccións, correspondendo as cinco primeiras a outras tantas historias publicadas neste período, que son as de Manuel Murguía, Fernando Fulgosio, José Villa-Amil, Leandro de Saralegui e Ramón Barros Sivelo. E unha sexta sección que sintetiza o papel que xoga a música como ferramenta de reivindicación política neste período.

No último capítulo, o sétimo, examínanse en detalle os escritos musicográficos publicados no último cuarto do século XIX. Deste modo, nas tres primeiras seccións estúdase a obra de Vesteiro Torres, Varela Silvari e Varela Lenzano. Quedando unha última sección na que se fai unha proposta de achegamento e temporalización ao que se pode considerar como o Rexurdimento musical galego.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1. MARCO TEÓRICO

Este traballo pretende amosar os mecanismos e procesos que levan a considerar á muiñeira como expresión da tradición e como símbolo e elemento identitario da música popular galega. Para conseguir este propósito precísase das ferramentas que ofrecen disciplinas como a antropoloxía, a socioloxía, a historia ou a musicoloxía. Neste capítulo abordaremos conceptos como os de tradición, cultura e música popular, identidade cultural e folclore para elaborar un marco analítico e crítico que nos permita construír teoricamente o noso obxecto de estudo.

1.1. A INVENCIÓN DA TRADICIÓN E A IDENTIDADE

Nos anos oitenta do pasado século XX os historiadores Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger acuñaron a expresión «invención da tradición». Esta non pode entenderse en sentido estrito como falsidade ou creación da nada, senón que implica unha mirada máis complexa sobre os procesos de mediación e recreación cultural que interveñen no que tende a presentarse de maneira simplista como herdanza do pasado. Desde esta perspectiva, máis que falar de tradición, habería que falar de tradicionalización, dun proceso activo de dotar a determinados elementos do pasado do carácter do «tradicional» e da capacidade de representar a un determinado grupo.

Hobsbawm sinala que o termo tradición inventada «incluye tanto las "tradiciones" realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un período breve y mensurable, quizás durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez» (2002, 7). Esta tradición «implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta y tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado» (Hobsbawm 2002, 8). Continuidade que en moitas ocasións non deixa de ser ficticia, buscando unicamente esa vinculación cos feitos do pasado que axuden a construír, de forma interesada, unha nova realidade. Porque a tradición inventada busca revestir de antigüidade novas situacións, que a base de se repetir, a xente percibe como parte da tradición. Trátase, polo tanto, dun «proceso de formalización y ritualización» (Hobsbawm 2002, 10).

En realidade, este tipo de procesos non son novos, senón que tiveron presenza ao longo de toda a historia, pero nos últimos séculos fixéronse máis evidentes. Hobsbawm considera que non habería «ningún tiempo ni lugar por el que los historiadores se hayan interesado que no haya vivido la "invención" de la tradición. [...] Sin embargo, hay que esperar que sea más frecuente cuando una rápida transformación de la sociedad debilita o destruye los modelos sociales» (2002, 11). Dado que «estos cambios han sido particularmente significativos en los últimos 200 años, [...] es razonable esperar que formalizaciones instantáneas de nuevas tradiciones se agrupen durante este período» (Hobsbawm 2002, 11).

En efecto, aplicando a conceptualización de Hobsbawm poderiamos dicir que, a partires de finais do século XVIII, prodúcese en Europa unha proliferación de tradicións «inventadas» alimentadas polos movementos nacionalistas e romántico. Estas tendencias estéticas e políticas levan á aparición de grupos de intelectuais interesados na defensa e salvagarda das «tradicións» nas que se reflicte a distancia existente entre as diferentes clases sociais do momento e a ruptura que se está a producir entre elas. Conscientes desa ruptura, esas elites

USC DE COMPOSTELA

seleccionan aqueles elementos que sobreviven do pasado para crear unha tradición que, aos ollos do seu presente, encarne unha continuidade co anterior.

A historia é, sen dúbida, un dos elementos que achega un soporte e sustento esencial aos procesos de tradicionalización. Coa construción do relato histórico búscase establecer os cimentos que dean base á acción que sirva para establecer a consistencia e unión social[5]. Isto vese claramente na construción das nacións e dos estado-nación[6], onde este relato non sempre se corresponde cos feitos históricos, senón co «que se ha seleccionado, escrito, dibujado, popularizado e institucionalizado por aquellos cuya función era hacer precisamente esto» (Hobsbawm 2002, 20).

A invención da tradición foi empregada polos movementos nacionalistas e rexionalistas desde mediados e finais do século XIX en España. Pero, non só polos de natureza periférica como será o caso de Galicia, senón tamén polo propio nacionalismo español ou españolista.

Neste sentido, Suárez Cortina (1994) explica a invención da tradición, non coma un mecanismo exclusivo dos movementos de carácter nacional ou rexional, senón coma unha solución que as elites do século XIX presentan fronte aos cambios tan grandes que se están a producir:

> Pero la invención de la tradición no ha sido en modo alguno un producto exclusivo de aquellas historiografías destinadas a transmitir valores diferenciales sobre los que construir un determinado movimiento nacional o regional. Ha representado un elemento de carácter básico en la conformación de identidades en un momento en que las transformaciones socioeconómicas modernas pusieron en peligro los modos de vida de las sociedades tradicionales. Se puede decir que ha sido un mecanismo defensivo ante el cambio social, un modo de articular medios de integración ante el resquebrajamiento de los modos de articulación social del Antiguo Régimen. La tradición, real o inventada, es la respuesta que un sector de la intelectualidad del siglo XIX ha utilizado para fortalecer identidades. Y estas podían deberse tanto a la necesidad de articular nuevos modos de integración/segregación ante los cambios experimentados en los ámbitos estatal/territorial/social/productivo, o sencillamente, en el deseo de preservar identidades preexistentes. Es decir, mecanismos discursivos instrumentales en el paso de la comunidad tradicional a la sociedad moderna (Suárez Cortina 1994, 7).

Debemos observar como os sectores produtores de ideas, os intelectuais decimonónicos neste caso, utilizaron a tradición inventando modos de vida, institucións e personaxes cuxa idealización serviu para conformar os mecanismos de autorrecoñecemento.

Este é o papel que cumprirán as teorías elaboradas por folcloristas e historiadores do século XIX como recurso para lexitimar a existencia dunha herdanza cultural común a todos

[5] «En este sentido la tradición, lo heredado, lo que se percibe como permanente, se ha utilizado siempre, con más o menos éxito, como demostración de la bondad de aquello que se quiere conservar, e incluso como prueba de su "naturalidad", de que es algo tan necesario, persistente e inevitable como la naturaleza misma. La eficacia de la tradición en este sentido ha sido tanta que a veces también se ha pretendido usar, o se ha usado efectivamente, justo para lo contrario, para demostrar la necesidad del cambio radical, esgrimiendo lo que podríamos llamar la *tradición interrumpida o arrebatada* es decir, un precedente, real o inventado, más antiguo que la tradición próxima, que por ello sería más legítimo, y al que habría que volver. En ambos casos, el uso y abuso de la historia es fundamental» (Beramendi 1998, 127).

[6] «No deberíamos dejarnos confundir por una paradoja curiosa pero comprensible: las naciones modernas y todo lo que las rodea reclaman generalmente ser lo contrario de la novedad, es decir, buscan estar enraizadas en la antigüedad más remota, y ser lo contrario de lo construido, es decir, buscan ser comunidades humanas tan "naturales" que no necesiten más definición que la propia afirmación» (Hobsbawm 2002, 21).

os integrantes dunha nación e achegar elementos de consolidación dun vínculo que confire ao colectivo unha identidade propia e diferente á dos seus veciños e ás outras nacións.

Para os folcloristas do século XIX a tradición transmítese de forma inalterable de xeración en xeración. Desde a súa concepción, o pobo é unha unidade que posúe unha esencia propia e unha alma común que permanecen desde tempos inmemoriais, desde a orixe. É dicir, hai unha continuidade, non se producen rupturas; estas suporían un cambio e, polo tanto, unha alteración na transmisión da herdanza común.

O Folclore, como disciplina, axudou a cimentar esta visión da tradición e a construír a consciencia identitaria que o momento precisaba para o desenvolvemento das diferentes nacións. Empregouse «como motor principal de esa obsesiva práctica recopiladora que conduciría al folklore a desempeñar un papel social –más o menos conscientemente asumido– de máquina co-inventora de identidades» (Díaz Viana 1996, 163). Neste sentido, «el folklore serviría, fundamentalmente, como archivo fácilmente manipulable desde el que construir –o reconstruir– las señas de identidad» (Díaz Viana 1996, 163).

Unha peza importante para a elaboración das identidades son os símbolos, que axudan a representala, a definir os seus límites e a suscitar emocións e sentimentos de adhesión e identificación. A lingua, o folclore, as fronteiras, a bandeira, os valores morais; todos eles constitúen un estilo de vida, son observados como elementos dunha forma de ser propia e natural (Sanmartín 1993).

Outro dos fundamentos nos que se apoia a construción da identidade é a historia; selecciónase sempre un momento da mesma acorde coas ideas que se defenden, no que se establece a orixe dun relato que ten a súa continuidade no presente[7]:

> Alejar en el tiempo el origen de unos símbolos es estrategia común a toda afirmación de identidad. Pero nuevamente tal alejamiento es una operación actual que, desoyendo el cambio de sentido de los símbolos en el discurrir de la experiencia a lo largo de la historia, homologa su significación y oscurece el hecho de que ésta se atribuye en el presente. Se aleja así un extremo del arco hasta un punto en el que, careciendo los actores vitalmente de su experiencia, su ancestral datación difumina su ocurrencia. Al saturarse así de temporalidad pierde este carácter por entero, se *"sincroniza"*, deviene intemporal, *"de siempre"*. Tan eterna y persistente es entonces su significación como la misma naturaleza. Dotada de la fuerza de lo natural, gana a su vez independencia del sujeto que la selecciona. Todo lo cual contribuye a legitimar su uso como símbolo caracterizador de la singularidad de un pueblo y, tensando más el arco de la identidad, logra trasladar, objetivándose en su cuerda, la fuerza del arquero (Sanmartín 1993, 46).

Así pois, tal e como sinala Hall (2003), as identidades constrúense dentro da representación e non fóra dela. Ficción e realidade mestúranse na construción dun relato crible.

Como pon de relevo Castells (1999) este relato utiliza materiais da historia, a xeografía, a bioloxía, as institucións produtivas e reprodutivas, a memoria colectiva e as fantasías persoais, os aparatos de poder e as revelacións relixiosas. Os símbolos seleccionados como parte da tradición constitúen a base ideolóxica que dá coherencia ao grupo. A partir deles organízase e articúlase un discurso que pretende remarcar a unidade do colectivo. Para construír ese discurso e dotalo de coherencia recóllense os elementos que se precisan da cultura e da historia como representación colectiva do nosoutros. Dependendo do momento histórico e da situación social, política ou económica, seleccionaranse uns ou outros e artellarase o discurso

[7] Pénsese no celtismo no caso de Galicia.

que xustifique esa escolla. Hai que considerar que as identidades son «producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas» (Hall 2003, 18).

Pola súa parte, Castells (1999) sinala que a construción social das identidades ten sempre lugar nun contexto marcado polas relacións de poder, o que dá lugar a tres estratexias de identidade:

- A Identidade lexitimadora: «introducida por las instituciones dominantes de la sociedad para extender y racionalizar su dominio frente a los actores sociales» (Castells 1999, 30).
- A Identidade de resistencia: «generada por aquellos actores que se encuentran en posiciones/condiciones devaluadas o estigmatizadas por la lógica de la dominación, por lo que construyen trincheras de resistencia y supervivencia basándose en principios diferentes u opuestos a los que impregnan las instituciones de la sociedad» (Castells 1999, 30).
- A identidade proxecto: «cuando los actores sociales, basándose en los materiales culturales de que disponen, construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y, al hacerlo, buscan la transformación de toda la estructura social» (Castells 1999, 30).

No século XIX, considerado o século dos nacionalismos, dáse a utilización destas tres estratexias destacando a produción dunha identidade lexitimadora de carácter etnicitario que observamos tamén en Galicia e que podemos definir como «el resultado de la objetivación y de la auto-consciencia de los grupos humanos, en situaciones de contraste y/o confrontación con otros grupos, de sus diferencias socioculturales» (Pujadas 1993, 12).

A continuación revisaremos algúns conceptos centrais para a fundamentación da tradición e da identidade que foron elaboradas neste marco histórico e ideolóxico como son os de cultura popular e folclore.

1.2. A CULTURA POPULAR. O POBO COMO OBXECTO DE ESTUDO

Peter Burke no seu libro sobre a *Cultura popular en la Europa moderna*, propón a óptica necesaria para achegarse a este concepto que consiste en definir a cultura popular «en sentido negativo como la cultura no oficial, la cultura de los grupos que no formaban parte de la élite, [...] formadas por una multitud de grupos sociales, más o menos definidos, de entre los que cabe destacar a los artesanos y a los campesinos» (Burke 2014, 17). En efecto, a afirmación da existencia da cultura popular implica unha diferenciación desta respecto á cultura das elites, e a atribución á mesma dunhas características propias:

> Cultura popular consiste em todos os valores materiais e simbólicos (música, dança, festas, literatura, arte, moda, culinária, religião, lendas, superstições etc) produzidos pelos extratos inferiores, pelas camadas iletradas e mais baixas da sociedade, ao passo que cultura erudita (ou de elite) é aquela produzida pelos extratos superiores ou pelas camadas letradas, cultas e dotadas de saber ilustrado (Domingues 2011, 403).

No marco do pensamento romántico o campesiñado será valorado como a encarnación da cultura popular e convertido en obxecto de estudo das elites burguesas. Representará para estas o ideal da vida en comuñón coa natureza, transformándose nos gardiáns da tradición, que se manteñen alleos aos avances da industrialización e da axitación das cidades.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Así expresa Díaz Viana (1996) a concepción que os primeiros estudosos da cultura popular tiñan deles:

> Se trataba, pues, de estudiar (o, más bien, recoger) la cultura de los campesinos en cuanto a «salvajes de aquí» o «de la puerta de al lado». Y se recopiló –más que se estudió– esa cultura popular campesina como cosa independiente, casi siempre a partir de sus productos descontextualizados, porque así se escamoteaba la muy ardua tarea de estudiar a «los otros de dentro» y se favorecía el posterior uso de tales materiales en su dimensión de signos de identidad (Díaz Viana 1996, 164).

As demarcacións, valoracións e relacións entre a cultura popular e a das elites non é estable senón que están suxeitas ás relacións de poder que se establecen entre os grupos sociais nun determinado contexto. Segundo Domingues «O que se qualifica de "erudito" e o "popular" está em permanente processo de ajustes, desajustes, reajustes, em suma, em movimento» (2011, 404). Como se verá nalgún dos exemplos expostos no presente traballo, o transvase entre o popular e o culto é un fenómeno habitual ao longo da historia. Por iso resulta do maior interese estudar as formas de apropiación das ideas ou obxectos por parte dos dous grupos.

Neste sentido, a teoría da penetración defende, por exemplo, que son as clases inferiores as que tenden a imitar e apropiarse das prácticas culturais das elites, pero, como se verá para o caso dos bailes e danzas dos séculos XVII e XVIII, esta transferencia tamén se produce en sentido contrario.

Segundo Chartier o popular non vén determinado por un conxunto de obxectos ou costumes que poden ser recoñecidos, descritos e rexistrados, senón que implica unha maneira de utilizar os produtos e códigos culturais compartidos: «lo "popular" puede indicar una especie de relación, una manera de utilizar productos o códigos culturales compartidos, en mayor o menor grado, por todos los miembros de la sociedad, pero comprendidos, definidos y usados en estilos de forma variable» (Chartier 1994, 50).

Esta visión do popular implica un cambio de orientación, pois pon o foco non nos elementos ou obxectos culturais en si mesmos senón na forma en como estes son apropiados polos integrantes dun mesmo colectivo:

> La apropiación en realidad concierne a una historia social de los varios usos (que no son necesariamente interpretaciones) de discursos y modelos, volviendo a sus determinantes fundamentales e instalándolos en las prácticas específicas que los producen. Concentrarnos en las condiciones y procesos que conducen las operaciones de construcción del significado es reconocer, a diferencia de la historia intelectual tradicional, que los pensamientos no son etéreos y, a diferencia de la hermenéutica, que las categorías que encuentran experiencias e interpretaciones son históricas, discontinuas y diferenciadas (Chartier 1994, 51).

Desde esta óptica, o popular adquire unha consideración diferente, centrando o interese nos discursos e no uso que destes se fai nese transvase de elementos culturais que se produce entre as clases e culturas dominantes e aquelas que permanecen como subordinadas con respecto a estas.

En realidade, aínda que esta existencia de elementos culturais propios dun determinado grupo ou clase social existiu desde sempre, non será ata finais do século XVIII cando a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

intelectualidade europea tome consciencia desa diferenza entre ambas[8]. Segundo Catenacci (2001) o motivo deste distanciamento vén dado pola posta en práctica dunha política de submisión das almas baseada na doutrina oficial da Igrexa e polo proceso de centralización do Estado que leva a unha administración unificada dos impostos, a seguridade e a lingua.

Este distanciamento entre ambas clases sociais fai que apareza un sentimento de perda da cultura popular e que un grupo de intelectuais comece a recollela e estudala. Pero este sentimento, segundo algúns investigadores (Domingues 2011), non é tan inocente como pode aparentar inicialmente, senón que as elites se mobilizan na defensa e salvagarda da cultura popular ao tempo que actúan coma motor para acelerar a súa morte. Faise fincapé, polo tanto, no que denominan como "beleza do morto", pois vanse focalizar os esforzos en poñer en valor aquilo que xa non representa ningún perigo, no que está moribundo.

Nesta mesma liña sitúase tamén Stuart Hall (1984), para quen a loita de clases está na base da cultura popular. O pobo traballador, as clases obreiras e os pobres aparecen en continuo conflito coa evolución do capitalismo, de modo que os cambios de equilibrio e as relacións de forza maniféstanse nas loitas en torno ás formas da cultura, das tradicións e dos estilos de vida das clases populares. Este interese do capital pola cultura das clases populares vén dado pola busca dunha nova orde social que require da súa reeducación, pois a tradición preséntase como un elemento de resistencia a eses cambios que se pretenden establecer:

> De ahí que durante tanto tiempo la cultura popular haya ido vinculada á cuestiones de tradición, de formas tradicionales de vida y de ahí que su «tradicionalismo» se haya interpretado equivocadamente tan a menudo como fruto de un impulso meramente conservador, que mira hacia atrás y anacrónico (Hall 1984, 94).

En realidade, segundo Hall (1984), o que acontece é que se produce continuamente un cambio activo e unha destrución deliberada duns elementos culturais e dunha forma de vida por outra, empregando o cambio cultural coma un eufemismo deste proceso. A modernización, polo tanto, non é un proceso natural senón unha transformación intencionada, «no hay ninguna "cultura popular" autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación» (Hall 1984, 100).

Partindo destes principios, Hall (1984) chega á definición de popular como «aquellas formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares» (Hall 1984, 103). Facendo fincapé no proceso que establece as continuas tensións entre a cultura popular e a dominante.

A finais do século XVIII, un grupo de intelectuais toman conciencia da existencia da cultura do pobo e comezan o proceso da súa recollida, labor de recolección que trouxo consigo a aparición de novos termos para designar aos elementos obxecto de estudo como: *Volkslied* para a «canción popular», *Volksmärchen* e *Volkssage* para referirse aos diferentes tipos de «contos populares» ou *Volksbuch*[9] para os pequenos libros de peto de temática variada moi populares na época. Xa a principios do século XIX, aparece o termo *volkskunde*, precedente, e utilizado como equivalente, ao que posteriormente en Inglaterra denominarían *folklore*. Frank Popper sinala do seguinte xeito a diferenza entre ambos termos:

[8] «En 1500 la cultura popular era una cultura de todos; una segunda cultura para los más instruidos y la única para el resto. Sin embargo, en 1800, en la mayor parte del clero, la nobleza, los mercaderes, los profesionales liberales (y las esposas de todos ellos) habían abandonado la cultura de las clases más bajas, de las que les separaban, más que nunca, profundas diferencias en su visión del mundo» (Burke 2014, 347).

[9] A tradución literal sería «libro do pobo».

> En la *Volkskunde* alemana, el pueblo es tratado como entidad étnica y se consideran todos los aspectos de la cultura, mientras que en el *folklore* inglés el pueblo aparece como clase social y la atención se centra en los aspectos no materiales de la cultura (usos, costumbres, observaciones, supersticiones, baladas, refranes) (Popper 1989, 262).

Esta diferente denominación esconde dúas formas de entender a cultura popular que se materializan nun enfoque máis localista fronte a outro máis universalizador (Díaz Viana 1996). Por un lado, está esa visión xermánica que busca a defensa do autóctono fronte ao outro ou outros, na procura do nacional; por outro, a visión anglosaxoa menos política e máis universal.

Este é un fenómeno que se inicia en Alemaña, baixo o impulso de personaxes como Herder ou os irmáns Grimn[10], e que vai a estenderse por toda Europa chegando aos diferentes países que a conforman.

Johann Gottfried Herder (1744-1803) publica baixo o título *Volkslieder* a súa colección de cancións recompiladas entre 1774 e 1778. Para este autor a música xoga un papel fundamental na difusión e conservación da poesía como elemento de cohesión social, idea que defendeu no ensaio que escribiu sobre a influenza da poesía nos costumes e forma de vida dos pobos. Así o resume Burke:

> En el magnífico ensayo de Herder de 1788, sobre la influencia de la poesía en las costumbres de los pueblos antiguos y modernos, se expresan con fuerza las ideas que laten tras el término «canto popular». La idea central era que hubo un tiempo en el que la poesía tuvo una eficacia viva [...] es decir, cumplía unas funciones prácticas. Herder llegaba a sugerir que a la verdadera poesía le correspondía un particular modo de vida, que posteriormente definió como la «comunidad orgánica», al tiempo que escribía con nostalgia sobre los pueblos «que denominamos salvajes (Wilde), pero cuya moralidad a menudo fue mayor que la nuestra». La conclusión a la que llegaba era que en el mundo posterior al Renacimiento, solo la canción popular había conservado la eficacia moral de la poesía antigua porque circulaba oralmente, se acompañaba con música y cumplía funciones prácticas. En cambio, la poesía culta estaba pensada para el ojo, escindida de la música y era más frívola que funcional (Burke 2014, 40).

Este vínculo entre a poesía e o pobo vaise ver reforzado polas ideas dos irmáns Grimn:

> En un ensayo sobre la saga de los Nibelungos (*Nibelungenlied*), Jakob Grimn señalaba que el autor del poema era desconocido, «algo usual en todos los poemas nacionales, como debe ser, ya que pertenecen al pueblo en su conjunto». Su paternidad era común: «El pueblo crea» (*Das Volk dichtet*). [...] De ahí que Jakob Grimn describiera a la poesía popular como la «poesía natural» (Naturpoesie) (Burke 2014, 40).

Tanto Herder coma os irmáns Grimn exerceron unha importante influencia sobre outros autores que, levados por esta corrente intelectual, iniciaron as súas recolleccións musicais: a colección de cancións recollidas por Vasily Fyodorovich Trutovsky (ca. 1740-ca. 1810) titulada *Sobraniye russkikh prostïkh pesen s notami* «Colección de cancións rusas sinxelas

[10] Jakob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859).

con partituras», publicadas en catro volumes entre 1776 e 1795; a colección de *Byliny* ou baladas rusas, publicada en 1804 por Kirsha Danilov; a colección Arnim-Brentano de cancións alemás, *Des Knaben Wunderhorn* «O corno máxico do mozo», editada en tres tomos entre 1806 e 1808; a colección Afzelius-Geijer de baladas suecas, publicada en 1814; as baladas serbias editadas por Vuck Stefanović Karadžić (1787-1864) e publicadas por primeira vez en 1814; a colección *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*, que recolle cento sesenta cancións con acompañamento de piano realizada por Karol Lipiński (1790-1861) e publicada en 1833; as cancións finesas recollidas por Elias Lönnrot (1802-1884) para formar o poema épico o *Kalevala*, publicado en 1835; a colección *Chants et chansons populaires de la France*, de Théophile Marion Dumersan (1780-1849) e Hippolyte Raymond Colet (1808-1851), que recolle cancións con acompañamento de piano publicadas en 1843.

Aos países do sur de Europa, segundo Peter Burke (2014), este movemento chegou con certo retraso. No caso de España, a primeira recolección de música é a realizada por Juan Ignacio de Iztueta e publicada en 1826 co título *Euscaldun anciña ancinaco: ta are lendabicico etorquien, dantza on iritci pozcarri gaitzic gabecoen, soñu gogoangarriac beren itz neurtu edo versoaquin*[11]. «Es el primer cancionero de música popular editado en España en el siglo XIX. Transcribe las melodías de 24 canciones y 28 danzas de Guipúzcoa. [...] Colaboraron con J. I. de Iztueta (1767-1845) D. Manuel de Larrarte y D. Pedro Albéniz (1795-1855). Este último realizó las transcripciones musicales» (Rey García 2001, 163).

Pero este fenómeno non se centra só na canción popular, senón que tamén se estende a outras disciplinas como os contos, as lendas e as tradicións populares en xeral. «Este interés por los distintos tipos de la literatura tradicional formaba parte de un movimiento más amplio, que podríamos denominar "el descubrimiento del pueblo"» (Burke 2014, 43); aínda que, Díaz Viana (1999) pensa que se trata máis ben dun invento que dun descubrimento:

> La cultura popular es un invento. Una construcción más que un descubrimiento, pero no necesariamente una mentira. Una invención que nos viene, sobre todo, de los románticos, pues ellos fueron quienes volvieron los ojos hacia aquellas manifestaciones que habían quedado al margen de la Gran Cultura y reivindicaron –con plena consciencia– su posible valor (Díaz Viana 1999, 109).

Este interese pola cultura popular xa se expresara nalgúns outros momentos da historia pero, o novidoso para os compiladores deste momento, «es la relevancia que dan al pueblo y su idea de que "los modales, costumbres, prácticas, supersticiones, baladas, proverbios, etc.", formaban parte de un todo que, a su vez, expresaba el espíritu de una determinada nación» (Burke 2014, 46).

Para estes autores, o descubrimento desa cultura popular axuda a articular o concepto de pobo, que, sen dúbida, asimílase ao construto de nación, pois moitos dos argumentos para a toma de conciencia do pobo como nación veñen proporcionados a través deste medio. Así, «el entusiasmo por las canciones populares se imbricó en un movimiento de búsqueda de la propia identidad y de liberación nacional» (Burke 2014, 50). Os campesiños e artesáns non tiñan unha percepción nacional, senón local ou rexional, de aí que unha das finalidades desa recuperación da cultura popular veña dada por «la propia construcción de una imagen idealizada de "pueblo", que pudiera ser presentada como el sujeto colectivo legítimo reivindicador de una Nación» (Velasco 1992, 18).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[11] Pódese consultar unha copia dixitalizada desta obra no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000114258

Fronte ao pensamento ilustrado do século XVIII, que se afasta do pobo ao consideralo coma un colectivo carente de cultura, os románticos do século XIX achéganse a el buscando coñecer os seus costumes co desexo de aproximarse á natureza e aos modos simples e, ao mesmo tempo, recollendo aqueles elementos que lles axuden a construír as bases da identidade cultural, diferenciándoos fronte ao estranxeiro. Buscan na cultura popular esa esencia diferenciadora gardada durante séculos que constitúe o espírito colectivo do pobo como base da construción da nación. A este respecto, pódese dicir que «os estudos realizados no século XIX tinham como aspecto positivo a visibilidade da questão do popular e como aspecto negativo a utilização de métodos que não foram guiados por uma delimitação do objeto de estudo, mas por interesses ideológicos e políticos» (Catenacci 2001, 31).

Algúns dos descubridores do pobo eran fillos de campesiños ou artesáns, pero, na súa maioría, os que se interesan por este movemento foron intelectuais que

> pertenecían a las clases dirigentes para las que el pueblo era un misterio. Algo que describían en términos de todo aquello que ellos no eran (o pensaban que no eran). El pueblo era natural, sencillo, analfabeto, instintivo, irracional, estaba anclado en la tradición y en la tierra, y carecía de cualquier sentido de individualidad (lo individual se fundía en lo colectivo). Para algunos intelectuales, sobre todo de fines del siglo XVIII, el pueblo era interesante desde el punto de vista de lo exótico. En cambio, a comienzos del siglo XIX, los intelectuales se identificaron con el pueblo e intentaron imitarlo. Como señala el escritor polaco Adam Czarnocki en 1818, «debemos ir a los campesinos, visitarlos en sus cabañas de paja, tomar parte en sus fiestas, trabajos o diversiones. En el humo que se eleva sobre sus cabezas, todavía resuenan los antiguos ritos y se escuchan las viejas canciones» (Burke 2014, 46-47).

En opinión de Peter Burke (2014), o interese polo pobo que xurde nestes momentos atende a numerosas razóns de tipo estético, intelectual e político.

Desde o punto de vista estético, a finais do século XVIII prodúcese un rexeitamento do artificial, poñendo en cuestión as regras do clasicismo e tratando de buscar unha simplicidade e naturalidade que se vai a atopar na cultura popular, con ese aire de primitivismo que leva ao rústico, ao salvaxe, e en última instancia ao exótico. «En resumen, el descubrimiento de la cultura popular formaba parte de un movimiento de primitivismo cultural en el que lo antiguo, lo distante y lo popular acabaron por identificarse» (Burke 2014, 48).

Desde o punto de vista intelectual, este movemento postulábase contra a Ilustración tal e como a definía Voltaire, «se criticaban su elitismo, su rechazo a la tradición y su insistencia en el predominio de la razón» (Burke 2014, 49). Ademais, a Ilustración tamén era vista como un fenómeno esencialmente francés, de aí que certos países como España ou Alemaña amosaran as súas reticencias cara a este movemento. E precisamente, ese descubrimento da cultura popular aparece coma un xesto de rexeitamento fronte ao francés e, polo tanto, fronte á Ilustración.

Xa no ámbito político, outra cuestión que influirá no descubrimento da cultura popular será o xurdimento do nacionalismo. Moitos dos traballos e estudos sobre a cultura popular que se publican a finais do século XVIII e principios do XIX teñen como finalidade a busca da propia identidade e da liberación nacional:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> El considerable alcance del descubrimiento de la cultura popular se debió a una serie de movimientos «nativos», organizados por diversas sociedades (que se encontraban bajo dominación extranjera) para revivir su cultura tradicional.

> Las canciones populares podían evocar un sentimiento de solidaridad en una población dispersa y carente de instituciones nacionales tradicionales. [...] Paradójicamente, la idea de «nación» nació entre los intelectuales que la impusieron a un «pueblo», con el que deseaban identificarse. De hecho, en 1800, tanto los artesanos como los campesinos tenían mayor conciencia regional que nacional (Burke 2014, 51).

En consecuencia, poderiamos dicir que se trata dun movemento que afecta aos países periféricos do continente europeo. Incluso, dentro destes países, tamén é a periferia a que defende estas ideas fronte ao centro. No caso de España, Burke (2014) apunta que o descubrimento do folclore prodúcese a partir da década de 1820 en Andalucía[12].

O descubrimento da cultura popular está ademais unido a un discurso de emerxencia pola recuperación de todo un repertorio de elementos en vías de inminente desaparición:

> Von Arnim creyó que las canciones populares estaban en proceso de extinción en toda Europa. Sobre Francia, escribió que las canciones populares habían desaparecido casi en su totalidad antes de la Revolución: «También en Inglaterra, donde las canciones populares se cantan en raras ocasiones; en Italia han decaído al incluírselas en las óperas, debido a un vacuo deseo de novedad, e incluso en España se han perdido muchas de estas canciones». En Noruega, pocos años más tarde, un recopilador comparaba al país con una «casa en llamas», insistiendo en que era el momento de salvar a las baladas antes de que fuera demasiado tarde (Burke 2014, 55).

Este discurso que se inicia co século XIX terá presenza durante todo el, acentuándose aínda máis na segunda metade, cando a aparición de compiladores e folcloristas se fará máis evidente e numerosa. Esta percepción de agonía na que vive a cultura popular vén como consecuencia do crecemento das cidades, a alfabetización e o desenvolvemento das vías de comunicación, sobre todo a chegada do ferrocarril (Burke 2014).

En efecto, este interese da época pola recollida da cultura popular reflíctese cun termo diferente no nacemento do folclore en Europa.

1.3. FOLCLORE E FOLCLORISMO

A palabra folclore é usada para identificar tanto o enfoque teórico como o seu obxecto de estudo. O termo foi proposto polo arqueólogo inglés William John Thoms (1803-1885), quen o empregou nunha carta publicada no xornal *The Athenaeum* no ano 1846[13]. O novo vocábulo substituíu ao empregado ata o momento para designar este tipo de expresións culturais, que era o de *antigüidades populares*. Pero, a palabra *folklore* incluía unha serie de connotacións que non tiña a anterior, «ya que "lore" incluyó el significado de enseñanza e investigación y "folk" cubría tanto la idea de pueblo en general como la de nación» (Orlando Alfaro 1999, 460).

Anos despois de aquel primeiro artigo, Thoms, xunto con outros folcloristas ingleses como Edward Clodd (1840-1930), Andrew Lang (1844-1912) ou George Laurence Gomme (1853-1916) fundaron en Londres a primeira sociedade de folclore, «Folklore Society», en 1878. Esta sociedade recolleu a rica tradición dos «anticuarios» británicos, activos xa desde o

[12] A obra que Burke (2014) sinala como pioneira en España é o *Romancero de romances moriscos*, da autoría de Agustín Durán (1789-1862) e publicada en 1828. Pódese consultar no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000086185

[13] Thoms enviou a súa carta titulada «Folklore» baixo o pseudónimo de Ambrose Merton. Foi publicada no nº 982 da revista *The Athenaeum* o 22 de agosto de 1846.

século XVIII na recolección de vestixios da antigüidade –preferentemente clásica–, entre os que se atopaban os costumes e tradicións populares, e que constituíran en 1718, a «Society of Antiquaries».

A «Folklore Society» desenvolverá unha ampla actividade que incluirá a edición desde os seus inicios da revista, *Folklore Record*, que se vai consolidar máis tarde co nome de *Folklore Journal* (1883) e que, a partir de 1890 vai pasar a denominarse *Folklore*. Este labor de difusión incluirá tamén a organización de conferencias e congresos, como o Congreso Internacional de Folclore de Londres (1891). A partires de toda esta actividade comézase a falar da ciencia do folclore. A isto axudará tamén a edición de libros, como o do antropólogo Tylor (1832-1917)[14], que exporán argumentos que van ser seguidos polos folcloristas da época para fundamentar as súas investigacións (Ortiz 1989).

Partindo do exemplo da «Folklore Society» fundáronse sociedades similares, entre outros lugares, en España (1881), Italia (1884) e Francia (1886). Por outro lado, este mesmo espírito déixase ver en obras como as dos autores Giuseppe Pitré (1841-1916), fundador do *Arquivio per lo studio delle tradizioni popolari* (1882) ou Paul Sébillot (1843-1918), fundador da *Revue des traditions populaires* (1885).

No referente a España, o folclore chegou da man de Antonio Machado y Álvarez (Santiago de Compostela 1846 - Sevilla 1893) quen, co apoio de algúns amigos e colaboradores publica, o 3 de novembro de 1881, as bases da organización nacional denominada «El Folklore Español»[15], *Bases del Folklore Español «sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares»*. E, uns días máis tarde, funda a primeira asociación deste tipo en España, como é «El Folklore Andaluz»[16].

Ao contrario do modelo centralizado inglés, Machado y Álvarez artella un modelo descentralizado, unha confederación de sociedades rexionais, onde cada rexión de España constituiría a súa propia sociedade, buscando despois a colaboración e coordinación de todas elas. Con esta finalidade, anima aos folcloristas das diferentes zonas do Estado a construír as súas respectivas sociedades.

Neste contesto, irán xurdindo «El Folklore Frexnense» (1882) en Estremadura e «El Folklore Castellano» (1883). Este mesmo ano de 1883 inícianse os trámites para a constitución da asociación galega e, o 1 de febreiro de 1884, baixo a presidencia de Emilia Pardo Bazán (A Coruña 1851 - Madrid 1921) [17], fúndase «El Folklore Gallego».

Antonio Machado y Álvarez vai desenvolver unha grande actividade no campo do folclore ata 1886. Realizará diversas publicacións, colaborará en varias revistas e fundará e dirixirá a revista *El Folklore Andaluz* (1882-83) e a *Biblioteca de Tradiciones Populares Españolas* –xuntamente con Guichot y Sierra (Sevilla 1859-1941) e Luis Montoto (Sevilla 1851-1929)–, que vai publicar once volumes entre 1884 e 1886. Despois de 1886, Machado abandonará a súa actividade neste campo, o que vai supoñer un parón importante no movemento folclorista en España. As sociedades de folclore seguiran unha sorte desigual e moitas delas desaparecerán.

Algunhas desas sociedades terán unha curta vida pero todas elas tiveron un mesmo ideario. Como subliña Juliano, pódese afirmar que «el folklore ha sido entendido como el

[14] O libro de Tylor ao que nos referimos é *Primitive Culture*, publicado en 1871.

[15] Antonio Machado y Álvarez foi o grande impulsor das Sociedades de folclore en España. Para máis información sobre todo o proceso de constitución destas sociedades, consultar Guillot y Sierra (1922, 163-167) ou Alonso Montero (1979, 131-134).

[16] Constituída en Sevilla o 28 de novembro de 1881.

[17] Aínda que inicialmente todo apuntaba a que o presidente ía ser Manuel Murguía, finalmente será Pardo Bazán quen presida a institución. Para máis información sobre este cambio na presidencia, consultar Do Pico Orjais e Rei Sanmartim (2010, 39-43).

conjunto de manifestaciones artísticas y técnicas del pueblo (incluyendo sus creencias, expresiones rituales y "supersticiones")» (1992, 5). Ese conxunto de manifestacións e técnicas vense como unha herdanza do pasado que chega ata o momento presente sen cambios, amosando unhas características de arcaísmo que permiten o coñecemento dos nosos devanceiros imposible de adquirir a través doutros medios. Sendo as comunidades máis afastadas e libres de contacto cos adiantos técnicos e tecnolóxicos as que mellor conservan a súa tradición[18]. «Esta imagen de "pueblo" incluye la concepción de un sujeto colectivo permanente en el tiempo, cuya permanencia se muestra precisamente en su "cultura", en sus tradiciones» (Velasco 1992, 16).

Burke pon de relevo que ese colectivo denominado como pobo descoñecía que posuía unha cultura propia e diferenciada chamada folclore; tomando consciencia dela cando un grupo de intelectuais burgueses comezou a interesarse por ela e, levados polo espírito romántico e pola urxencia da súa inmediata desaparición, comezaron a súa recolección. Deste modo, «tanto los artesanos como los campesinos se sorprendieron cuando vieron sus casas invadidas por hombres y mujeres que vestían y hablaban como la clase media y les pedían que les cantasen sus canciones, o les narrasen sus cuentos tradicionales» (Burke 2014, 39).

Eses burgueses transmutados en folcloristas buscaban contribuír á creación da idea de pobo, como o colectivo portador das esencias nacionais. Un pobo que atesouraba e conservaba as máis antigas tradicións, manténdose afastado dos avances da industrialización. Pero estes folcloristas non falaban da:

> necessidade de preservar, manter as condições materiais e 'espirituais' de existência do próprio povo, produtor do que eles denominavam tradicional. Mas o que interessava a esses estudiosos era, antes de mais nada, o produto, mesmo desligado do contexto no qual havia sido criado e do sentido da sua criação (Catenacci 2001, 34).

Esta noción de folclore «tiene una tendencia de hacer referencia a una construcción de tiempos pasados, implicando un museo hecho para otros en un territorio que no es el de los productores» (Orlando Alfaro 1999, 461). Deste modo, os folcloristas son os que asumen o rol de especialistas e coñecedores do folclore, quedando os paisanos e labregos reducidos a simples transmisores ou informantes. «Se trata de "reconstruir la historia y la cultura" no de retornar socialmente al pasado» (Velasco 1990, 128).

Posto que os folcloristas, como xa se comentou, réxense polo arcaísmo dos elementos a recoller están sempre nunha urxente busca das manifestacións próximas á desaparición. Este intento de preservar o puro ou auténtico esconde unha visión pouco realista da vida das comunidades locais obxecto do seu estudo, pois o fundamento da súa supervivencia está na adaptación. Cando un elemento ou manifestación deixa de ser útil ou perde a súa funcionalidade elimínase, cambiase por outro ou transfórmase para adaptarse ás novas circunstancias. A modernidade está así presente nestes colectivos, pero os folcloristas non se interesan por estes cambios; máis ben ao contrario, critican e rexeitan os cambios que a modernidade vai impoñendo, argumentando que supón a morte da tradición.

En realidade, esta forma de actuar, dando máis importancia á recollida dos materiais que ás explicacións teóricas, agochaba unha intencionalidade clara, como era a motivación

[18] Neste sentido, folclore e tradición poden entenderse como conceptos sinónimos. «Aparece aquí la versión de tradición en manos de los sectores dominantes, que es funcional a sus intereses. La misma consiste en la creaci6n, rescate o recorte de ciertas formas, costumbres, prácticas, historias y valores que explican y justifican su posición dominante y limitan la acción transformadora o cuestionadora de otros sectores, al ofrecer una ratificación cultural e histórica de un orden contemporáneo» (Bravo 2005, 498).

patriótica, a defensa do nacional; pois «la formación de las Sociedades de Folklore se justificaba aludiendo al casi sagrado concepto de "nación"» (Velasco 1990, 130). Tratábase de organizacións impregnadas de sentimentos e de intereses na busca daqueles elementos que conforman a orixe da nación –ou do pobo, como se queira mirar–, daqueles ancestrais referentes que simbolizan as orixes, o máis xenuíno.

Para conseguir este obxectivo non se precisaba de explicacións científicas senón de discursos que apelaran aos sentimentos ao visceral e máis íntimo, á defensa do propio. De aí que se presenten os materiais de forma descontextualizada. «Eran las tradiciones populares lo que daba convergencia y coherencia a una nación, la creaban. La fuerza de las tradiciones contribuía a la autoconciencia, a la conciencia del pasado como realidad histórica» (Velasco 1990, 131).

De feito, «el folklore, como disciplina, no sólo es ciencia, sino que también constituye ideología y estética» (Martí 1996, 58). O folclore non aparece como un reflexo da realidade senón que a través do folclore constrúese unha realidade:

> Nada, pues, más lejos de la realidad que la creencia de que se llega a formar el corpus de folklore de un país sencillamente yendo a recopilarlo en sus comarcas más o menos apartadas. El folklore no tan sólo se «encuentra»; el folklore también se hace, y se hace, precisamente, en aquellos ámbitos que menos tienen que ver con la tradición viva por la cual se interesan (Martí 1996, 57).

E isto é así porque non son só os colectores ou folcloristas os que se encargan de articular o corpus colectivo que conforma o folclore, senón que tamén os intelectuais, os políticos ou os historiadores, cos seus discursos e escritos, axudan a afianzar o que colectivamente se considera como o folclore propio. Este feito ten unha dobre repercusión. Por un lado, búscanse e selecciónanse aqueles elementos da tradición que se corresponden coa idea xeneralizada de folclore, facendo unha escolla consciente deses elementos; e, por outro lado, esa escolla realizada axuda a consolidar a idea de folclore e a impoñer unha orientación e unha estética que acabarán por eliminar da realidade todos aqueles elementos que non se correspondan con ese modelo.

No que atinxe ao termo «folclorismo», este refírese ás actitudes que se desenvolven vinculadas co movemento do folclore. Martí sinala as diferenzas que existen entre folclore como obxecto e folclorismo, insistindo na elaboración das expresións culturais que realiza este último e mostrando a continuidade dos seus procedementos na sociedade actual:

> O folclorismo pódese definir de maneira moi xeral como aquel conxunto de actitudes que implican unha valoración socialmente positiva deste legado cultural que denominamos "folclore". En canto actitude ou conxunto de actitudes, o folclorismo componse de ideas –por exemplo o que se entende por "folclore"–, sentimentos –o amor ou a veneración cara a este folclore– e tendencias á acción, é dicir, todas aquelas accións motivadas por esta consciencia e estes sentimentos, como por exemplo levar a cabo proxectos conservacionistas ou de divulgación deste legado tradicional, programar festivais de música tradicional, etc. O folclore, como ciencia, non debería ser senón a exploración metódica e sistemática dun ámbito de coñecemento, mentres que o folclorismo é máis ben unha sensibilidade, un *feeling* social cara ó mundo das tradicións. Pero, na práctica, ambas facetas están intimamente relacionadas (Martí 1998, 324).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Segundo este mesmo autor, os criterios que determinan o «valor folclórico» dun feito cultural determinado son antigüidade, autenticidade, ruralidade, etnicidade e exotismo; de modo que, «cuanto más elevado sea el "valor folklórico" de una determinada manifestación cultural, más posibilidades tendrá de captar la atención del folklorismo» (Martí 1996, 70).

Por outro lado, o folclorismo pode chegar a confundirse co folclore, asignándolle unha nova lectura ou un novo discurso. Estes cambios poden vir dados por intereses ou simplemente poden ser consecuencias de accións desinteresadas que implicarían alteracións en sentido positivo ou negativo. Isto supón un emprego da tradición adaptándoa e actualizándoa aos novos usos que resultan dunhas novas circunstancias, dunha nova realidade. O folclorismo amosa, polo tanto, as súas preferencias en función da ideoloxía imperante, propoñendo que elementos hai que conservar, que outros hai que rexeitar e cales hai que modificar. Deste modo, non se pon o foco sobre o obxecto folclórico en si mesmo senón sobre o emprego que se fai dese obxecto, de modo que, máis que como principio de conservación, o folclorismo actúa como un axente de cambio. Partindo desta realidade, Díaz Viana sinala que os folcloristas, que se presentan como defensores das tradicións, en realidade son os maiores transformadores da mesma, un dos axentes causantes do seu cambio, «los profesionales del folklorismo son profesionales de la cultura (de un tipo de cultura inventada por ellos mismos), pero no profesionales del estudio de la cultura, aunque –con frecuencia– se presenten como etnógrafos, estudiosos o investigadores» (1999, 17).

Para Martí (1998), a actitude que leva ao folclorismo ten dous momentos fundamentais: a identificación e a fixación. O primeiro momento vén determinado pola selección e identificación dos elementos que se consideran fundamentais dentro do inventario folclórico, xa que a través deles se recoñece a singularidade do grupo. Unha vez feita esta selección, chégase ao segundo momento, onde eses elementos quedan fixados na consciencia do colectivo, identificándose como os compoñentes fundamentais da tradición.

A esta fixación axudan os medios e recursos existentes actualmente para a difusión, pois así como o folclore adquire valor pola súa continuidade e transmisión oral, o folclorismo queda fixado a través dos medios escritos e audiovisuais. Esta transmisión a través dos diferentes soportes fai que se consolide definitivamente e que en moitas ocasións chegue a substituír definitivamente ao propio folclore. A forza de repetir o modelo folclorizante acaba por influír e modificar ao orixinal, nos casos nos que este aínda estea vivo.

Martí sintetiza moi ben este proceso:

> Podemos caracterizar el proceso de la dinámica folklorística de la siguiente manera: en primer lugar, el folklorismo *detecta*; es decir, encuentra un elemento cultural que, según los parámetros ideacionales de la época, puede ser susceptible de aprovechamiento. Después, lo *fija* en unas formas, eliminando o reduciendo drásticamente de este modo el grado de variabilidad que posee el folklore. Y posteriormente le *otorga* una validez de ámbito geográfico, social o funcional que no tiene por qué corresponderse con el papel que este elemento ha jugado históricamente, pero sí con las necesidades y características del nuevo sistema sociocultural (1996, 199).

Como sinala este autor, «o producto tradicional folclorizado experimenta importantes alteracións nos ámbitos morfolóxico, semántico e funcional» (Martí 1998, 340). Aínda no caso de que se pretenda ser fiel ao orixinal e se manteñan formalmente os elementos constitutivos do obxecto folclórico, este perde a súa razón de ser primaria ao trasladalo no tempo e no espazo. Por exemplo, cando unha agrupación musical presenta ao público, sobre un escenario, un antigo canto tradicional recollido directamente durante o seu traballo de

recollida de campo, por moito que se intente recrear de forma exacta a como se recolleu, nunca será igual. O resultado será un novo canto, que aínda que resulte similar a nivel formal perdeu a súa esencia orixinal ao modificar a súa funcionalidade e adquirir un novo valor semántico. En palabras de Martí «si el folklore es vivencia, el folklorismo es vivencia de una vivencia» (1996, 23).

Así, Martí (1996) establece tres niveis de presentación do folclorismo: o das ideas, o dos produtos e o das accións. Dependendo de como se presente a manifestación que dá lugar ao folclorismo pode facer referencia a un, a dous, ou aos tres niveis.

Aínda que no folclorismo pódese ver reflectido calquera elemento da tradición, son elementos como a música, a danza ou o traxe os que máis presenza van ter neste ámbito. Isto é así porque como fenómenos culturais posúen «unha gran capacidade de convocatoria e un claro poder de articulación social» (Martí 1998, 325). A música ou a danza non só amosan unha importante significación simbólica senón que tamén presentan un considerable valor utilitario. A súa presenza en todos os actos colectivos de carácter festivo ou conmemorativo fan delas un elemento imprescindible de goce e de diversión insubstituíble.

Pero, o papel social da música vai moito máis alá desta primaria concepción festiva:

> A música constitúe un código que é portador de significacións que van moito máis alá das que podemos asociar ás súas funcións básicas de tipo lúdico. Estas significacións non as posúe nunca de maneira intrínseca, senón que lle son socialmente outorgadas segundo as diferentes conxunturas do momento. De aí as súas grandes posibilidades de instrumentalización social, sendo o folclorismo a penas un dos diferentes marcos que permite esta instrumentalización. Non hai que esquecer, ademais, que un dos factores que máis inflúen no poder ideoloxizante da música estriba na súa facultade de estimular as estructuras de coñecemento relacionadas con determinadas narrativas sociais sen que as persoas que a escoitan teñan que ser sempre forzosamente conscientes diso (Martí 1998, 325-326).

Isto é máis que evidente na utilización que se fai da música nos actos de carácter político, social ou cultural de diferente signo e condición. E este asunto pon de relevo a importante consideración que ten a cuestión identitaria na conformación do elemento folclórico. A identidade de carácter etnicitario está na base do emprego do folclorismo como ferramenta de difusión dos nacionalismos. O elemento folclorizado adquire en moitas ocasións o carácter de símbolo, chegando a identificar ou representar a todo o colectivo, ben sexa nación, rexión ou localidade, como ocorre en Galicia coa propia gaita ou coa muiñeira. Este feito une ese elemento folclorístico definitivamente a esa nación, de modo que imposibilita que outros colectivos ou nacións adquiran tamén ese elemento como símbolo da súa identidade.

O concepto de folclorismo chama a atención sobre os distintos elementos que interveñen nos procesos de mediación, empezando pola propia figura do mediador, aquela persoa que fixa a súa atención –case sempre interesada– nun elemento da cultura popular para comentala ou realzala. Estes mediadores son os que realizan a selección dos elementos que consideran oportunos ou pertinentes en función dos seus intereses, das súas intencións, das súas crenzas, etc. No presente traballo, tal e como veremos nos sucesivos capítulos, será fundamental a mediación dos mestres de capela das catedrais, dos historiadores e dos compiladores que no século XIX desenvolveron a súa actividade en Galicia, pois serán os encargados de establecer o canon da música galega.

Non todos os membros dunha comunidade desempeñan o mesmo papel na conservación e transmisión da cultura popular; hai persoas moito máis activas e outras máis pasivas.

Ademais, o tratamento que fan do material que se denomina como tradición non é sempre igual:

> Estudios actuales sobre los portadores de la tradición sugieren que algunos eran «fieles hasta la incomprensión», preservando frases que no entendían, mientras que otros, menos obsesionados con la tradición, se consideraban libres para reinterpretarla de acuerdo con sus preferencias personales. En muchos casos no se aprendían de memoria una canción o una historia, sino que las recreaban en cada actuación, dejando mucho a la innovación (Burke 2014, 166).

Neste último caso, o encargado de elaborar esa canción tiña un perfecto coñecemento dos parámetros que constituían as características fundamentais dese repertorio, e sen saír deles, introducía novos elementos que podían ir asociados á letra, á melodía, ao ritmo, etc. Este proceso queda perfectamente sintetizado na seguinte frase: «la cultura popular estaba acostumbrada a recoger lo nuevo y transformarlo en algo que se parecía mucho a lo viejo» (Burke 2014, 359).

Isto enlaza tamén co problema da atribución dese repertorio tradicional. Son obra de individuos concretos ou é o pobo o que crea? En relación con isto Burke apunta que:

> El individuo podía inventar pero, como ha señalado Cecil Sharp, en una cultura oral era «la comunidad la que seleccionaba». Si un individuo creaba innovaciones o transformaciones que coincidían con los gustos de la comunidad, estas se imitaban y pasaban a engrosar el *stock* común de la tradición. Por el contrario, si los cambios no gozaban de la aprobación de la audiencia, desaparecían con el autor y, a veces, incluso antes. Así, las sucesivas audiencias ejercían una especie de «censura preventiva» y decidían si determinada canción o cuento debía sobrevivir y cómo. De modo que, al margen del entusiasmo que mostrara durante la representación, el pueblo participaba en la creación y transformación de la cultura popular al igual que en la creación y transformación de su lengua materna.
>
> Resumiendo, el artista tradicional no era un mero portavoz de la tradición pero tampoco era libre de inventar todo lo que quisiera. No era ni «artista» ni «compositor» en el sentido actual de estos términos. Producía sus propias variaciones, pero en el marco de un armazón tradicional (Burke 2014, 168).

Este armazón tradicional está conformado por toda unha serie de elementos que constitúen a base da creación e transmisión oral, de modo que, cando unha persoa pertencente a un colectivo interpreta unha canción está poñendo en práctica a combinación deses elementos, é dicir, executando «permutaciones de elementos creados con anterioridad» (Burke 2014, 179). O resultado deste feito reflíctese nun dobre paradoxo (Burke 2014, 179):

- Por un lado, a interpretación oral dunha peza musical sempre resulta diferente. Non hai dúas interpretacións iguais. O executante é libre de introducir improvisacións, variacións, ornamentos, etc. Isto é o que da lugar ás diferentes variantes dunha mesma obra, de modo que non hai unha versión que poidamos denominar como máis acertada ou perfecta.
- Por outro lado, tamén se chega á conclusión de que melodías distintas son en realidade a mesma. Pezas que son contempladas como diferentes, en realidade parten das mesmas frases ou motivos, que foron sometidos a procesos de variación,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> improvisación ou ornamentación. O resultado son diferentes obras que xorden da combinación deses motivos pero que en realidade parten dun mesmo tronco común.

Cada intérprete desenvolve o seu propio estilo e as súas propias formas pero sempre dentro dos parámetros que forman ese fondo común que é a tradición, e que vén determinado por un repertorio de xéneros e formas perfectamente coñecidos polo conxunto dos seus integrantes. Partindo deste principio, as variacións e improvisacións que se produzan son unha cuestión de selección e combinación dunha serie de fórmulas e motivos, conxugados dentro dunhas regras precisas[19]. Deste modo, pódese afirmar que «combinar fórmulas y motivos y adaptarlos a un contexto nuevo, no es un proceso mecánico» (Burke 2014, 203), senón a expresión da realidade.

Polo tanto, non podemos quedarnos só na superficie do fenómeno, hai que afondar na trama de relacións e transformacións que se establecen para poder comprender na súa integridade este proceso:

> La identificación de los rasgos morfológicos que organizan las prácticas es, pues, una condición necesaria pero no suficiente para designar adecuadamente las diferencias culturales. Las formas populares de las prácticas no se desarrollan en un universo simbólico separado y específico, su diferencia siempre se construye a través de las mediaciones y las dependencias que las ligan a los modelos y normas dominantes (Chartier 1994, 58).

Pero, estas variacións ou reinterpretacións non só se producen de forma espontánea e no seu contexto orixinal, en ocasións, son realizadas de forma consciente e con uns intereses moi concretos. Así ocorre con moitas das pezas musicais que chegan ata os nosos días a través das transcricións realizadas por moitos dos compiladores:

> En el caso de la música popular, los cambios que realizaron descubridores y editores para transmitirla a un nuevo público fueron particularmente evidentes. Había que escribir la música para conservarla, y hubo de hacerse de acuerdo con un sistema convencional que no se adaptaba bien a este tipo de música. Había que publicar las partituras para captar el interés de un público de clase media que solía poseer pianos y estaba acostumbrado a las canciones de Haydn y, más tarde, a las de Schubert y Schumann. En otras palabras, como se señala en las portadas, había que «armonizar» las canciones (Burke 2014, 58-59)

A música require, polo tanto, da adaptación a unha linguaxe propia, allea ás características da música desenvolvida polo pobo. É necesario realizar unha serie de emendas para levar ao papel unha expresión artística de natureza oral, pero tamén é precisa unha adaptación aos intereses do público ao que vai dirixida esa nova publicación. Isto é evidente, como veremos, nos compiladores que desenvolveron o seu labor en Galicia no século XIX:

> En las versiones impresas «se impuso a las melodías populares las normas académicas de la armonía, se suprimieron modalidades antiguas y se ajustaron los tonos irregulares». Además, el editor omitió palabras «demasiado vulgares para ser publicadas».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[19] En relación con esta cuestión resulta interesante o libro *Repente galego* de Pinheiro Almuinha (2016).

> Por lo tanto, leer el texto de una balada, un cuento popular o una tonada de una colección de este período, es como mirar una iglesia gótica «restaurada». Uno nunca está seguro de si está mirando lo que existía originalmente o lo restaurado; lo que interesaba al restaurador o lo que pensaba debería conservarse en ese momento (Burke 2014, 59).

Neste aspecto o mediador xoga un papel fundamental e no documento que chega ás nosas mans están presentes os seus prexuízos e intereses, que non sempre son doados de ver ou de localizar.

1.4. A MÚSICA COMO EXPRESIÓN DA TRADICIÓN E ELEMENTO DE IDENTIDADE

Neste último apartado reflexionaremos sobre as características que presenta a música e que permiten explicar o seu papel e importancia nos procesos de construción identitaria.

A música é un recurso empregado de forma recorrente para a construción, consolidación e difusión das identidades. Como fenómeno consubstancial ao ser humano está ligada a el practicamente desde ás súas orixes, de aí que estea presente en todas as sociedades coñecidas, sendo un dos medios máis importantes para a expresión de sentimentos, estados de ánimo e emocións; elementos estes que xogan un papel fundamental no ámbito identitario.

Como medio de comunicación é unha linguaxe que vai máis alá da linguaxe oral ou escrita, pois ten unha capacidade de expresar e transmitir moito maior que ca estas; o que non implica que sexa universal na percepción dos seus significados –como moitas veces se di–, pois as obras musicais xorden no interior dunha cultura[20], dunha «tradición» determinada, e adquiren sentido dentro desa práctica creativa e interpretativa. Desligada desa práctica a música adquire outro significado, pois o creador e o perceptor deben coñecer o código para poder interpretar o significado da obra musical. Aínda así, a música sempre expresa algo, pese a que non se coñeza a súa linguaxe. Neste caso, perderase o significado cultural da mesma pero recibirase o seu poder evocador en canto á súa capacidade de suxerir, de narrar, de describir.

A música tamén ten un impacto emocional, estético e sociolóxico, pois «las interacciones que se producen entre los sonidos y los individuos son el resultado de respuestas aprendidas, pautas personales y patrones culturales» (Hormigos 2010, 92-93). Patróns culturais que son precisamente os que determinan as estruturas musicais e a funcionalidade da música, dado que esta ten lugar dentro dunha sociedade que posúe unhas características propias que condicionan a música orixinada no seu seo.

En relación con isto está o concepto de relevancia social, que «hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada» (Martí 2000, 79). Así, seguindo a Martí (2000), pódese afirmar que para que a música pertenza a un área sociocultural determinada debe posuír relevancia social e, para ter esa relevancia social, a música debe ser significativa para ese colectivo e posuír uns usos e unhas funcións determinadas, o que á súa vez, converterán a esa música en simbólica:

> Decimos que la música se vuelve simbólica para un grupo de individuos y transmite identidad, cuando aparecen canciones o melodías que poseen un valor representativo para un grupo humano en un contexto y tiempo determinado. La música siempre posee un marcado componente emocional y

[20] «La cultura es la que dota de una función específica a la melodía, la que establece los lugares para su interpretación, la que convierte una canción en un símbolo, la que marca actitudes y valores, etc. Cada época nos ha dado un lenguaje musical determinado, que nos hemos encargado de transformar de acuerdo con las normas y valores que imperan en nuestra sociedad» (Hormigos 2010, 93).

> es ese componente el que termina convirtiéndola en símbolo, bien por que los sonidos que la componen hayan sido creados específicamente para convertirse en música simbólica, o bien por que con el paso del tiempo, y a través de la práctica cotidiana, una melodía o canción se vuelven simbólicas espontáneamente en base a una disponibilidad social que dota a la música de un valor especial con contenido identificatorio para un grupo. En todo caso debemos tener presente que este simbolismo de la música es situacional, cuando se la saca de su contexto inicial pierde su capacidad para generar identidad (Hormigos 2010, 94).

De acordo con esta última idea, débese considerar a música no contesto no que toma vida, no que se interpreta, observando a interacción que se produce entre as persoas presentes no acto musical e a resposta que provoca nos oíntes.

En relación cos patróns culturais, tamén hai que sinalar a presenza nos colectivos sociais dos patróns de rexeitamento. Para o estudo de todo grupo humano non só hai que ter en conta os elementos que caracterizan a música desa comunidade senón tamén os que se rexeitan ou exclúen. Este rexeitamento pode centrarse en determinados instrumentos, xéneros musicais, estilos e técnicas interpretativas, indumentarias, etc. Deste modo, defínese o patrón de rexeitamento «como aquel complejo de elementos de signo cultural que declara "no deseable" una unidad cualquiera del amplio espectro fenoménico del hecho musical» (Martí 2000, 97).

A través da confrontación que se produce entre estes patróns de rexeitamento e os patróns de afirmación poderase coñecer máis profundamente a idiosincrasia de calquera sistema cultural:

> Para una cultura, es tan sintomático aquello que se acepta como aquello que se rechaza, y la gran ventaja que para el analista poseen los patrones de rechazo frente a los de afirmación es que muy a menudo –tanto individual como socialmente– se es más consciente de lo que se rechaza que de lo que se acepta (Martí 2000, 96).

Estes patróns de rexeitamento son xeralmente de carácter temporal, de modo que un elemento pode ser admitido ou rexeitado en función dunha serie de valores, actitudes, significados ou funcións. Así, Martí (2000) sinala que en todo patrón de rexeitamento atópase: a) un elemento de orde musical rexeitado; b) un compoñente ideacional que xustifica ese rexeitamento; c) un ámbito de pertinencia, é dicir, os axentes sociais; d) un ámbito de incumbencia, o entorno onde é operativo ou de aplicación. A combinación destes elementos determinará o grao de rexeitamento e a importancia que eses patróns terán na configuración dos grupos sociais:

> Cualquier sociedad viva genera sus patrones de afirmación y de rechazo hacia las diversas opciones culturales que se le presentan y que son, al fin y al cabo, las que garantizan la dialéctica necesaria de su evolución. Estos patrones estarán en correspondencia directa con los valores socioculturales (Martí 2000, 115).

Valores que se ven reflectidos na música, porque a música é expresión sonora da realidade, é unha forma de simbolizar a realidade, reflicte as características culturais do grupo humano ao que pertence. Realízase nun lugar e nun tempo concreto, atendendo a unhas funcións, a uns usos e costumes que evidencian unha determinada concepción do mundo no que se orixina, e que axuda ao mantemento das estruturas sociais. Pero, ao mesmo tempo, a música tamén contribúe a construír ou modificar esa realidade, «la música no refleja tan sólo el espíritu de

una época, sino que también interviene dialécticamente en la configuración de este espíritu» (Martí 2000, 11).

A música é fundamental na construción social das identidades. Acompáñanos durante toda a nosa vida vinculando cada unha das etapas da mesma a uns sons e tipo de música, o que a converte nun elemento esencial na socialización do individuo[21]. Ademais, como indica Martí, «las manifestaciones musicales son el producto incuestionable de una lógica cultural marcada por las ideologías» (2000, 292). Ideoloxías que dan significado á música:

> La identidad cultural creada sobre el discurso sonoro carga de significado a la música, nos enseña que ésta es el vehículo ideal para transmitir los valores propios de la cultura. Tradicionalmente nos hemos socializado a través de la música, nuestros deseos, valores, creencias e ideas comunes han encontrado un canal de expresión a través de los sonidos. En este sentido, hemos reconocido en determinadas melodías o canciones nuestras raíces sociales que marcan la pertenencia a una determinada cultura y nos posibilita reconocer un pasado, situarnos en un presente y proyectar un futuro (Hormigos 2010, 94).

Seguindo a autores como Vila (1996), Pelinski (2000), Revilla Gútiez (2011) ou Salinas (2021), pódese facer un achegamento ao tema da música e a identidade desde tres perspectivas teóricas diferentes, como son a homoloxía estrutural, a interpelación e a narratividade. Estas tres propostas van ir xurdindo de forma consecutiva no tempo, de modo que cada unha aparece como resposta aos inconvenientes formulados pola anterior.

A homoloxía estrutural foi exposta nos anos setenta do século XX. Desde este paradigma a música é un reflexo da sociedade na que xurde, de modo que os elementos que forman parte da estrutura musical manifestan as características da estrutura social. Cando se crea unha obra musical esta vai dirixida sempre a un público concreto, nace dentro dun universo simbólico, dunha estrutura social, atendendo a unhas normas e uns valores determinados. Todos estes elementos definen á súa vez o «gusto» ou as preferencias por unha ou outra música, de modo que a propia música reflicte esa simboloxía e eses valores[22]. Convértese, deste modo, nun importante instrumento de coñecemento, nun medio para percibir o mundo. «La música tiene un papel muy importante en nuestra sociedad en cuanto a manifestación cultural, es comunicación entre los individuos, refleja la cultura de la cual forma parte» (Hormigos 2010, 92).

Esta forma de entender a música e a súa relación coa sociedade parte do pensamento estruturalista, seguindo a versión proposta por Lévi Strauss, e tenta ver reflectidos na música trazos da estrutura social. Desde este punto de partida, e seguindo as proposicións da escola subculturalista inglesa, tentará demostrar como cada grupo social vese representado por un estilo ou un tipo de música diferente. «Tal correspondencia se basaría en la relación de determinación que "en última instancia" ejercían las infraestructuras sociales sobre las superestructuras artísticas» (Pelinski 2000, 164). Pois, «se suponía que las diferentes culturas creaban formas musicales estructuralmente coherentes consigo mismas» (Pelinski 2000, 165).

A homoloxía estrutural recibiu críticas pois non é doado establecer as características musicais que se asimilan ás estruturas sociais e, ademais, non todas as sociedades que posúen

[21] Sobre a importancia social da música ver Martí (2000, 14-20).

[22] «Podemos afirmar que existe cierta correspondencia entre un determinado colectivo y la música que escucha (consume o se le asigna), si partimos de la base de que actualmente el acto de la escucha (o consumo) y el gusto están más que nunca condicionados por factores como el bagaje cultural, el contexto mediático en el que se desarrolla éste y las expectativas que "la sociedad" marca sobre el colectivo en cuestión. Así, podremos explicar el funcionamiento y papel de gran parte de las construcciones, tópicos y estereotipos creados en torno a determinadas comunidades y a sus gustos que hacen "del estigma un emblema", y se reafirman hasta identificarse plenamente con dichos elementos» (Revilla Gútiez 2011, 19).

unhas características sociais semellantes teñen unha música similar e, igualmente, non todas as culturas con músicas similares teñen trazos socioeconómicos iguais.

Pablo Vila, aínda que realiza os seus primeiros traballos partindo deste posicionamento, finalmente tamén se mostra escéptico con esta corrente, xa que,

> esta forma de entender la relación entre música e identidad tiene muchas dificultades para explicar cambios en los gustos musicales de actores sociales que o no han cambiado su posición estructural en la sociedad, o no han modificado los rasgos básicos de su subcultura. Ni tampoco puede dar cuenta de aquellas clases sociales o subculturas que adoptan diferentes estilos musicales al mismo tiempo, algunos de ellos claramente no homólogos a su situación social (Vila 1996).

Tamén Frith (2003) amosa a súa posición crítica con esta primeira proposta. Para este autor o importante non é como a música reflicte as características da xente senón «cómo crea y construye una experiencia [...] que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva» (Frith 2003, 184). Na súa opinión, a identidade é un proceso experiencial que se fai moito máis intenso a través da música, pois esta reforza a concepción dun mesmo e dos outros:

> Lo que quiero sugerir, en otras palabras, no es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (el supuesto de los modelos de homología), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de la actividad cultural, por medio del juicio estético. Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas (Frith 2003, 187).

Unha segunda visión da relación entre música e identidade é a que achega a interpelación. Esta proposta, que parte da filosofía marxista con algunhas proposicións engadidas do pos-estruturalismo francés, aparece como unha resposta á homoloxía estrutural. Entre os autores que teñen desenvolvido esta teoría no ámbito da música popular, na súa relación coas identidades, están Richard Middlenton, Simon Frith ou Pablo Vila.

Para o primeiro deles, «la función interpelativa de la música consiste en mecanismos que ponen al público de una ejecución musical en la posición particular de destinatario de un mensaje, esto es, de interpelado» (Pelinski 2000, 167). Por outra parte, Frith «observa que la función interpelativa de la música no procede de las significaciones inmanentes de la sintaxis musical, sino de las significaciones que los oyentes asignan ellos mismos a la música» (Pelinski 2000, 167).

Por último, para Vila, as interpelacións desenvolvidas por unha mesma música entre diferentes persoas orixina á construción de identidades diversas, dando lugar a identidades de distinto carácter: de xénero, de clase, culturais, etc. Este autor define do seguinte modo a interpelación:

> Esta postura teórica plantea básicamente que la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional (Vila 1996).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O propio Vila (1996) sinala, de acordo con Frith, que se a música ten unha importante capacidade interpeladora é porque implica experiencias emocionais especialmente intensas, non comparables con ningunha outra práctica cultural. Ademais, se a xente é quen de gozar da música popular é precisamente porque a través dela pode dar resposta ás cuestións identitarias. A importancia da música debe medirse por como se crea e constrúe unha experiencia vital a redor dela, que só podemos comprender se asumimos unha identidade, tanto subxectiva como colectiva, coa cultura musical do momento (Hormigos 2010).

A complexidade do fenómeno musical en canto ao número de elementos que interveñen no momento da interpretación –a execución musical, o baile e a danza, a mímica e xestualidade, a linguaxe musical expresada en son, etc– fan deste acto un potente axente de interpelación das identidades. De modo que os elementos extramusicais, en moitos casos, adquiren unha relevancia fundamental dentro do fenómeno musical, converténdose en axentes significantes de primeiro orde[23]. Así mesmo, os códigos musicais son variables, «de ahí la posibilidad que tiene un mismo tipo de música de interpelar a actores sociales muy distintos, sobre todo si tenemos en cuenta que dichos códigos, lejos de reforzarse el uno al otro, muchas veces pueden ser altamente contradictorios» (Vila 1996).

Como crítica a esta teoría Pelinski sinala que:

> La teoría da las interpelaciones como explicación de los procesos de construcción de identidades sociales ha sido criticada por la circularidad de su argumentación: por una parte, otorga al sujeto una cierta capacidad de agencia: el sujeto puede reconocer y responder a la interpretación, pero, por otra parte, la ideología lo somete fatalmente, transformándolo en un «sujeto» sujeto a su dominación (Pelinski 2000, 168).

Atendendo a esta cuestión, non se pode dar unha explicación a por que unhas interpelacións teñen éxito e outras non, ou por que as persoas se identifican con un tipo de música concreto. Para dar resposta a esta pregunta, «siguiendo a Stuard Hall, Vila concluye que la comprensión de los procesos de construcción de la identidad no sólo requiere que el sujeto sea interpelado, sino que invierta en la posición» (Pelinski 2000, 169).

Xurde, así, unha terceira proposta que tenta dar resposta ao problema da música e a identidade, que é a que presenta a narratividade. E, serán unha vez máis Frith e Vila os autores que, partindo da súa experiencia e posta en práctica das teorías anteriores, amosen este novo achegamento á cuestión.

A narratividade na súa consideración epistemolóxica preséntase como unha forma de entender e dar sentido ao mundo no que vivimos. «Así, según Bruner, el discurso narrativo es uno de los sistemas de entendimiento más importantes que usamos para conferir sentido a la realidad, especialmente para entender la dimensión temporal de nuestra existencia» (Vila 1996).

En palabras de Pelinski (2000), cada un de nós é produto da súa narración e non podemos chegar a comprendernos senón coma discurso, de aí que as accións que desenvolvemos adquiran sentido grazas á capacidade de conquistar os obxectivos e desexos. «De este modo, si la narratividad es capaz de construir nuestra identidad, es porque la narrativa se confunde con la vida» (Pelinski 2000, 171). «Así, nuestra posición teórica sostiene que la identidad social se basa en una continua lucha discursiva acerca del sentido que define a las relaciones sociales y posiciones en una sociedad y tiempo determinados» (Vila 1996). Esta loita por fixar

[23] Pénsese na importancia que ten o emprego do traxe rexional nas formacións que interpretan música galega.

o que podemos denominar sentido común non chega nunca a pecharse. «En otras palabras, la identidad social y la subjetividad son siempre precarias, contradictorias y en proceso, y los individuos son siempre el espacio de lucha de conflictivas formas de subjetividad» (Vila 1996).

Nesta loita xogan un papel fundamental os grupos hexemónicos, pois as posicións que os individuos adquiren como suxeitos son en realidade construcións culturais discursivas, e non todas estas construcións teñen a mesma consideración, «de ahí que se pueda afirmar que la batalla hegemónica más importante se gana cuando los actores sociales aceptan (por supuesto a través de un proceso muy complejo de reconocimiento, lucha y negociación) las posiciones de sujeto tal cual son ofrecidas por el grupo hegemónico» (Vila 1996).

Un concepto fundamental no proceso narrativo é a trama argumental, encargada de dar coherencia ao relato xerado a partir da suma das accións particulares desenvolvidas ao longo da historia. Con ela explícase o proceso de construción da identidade pois, partindo do presente, ordena a realidade para enlazar o discurso co pasado e co futuro:

> Los eventos sociales en general (entre ellos los ligados a la música) son construidos como «experiencia» al interior de tramas argumentales que les dan sentido. Así, es justamente la trama argumental de mi identidad narrativa la que dirige el proceso de selección de lo «real» que es concomitante a toda construcción identitaria (Vila 1996).

Ao mesmo tempo, a identidade pode ser múltiple, xa que un pode ser protagonista de diferentes historias. Ao narrar esas historias un debe facelas intelixibles para un mesmo e para os demais, de aí que haxa que establecer unha coherencia no relato dando unidade aos acontecementos illados a través dunha trama. «Es por eso que creemos que, en definitiva, es la narrativa la que construye la identidad del personaje al construir el argumento de la historia. Así, lo que produce la identidad del personaje es la identidad del argumento y no viceversa» (Vila 1996).

Na construción do discurso narrativo ten unha importancia fundamental a definición das categorías que empregamos, pois é a través delas como coñecemos e clasificamos os obxectos e os suxeitos que nos rodean. A través destas categorías podemos diferenciarnos do outro, do diferente a nós, pois presenta unhas características propias que o fan distinto. É así como un se sinte integrado no grupo social co que comparte elementos comúns e marca as diferenzas con ese outro que presenta unhas características negativas e alleas. A partir de aquí, todas as culturas xeran historias e discursos para acentuar esas diferenzas e manter as distancias entre os diferentes grupos:

> Si analizamos el papel que juega la música en las lógicas de la diferencia, podremos comprobar que se desarrolla como elemento crucial en estos casos. Las prácticas musicales, junto con el gusto y los hábitos de consumo de la misma, actúan como definidores y generadores de identidad y, por consiguiente, también entrarán a formar parte de los parámetros identitarios que pugnan por diferenciarse del resto (Revilla Gútiez 2011, 14).

Na construción dese discurso é fundamental, tal e como sinala Vila (1996), a selectividade, é dicir, que incluímos ou omitimos na nosa trama argumental.

Atendendo a todo o comentado anteriormente, Vila establece unha definición de identidade social, que «es el producto de la compleja interacción de narrativas acerca de nosotros mismos y los "otros" desarrolladas en relación a las múltiples interrelaciones que

establecemos a través del tiempo» (1996). E, dentro deste sistema de relacións, atopa unha posición destacada a música, «al ser un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades sociales» (Vila 1996).

Para Frith (2003) a experiencia musical é unha experiencia de identidade, pois cando se participa dun acto musical establécense alianzas emocionais cos intérpretes e cos outros seguidores que asisten ao acto. A música preséntase como unha experiencia individual, ao facer propia e asimilar para a nosa vida a melodía e os ritmos cos que nos recoñecemos e, ao mesmo tempo, como experiencia colectiva, porque a música que escoitamos segue unha lóxica cultural coñecida que nos unifica co grupo ao que pertencemos, lóxica que, para a maioría, vai máis alá do seu propio entendemento.

Frith (2003) sinala que a narrativa é o que explica e modela o proceso de formación das identidades, e concretamente das identidades musicais, xa que a través da música pódense considerar dúas propostas: por un lado, unha identidade utópica, como representación idealizada do que quixeramos ser; e, por outro lado, unha identidade como sentimento real, que aparece durante a realización ou escoita da música, no momento da execución, e que nos procura o pracer do que a nosa identidade podería ser, en palabras do propio Frith, «la música nos da una experiencia real de lo que podría ser el ideal» (2003, 210).

A apropiación desa música polo grupo, a percepción como propia, da lugar á aparición do concepto de autenticidade. Neste sentido Frith comenta que «la autenticidad no es una cualidad de la música como tal (el modo real de hacerla), sino de la historia que se le escucha contar, el relato de interacción musical en que se sitúan los mismos oyentes» (2003, 211-212).

A narratividade foi criticada por autores como Pelinski (2000), quen matiza algunhas das afirmacións propostas por Vila. En primeiro lugar, observa que sería preciso ampliar o concepto de linguaxe discursiva, non quedando só no verbal, senón incluíndo a capacidade comunicativa do movemento e de toda sorte de linguaxe corporal para definir a nosa identidade, sobre todo no momento da práctica e execución musical. En segundo lugar, sinala que os procesos de identificación musical son moito máis variados e complexos do que se pode considerar a través da construción da trama argumental, incluíndo a casualidade ou a arbitrariedade como posibles explicacións causais. En terceiro lugar, amosa unha defensa do poder interpelador da propia música sobre o oínte, arrogando unha influencia directa do propio son e estruturas musicais, e rexeitando unicamente a función simbólica de reenvío a realidades externas que defende Vila. E, por último, defende a importancia que no mundo globalizado no que vivimos teñen, cada vez máis, a construción de tramas máis complexas, máis amplas, chegando a constituír verdadeiras redes.

O percorrido realizado neste capítulo polos conceptos de tradición, cultura popular e folclore, así como a súa contextualización histórica, permitiunos destacar os procesos de construción social aos que están vinculadas as realidades que integran estas categorías. Este será o marco construtivista no que se sitúe a nosa análise e reconstrución da xenealoxía da muiñeira. Trazaremos, por unha banda, as continuidades e cambios que se producen no plano propiamente musical pero, tomando tamén en conta os contextos e factores socioculturais que interveñen na progresiva configuración desta peza musical como elemento de identidade de Galicia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2. O BAILE DA GAITA GALEGA NOS SÉCULOS XVII E XVIII

Durante o século XVII a corte e a nobreza españolas incorporaron ás súas danzas cortesás unha serie de bailes de carácter popular, o que fixo que adquiriran unha dimensión e unha consideración descoñecida ata ese momento, pasando a ser obxecto de interese dos compositores e instrumentistas profesionais. Este feito, unido ao desenvolvemento da imprenta e do mercado editorial facilitou a notación destes bailes que, grazas a estas circunstancias, conseguiron sobrevivir ata a actualidade. Entre eles aparece un de orixe galega, o baile da gaita galega. Aínda que este baile non é totalmente descoñecido para os musicólogos e investigadores da música e do baile que teñen como centro de estudo esta época, nunca foi obxecto dun traballo monográfico nin dunha investigación particular.

No presente capítulo ímonos achegar ás fontes dos séculos XVII e XVIII para dar a coñecer este baile e así poder estudar, posteriormente, a súa vinculación con aqueles que acadarán a consideración simbólica de bailes nacionais galegos, nomeadamente a muiñeira.

Para localizar as fontes realizouse unha busca en diversos arquivos e bibliotecas tratando de examinar os documentos relacionados coa música instrumental, fundamentalmente para guitarra, arpa e órgano; os tratados sobre danza e baile; e, os libros de teatro, onde a presenza da música de danza e, concretamente, das gaitas asociadas ao personaxe do galego, terán unha ampla presenza.

2.1. MÚSICA PARA DANZAR E BAILAR

Fronte á importancia e predominio que a música vocal tivo durante todo o Renacemento, a música instrumental experimentou un forte auxe desde os primeiros anos do século XVII. Este crecemento, tanto no que se refire ao número de obras, como ao desenvolvemento e consolidación de xéneros ou á diversidade de formacións instrumentais e novas prácticas musicais, non se produciu de forma exclusiva en España, senón que foi un fenómeno xeneralizado en toda Europa:

> En las primeras décadas del siglo XVII, los mecenas dedicaron cada vez más recursos a formar y a financiar a instrumentistas. Los lutieres y constructores de instrumentos desarrollaron nuevas técnicas y los compositores difundieron música instrumental y manuales impresos para los entusiastas consumidores melómanos, tanto aficionados como profesionales (Heller 2017, 69-70).

Obsérvase como este florecemento da música instrumental ten o seu impacto nos diferentes niveis de ocupación: mecenas, construtores, compositores e músicos, tanto afeccionados como profesionais. De igual modo, a súa influenza deixarase sentir nos diferentes espazos nos que se desenvolve a actividade musical: nas capelas, nos teatros, nas cámaras privadas ou nas festas desenvolvidas nas rúas das cidades.

No ámbito da música instrumental, sen dúbida un dos apartados que vai ser obxecto de gran interese é o da música de danza. Esta música recolle numerosos ritmos e melodías dos bailes populares que a cidadanía interpretaba nas festas e momentos de lecer, e que foron conservados e transmitidos de forma oral durante xeracións. Neste sentido, Valdivia Sevilla

USC DE COMPOSTELA

(2015) sinala como á luz do estudo das fontes obsérvase esa mutua influenza e interdependencia entre a música culta e a popular. Así, explícase a existencia dun:

> Paisaje sonoro que vivieron las ciudades ibéricas del siglo XVII, debido a la existencia de una serie de matrices musicales que, interrelacionadas entre sí, configuraron una realidad sonora en que lo culto y lo popular se imitaban e inspiraban mutuamente (Valdivia Sevilla 2015, 16).

Esta realidade chega ata os nosos días grazas aos documentos escritos conservados, que recollen o resultado desa estreita relación entre o popular e o culto, xa que «los músicos cultos conocían e interpretaban ciertos repertorios de la tradición oral y recurrían conscientemente a la "pequeña tradición" a la hora de componer sus obras en el ámbito de géneros específicos»[24] (Fiorentino 2013, 17). Neste sentido hai que ter moito coidado en non identificar de forma directa o popular coa tradición oral e o culto coa escrita, pois no século XVII moita da música que se interpreta por aqueles estamentos que se poden considerar como cultos ou populares, execútase maioritariamente de forma oral:

> La importancia de la tradición oral no está sólo en su interés intrínseco, sino también en que, de un modo u otro, la música «de arte» se alimenta de ella. Como en otras tradiciones europeas, son numerosas las prácticas musicales que emergen en la música escrita después de décadas o incluso siglos de haber sido cultivadas oralmente. Esto es especialmente cierto para la música de danza, que casi siempre tiene su origen en algún baile popular que acaba siendo adoptado por las élites para pasar al papel [...] No obstante, tenemos que tener cuidado en no identificar automáticamente tradición oral con música «popular»; la interpretación «de oído» y buena parte del repertorio del que hablaremos en las siguientes páginas parece estar tan vinculado a grupos urbanos de cierto nivel cultural como al pueblo llano (Torrente 2016b, 190).

Esta cuestión conduce a outro problema, que consiste en poder discernir que elementos desa tradición oral hai nesas composicións que chegan ata os nosos días a través dos documentos conservados. Torrente reflicte perfectamente esta problemática no seguinte parágrafo:

> El mayor problema que plantea una práctica musical de estas características es que resulta muy elusiva al historiador, no sólo porque la tradición oral deja pocos testimonios escritos sino también porque se construye con principios diferentes de los de la música escrita. Una característica es que tiende a la economía de medios, y se fundamenta en una suerte de *ars combinatoria* a partir de una paleta relativamente limitada de materiales (como ocurre hoy en día con la música pop). Mientras que la música escrita se crea en un proceso poiético previo e independiente del acto de interpretación (*inventio*, *dispositio* y *elocutio* preceden a la *actio*), la música oral se basa en la recreación al improviso de una serie de recursos acumulados por el intérprete, ya sean melodías y canciones memorizadas, ya patrones métricos derivados de bailes o de la rítmica propia de los versos, ya acordes y secuencias armónicas relacionados con las posibilidades que ofrecían las técnicas más simples de improvisación polifónica, la guitarra de cinco órdenes y el arpa diatónica. Por ello, si ya resulta difícil para nosotros reconstruir la sonoridad de la música

[24] Fiorentino refírese aquí a "pequena tradición" recollendo a diferenciación que Peter Burke (2014) establece entre esta e a "gran tradición".

> eclesiástica a pesar de conservar todas sus melodías y textos, cuánto más resultará aquélla de cuyas melodías, acompañamientos y ornamentaciones ni siquiera tenemos una idea clara. Como propuso Pirrota para el *quattrocento* italiano, la música escrita no es más que la punta de un iceberg que oculta la mayor parte de su volumen y, por muy importante que sea lo que se ha conservado, no podemos olvidar que la mayor parte de la música que se practicaba en esta época –como en otras– ha quedado irremisiblemente oculta a nuestros ojos y a nuestros oídos. Adicionalmente, la ausencia de escritura musical otorgaba al intérprete mayor protagonismo en la medida en que los recursos podían ser reelaborados y transformados sobre la marcha sin depender de la autoridad de un texto musical o de un compositor. Desde esta perspectiva, los conceptos de obra y de autor –que en la tradición occidental giran alrededor de la partitura– se difuminan arrastrados por la propia vitalidad de la música como proceso y como *performance* (Torrente 2016b, 191-192).

Isto último aínda é máis evidente se en lugar de considerar aos músicos profesionais se relaciona cos músicos diletantes, pois «las fronteras entre lo popular y lo culto eran, en lo que a los aficionados a la música se refiere, una pose o actitud y no unos procedimientos o usos diferentes en esencia» (Valdivia Sevilla 2012, 136).

Os bailes existentes neste momento son moi numerosos, pero non todos van ter a mesma aceptación, ou o mesmo tratamento, por parte dos músicos e compositores. Entre os bailes que van ser recollidos polas elites letradas para pasar a ser conservados por escrito e formar parte dese corpus de danzas e música instrumental, é posible destacar en primeiro lugar –polo volume de composicións que chegan ata nós– a zarabanda, a chacona e a folía; e, secundariamente, o canario e o pasacalle[25] (Torrente 2016b, 215).

Quizais esta selección de bailes atenda ao intento das elites por apropiarse e modificar parte da denominada cultura popular, pois «a finales del siglo XVI y comienzos del XVII hubo un intento sistemático liderado por miembros de la élite, sobre todo por el clero católico y protestante, dirigido a reformar la cultura del pueblo» (Burke 2014, 305).

Non se coñece a orixe de todos os bailes existentes no século XVII en España, pois é moi diversa e non sempre nacen na Península Ibérica. Por exemplo, a zarabanda e a chacona poderían proceder de América, mentres que o guineo e o zarambeque virían de África. Isto non lle resta importancia á popularidade que alcanzaron no territorio español, desde onde se difundiron a toda Europa. Hai outros casos, como o do canario, no que é facilmente perceptible a súa orixe[26]. En todo caso, «las versiones conservadas en tablaturas para guitarra no corresponderían a los bailes originarios ejecutados por los africanos e indígenas, sino a reelaboraciones españolas que presentan a dichos sujetos de manera exótica» (Vera Aguilera 2016, 310). Non se poden entender estas obras coma transcricións literais ou fieis da música destes pobos, senón como unha forma de representación das mesmas:

> Y, si bien preservan seguramente más de un rasgo del modelo popular al que remiten, sería inexacto pensar que se trata de piezas populares en sentido

[25] Aínda que Álvaro Torrente o inclúe neste listado, o propio autor sinala que o pasacalle «en rigor no es un baile sino un corto pasaje instrumental que servía de preludio o interludio al canto» (Torrente 2016b, 215). Son «breves fórmulas instrumentales de origen ibérico que servían para introducir cualquier género de canción o para intercalarles las estrofas» (Bianconi 1986, 97). Os pasacalles «se usaban normalmente para preludiar una pieza posterior, de carácter vocal o instrumental [...] De esta forma, es frecuente encontrar en las antologías de la época una serie de pasacalles que se ordenan por modos o tonalidades, a fin de que el intérprete pueda introducir cualquier pieza que desee» (Vera Aguilera 2016, 309).

[26] Sobre a polémica orixe dalgúns destes bailes, e como primeira aproximación a eles, poden consultarse as respectivas entradas no DMEH.

> estricto. [...] Por tanto, parece más bien tratarse de piezas *popularizantes*, por cuanto, siendo productos de la alta cultura, remiten a manifestaciones populares (Vera Aguilera 2016, 310-311).

Efectivamente, que esta música que chega escrita ata os nosos días, ben a través de cifra ou de notación convencional, en documentos impresos ou manuscritos, presente características ou elementos da música de tradición oral non quere dicir que ela mesma sexa un reflexo fiel da mesma. Polo xeral, os creadores ou os intérpretes recollen aquilo que lles interesa para elaborar as súas propias propostas:

> El músico se adueña de la música de danza y, reproduciéndola en su instrumento, tiende a adulterarla, a hacer de ella el mero objeto de un tratamiento ejecutivo y compositivo al que consigna el interés artístico del fragmento; complicándola o refinándola, él aplaca su fisonomía original (Bianconi 1986, 92).

Evidentemente, para trasladar ao papel esa música que chega de forma oral, unha das accións máis empregadas consiste en embelecela e complicala, pois se hai dous elementos que caracterizan á música de tradición oral son a simplicidade e a redundancia (Fiorentino 2013). Isto é así porque o intérprete debía memorizar tanto música como texto dun gran número de pezas, pero cando se conta co soporte do papel as circunstancias cambian. Deste modo, «los cortesanos "remedaron" las canciones y las danzas de la tradición que compartían con la gente llana para crear un producto más refinado que fue el fruto de la interacción entre "pequeña" y "gran tradición"» (Fiorentino 2013, 237).

Gerardo Arriaga (citado en Torrente 2016b) identifica os principais recursos que os músicos desta época empregaban á hora de transformar esa música de tradición oral en composicións propias, que serían: alargamento, contracción, cambio de disposición do contido rítmico, desprazamento, adición de silencios e repetición de segmentos.

Outra cuestión interesante a debater é se estas obras que se conservan a través das diferentes fontes documentais son composicións pensadas para tocar ou para danzar. Pola complexidade técnica que presentan e as características inherentes aos propios textos, parece que máis ben estaban escritas pensando na súa execución instrumental e non tanto na práctica da danza:

> Si bien algunas de estas piezas pudieron tener su origen en ejecuciones dancísticas o fuentes de música para danzar [...], las versiones que encontramos en los libros de guitarra están destinadas fundamentalmente a ser tocadas. Los principales usuarios son aquí el intérprete aficionado y sus cercanos (familiares y amigos), ante quienes puede exhibir sus progresos en la ejecución del instrumento, antes que en el ejercicio de la danza (Vera Aguilera 2016, 311).

Ademais, esta fixación das obras sobre o papel non se pode entender no sentido actual da música escrita, como obra final e inalterable. Máis ben hai que entendela como un reflexo dun momento concreto, como unha fotografía temporal, na que se presenta unha peza musical susceptible de cambios ou variacións en función do momento ou do intérprete. Establécese así, unha relación directa entre escritura e oralidade, entre a fixación da música sobre o papel e as posibilidades interpretativas en cada momento. Como sinala Fiorentino (2013), as dinámicas que se establecen para a transmisión das danzas non parece que sexan simples nin

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

lineais, xogando un papel destacado en todo este proceso a oralidade. Nalgúns casos, as obras podían ser incorporadas por outra tradición musical, modificando algún dos seus trazos musicais ou coreográficos e devolta de novo a tradición inicial incorporando novas características.

Isto entronca con outra problemática, a da autoría desta música, pois son moitas as pezas que aparecen repetidas nos libros desta época, unhas veces de forma literal e outras con variacións, facendo case imposible a atribución das mesmas.

A utilización do recurso da variación ou diferenza é, sen dúbida, outro elemento que reforza o uso instrumental desta música fronte á posibilidade da súa utilización práctica para o baile. Mediante este procedemento búscase desenvolver as posibilidades técnicas do instrumento e as habilidades do executante, en ningún caso facilitar a práctica dancística.

Na seguinte táboa obsérvanse as principais características dos bailes máis destacados deste momento.

Táboa 2. Características dos principais bailes cantados que xorden no século XVII (Torrente 2016b, 220).

	COMPÁS	MÓDULO	FRASE	VERSO	MODO	ESQUEMA HARMÓNICO	RETROUSO
Canario	Ternario	4 cc.	8 cc.		M	I-IV-I | I-V-I	*Canario y bona rufa y fa*
Chacona	Ternario	4 cc.	8 cc.	8	M	I-V-vi-IV-V	*Vida bona*
Gaita	Ternario	4 cc.	8 cc.	VAM	M	Bordón I-V	?
Guineo	Ternario	5 cc.	15 cc.	VAM	M	I-V-I-V	*Gurumbé*
Jácara	Ternario	4 cc.	16 cc.	8	m	I-I-V-V o I-I-v^6-iv^6-V	—
Marizápalos	Ternario	8 cc.	16 cc.	VAM	m	I-VI-III-VII-I-Vb-V | V-I-IV-VII-III-VI-ii^6-V-I-iv-V-I	—
Matachines	Ternario	4 cc.	8 cc.	?	M	V-I-IV-I-V	*Tantarantán*
Seguidilla	Ternario	5 cc.	10 cc.	7/5	—	—	—
Villano	Binario	4 cc.	8 cc.	8	M	I-IV-I | I-V-I	*Al villano se lo dan*
Zarabanda	Ternario	8 cc.	8 cc.	6/8	M	I-IV-I-V (y) I-V-I-V	[variable]
Zarambeque	Ternario	4 cc.	8 cc.	6	M	I-V	*Zarambeque teque*

Todos os exemplos expostos na táboa anterior correspóndense con bailes, pois nesta época apreciase unha diferenza importante entre o que se denomina baile e danza:

> Por un lado, se hablaba de «bailes» para indicar las piezas vinculadas en principio con los sectores subalternos de la sociedad, que se bailaban de un modo más exuberante, con movimientos expresivos de brazos y manos; por otro, se hablaba de «danzas» para designar las piezas asociadas con la aristocracia, que se danzaban de una manera estilizada y controlada, con movimientos principalmente de los pies, no de los brazos (Vera Aguilera 2016, 309-310).

Entre os documentos manuscritos custodiados na Biblioteca Nacional de España, consérvanse[27] uns pertencentes a Juan Jiménez de Góngora, coa sinatura Mss/14031/13, nos

[27] Citado a través de Valdivia Sevilla (2014b).

que relata a súa formación coreográfica no ano 1658. Neles queda clara a diferenza de clase social que existía entre a danza e o baile, pois coméntase que:

> No sólo aprendió a danzar según el uso asociado a la aristocracia, sino también a bailar, pues su nota distingue entre las aristocráticas danzas (pavana, gallarda, turdión y españoleta) y los más plebeyos bailes (zarabanda, chacona, jácara, húngara, folías y marionas) (Valdivia Sevilla 2014b, 202).

Neste sentido pronúnciase Ortega cando di que: «en la relación entre la danza y el baile subyace de fondo la cuestión social, la separación entre clases. La danza es cosa de nobles y aristócratas, de las gentes que ejercen u ostentan el poder; el baile, en cambio, de las clases populares» (2017, 12).

Pero esta diferenza non sempre queda tan clara nas fontes. Así, aprécianse algunhas contradicións ou matices en relación con esta cuestión, e incluso, en ocasións, obsérvase como algún xénero concreto se adscribe indistintamente a unha ou outra categoría. Por exemplo, Esquivel (1642) no seu célebre *Discursos sobre el arte del Dançado*, inclúe entre as danzas obxecto dos seus comentarios bailes como o *villano*, o canario ou a chacona:

> El que dança el Alta, continùa la Escuela en esta manera: Dança dos mudanças de Pauana, Gallarda, dos mudanças de Folias, dos de Rey, dos de Villano, Chacona y Canario; y rematase la Escuela con el Torneo, o el Pie de gibado, que es todo lo que se dança en Escuelas (Esquivel 1642, 30v).

Ata aquí viuse como esa diferenza entre o baile e a danza parece obedecer a cuestións de clase e ao lugar ou persoas que as executan, pero tamén hai diferenzas musicais entre ambas, aparecendo as danzas como máis complexas na súa estrutura e execución, e os bailes como máis sinxelos:

> En términos generales, dichas categorías estaban presentes en el imaginario de la época y muestran algunas diferencias a nivel musical. Quizá la más clara sea la extensión y complejidad del esquema armónico que suelen presentar las danzas, mientras que en los bailes ocurre lo contrario. [...] Sin duda, esto se relaciona con la complejidad de su coreografía, dado que las danzas eran un símbolo de distinción y requerían por tanto de una preparación más sistemática y concienzuda para ser ejecutadas correctamente (Vera Aguilera 2016, 310).

Aínda que a maioría das danzas desta época eran cantadas, son escasísimas as versións con texto que chegan ata nós en notación musical[28]. Polo contrario, si son abundantes as versións instrumentais, sobre todo para guitarra, deste repertorio. Vai ser precisamente entre este rico patrimonio onde se localicen a maioría dos exemplos de gaitas conservadas.

2.1.1. *Tonos* e *tonadas*

Antes de afrontar a música só instrumental resulta interesante deterse na vocal con acompañamento instrumental. Ao abordar este repertorio, Álvaro Torrente (2016b) sinala a diferenza que no século XVII existía entre os termos *tono* e *tonada*, cruciais para establecer as diferenzas e relacións entre o culto e o popular.

[28] Para coñecer as características que presentan estas versións cantadas das danzas consultar: Torrente (2016b, 218-220).

Segundo Torrente (2016b), a principios do século o termo *tono* recibía diferentes significados de carácter técnico-musical, destacando aquel que facía referencia á música que se empregaba para acompañar un texto, é dicir, a música ou melodía dunha canción, en contraposición á súa letra. Pero a medida que avanza o século, vai ampliando o seu significado para referirse ás cancións profanas en castelán na súa totalidade, non só á música. Aínda que non a todas elas, «sino preferentemente a aquellas pertenecientes al ámbito culto y a la tradición musical escrita» (Torrente 2016b, 233). Polo contrario, para as cancións de tradición oral empregábase o termo *tonada*:

> Los límites entre el tono culto y la tonada popular en el siglo XVII no son siempre fáciles de precisar, en parte porque a lo largo del siglo se va produciendo una paulatina adopción de cantares de origen vulgar por parte de las élites, pero también porque el mismo tipo de canción podía ser utilizado con vestiduras diversas. El ejemplo más obvio es el romance; siempre existió como canción popular, pero es también el metro más utilizado en la música culta. [...] Probablemente la diferencia entre tono y tonada radica en que esta última es armónica y melódicamente más simple y se repite recurrentemente con sucesivas estrofas, mientras que el tono, [...] es más complejo en estos aspectos y suele incluir un estribillo transcompuesto mucho más elaborado (Torrente 2016b, 233-234).

Precisamente con este significado de canción localízase o termo *tono* no título do primeiro tratado de guitarra publicado en España, concretamente en Barcelona, en 1596[29]. Este tratado, de Juan Carlos Amat (Monistrol de Montserrat, Barcelona ca.1572-1642), leva por título *Guitarra española de cinco ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados, con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podra qualquier sin dificultad cifrar el tono, y despues tañer y cantarle por doze modos. Y agora añadida por el mismo Autor. Y a la fin se haze mencion tambien de la Guitarra de quatro ordenes*. Como se ve, aparece dúas veces a palabra *tono* co significado de «canción». A primeira vez, para facer referencia a que calquera canción pode ser tocada seguindo o método proposto neste tratado, e a segunda, para resaltar a facilidade con que, partindo da táboa que se presenta no traballo, pódese cifrar unha canción.

No prólogo ao lector deste mesmo traballo, Juan Carlos Amat expón os motivos que o levan á realización do mesmo:

> Considerando pues yo la falta que avia en toda esta tierra por no aver algun auctor tratado desto (alomenos que yo sepa) he querido escrivir con este estilo el modo de templar y tocar rasgado esta guitarra de cinco, llamada Española, por ser mas recebida en esta tierra que en las otras, y el modo de poner en ella qualquier tono, para que sirva de maestro (Amat [1596] 1626, 3r-3v).

Aquí vólvese a encontrar esa referencia a adaptar calquera canción ao acompañamento da guitarra mediante a técnica do resgado.

Por outro lado, Sebastián de Covarrubias no seu *Tesoro de la lengua castellana* (1611), define do seguinte modo a *tonada*: «el ayre del cantarcillo vulgar, quales son las tonadas que

[29] Desa primeira edición de 1596 non se conserva ningún exemplar, pero este tratado foi reeditado en numerosas ocasións durante todo o século XVII. Neste traballo pártese da copia publicada pola Viuda de Anglada y Andreu Llorens en Lleida en 1626, conservada na Biblioteca Nacional de Portugal coa sinatura M. 527 P, considerada como a edición conservada máis antiga. Pódese consulta copia dixital no seguinte enlace: http://purl.pt/30424

oy usan los musicos de guitarra». Apreciándose claramente esa vinculación das *tonadas* e da guitarra coa música máis ordinaria ou rústica.

As características musicais destes *tonos* e *tonadas* van chegar ao ámbito do relixioso da man de algúns compositores que imitarán nas súas composicións a sonoridade destas obras, pero empregando textos de temática relixiosa. Para diferenciar estas composicións de temática relixiosa das de temática profana vaise empregar a denominación de *tonos humanos* para as segundas, mentres que ás primeiras coñeceráselles como *tonos a lo divino*.

Os *tonos humanos* van experimentar unha evolución durante o século XVII, podéndose establecer dous períodos claramente diferenciados e que se corresponden coas dúas metades do mesmo. Na primeira metade, preséntanse como unha continuación da canción do século XVI, un xénero camerístico a tres ou catro voces, fundamentalmente en estilo homorrítmico –aínda que tamén aparecen algunhas contrapuntísticas– e ligado aos ambientes cortesáns de músicos ao servizo de reis e nobres. Na segunda metade, prodúcese un cambio substancial, e os *tonos humanos* evolucionan cara cancións a só con acompañamento instrumental que adoptan diferentes formas, aínda que sempre con características similares[30]. Esta evolución avanza de maneira paralela á renovación do teatro proposta por figuras como Pedro Calderón de la Barca (Madrid 1600-1681) ou Juan Hidalgo (Madrid 1614-1685). Moitas destas composicións foron escritas inicialmente para o teatro, aínda que despois se popularizaron e difundiron fóra dese ámbito (López-Calo 1983, 159; Torrente 2016b, 234).

O teatro xogou un papel fundamental na difusión destes *tonos* e bailes populares, xa que «cuando un tono teatral alcanzaba popularidad se difundía rápidamente en ámbitos privados, como demuestran las abundantes copias de un buen número de ellos. Y a la inversa, un tono, cantarcillo, son o baile llegaba a los tablados debido a su popularidad» (Valdivia 2015, 19).

A música vocal conforma, no século XVII, a maior parte do repertorio do momento. A voz humana era, sen dúbida, o mellor medio de comunicación e o elemento fundamental da expresión musical. Isto non se opón ao feito de que estas cancións se acompañaran de instrumentos[31] que, no caso español, serían fundamentalmente a guitarra, a arpa e o órgano. A guitarra[32] na música profana, acompañando a maior parte dos bailes –que, como se describiu, neste momento eran cantados–, as *tonadas* dos mozos de cabalo, as coplas dos cegos ou os *tonos* de ambiente cortesán; a arpa[33], que vai ter unha importante presenza tanto na música profana como relixiosa, acompañando aos *tonos humanos* e aos *tonos a lo divino*; e o órgano, que terá o seu medio natural no ámbito relixioso, acompañando, por exemplo, aos vilancicos.

2.1.2. A guitarra como instrumento de difusión do baile da gaita galega

A música instrumental española do século XVII vai estar marcada polo auxe da guitarra; fronte ao século anterior, no que o principal instrumento era a vihuela e secundariamente o laúde, o novo século supón unha ruptura nesta xerarquía. No proceso de expansión da música instrumental e de baile, a maior simplicidade técnica da guitarra fronte aos outros dous cordófonos será un factor decisivo. Pero, tratándose de instrumentos de corda pulsada, non

[30] Esta división do século en dúas metades, con predominio na primeira dos *tonos* polifónicos e na segunda a só, é a que reflexan os cancioneiros que chegan ata nós, pero tamén podería ter existido unha presenza desa música a só desde a primeira metade, aínda que dunha forma oral, sen quedar reflectida nos documentos escritos (Torrente 2016b).

[31] Entre os especialistas na materia hai acordo xeneralizado en que este repertorio se realizaba con acompañamento instrumental (Torrente 2016b, 243-244).

[32] «La mezcla de técnicas de rasgueo y punteo da a muchas de estas obras, especialmente las danzas, un perfil rítmico percusivo diferente al encontrado en otros tipos de música barroca» (Hill 2008, 295).

[33] «El arpa fue el instrumento preferido para el acompañamiento de la música vocal en España y Portugal desde mediados del siglo XVI hasta finales del siglo XVII» (Hill 2008, 294).

será a técnica do punteado o que destacará na guitarra neste momento senón a técnica do resgado:

> En la primera mitad del siglo XVII, ya se consideraba [la guitarra] un instrumento de acompañamiento, al haberse generalizado la técnica del rasgueo en detrimento de la del contrapunto del siglo XVI. El acorde comenzaba a estudiarse como entidad autónoma. En la música barroca, la melodía con acompañamiento cobró interés sobre la polifonía. Esta técnica se vio favorecida por la costumbre de acompañar el canto marcando rítmicamente las sílabas tónicas en la recitación, y por las danzas españolas de ritmo muy marcado como las zarabandas. Por su efectismo, la manera a la española de tocar la guitarra (el rasgueo) se convirtió en moda y objeto de tratados (Bejarano Pellicer 2016, 149).

Sebastián de Covarrubias (1611) reflicte perfectamente esta transición que se produce desde finais do século XVI co paso da vihuela á guitarra. Así, na entrada «vihuela» do seu Dicionario, aparece a seguinte referencia:

> Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha auido excelentisimos musicos: pero despues que se inuentaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la viguela. Ha sido vna gran perdida, porque en ella se ponia todo genero de musica puntada, y aora la guitarra no es mas que vn cencerro, tan facil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cauallos que no sea musico de guitarra (Covarrubias 1611, 74r)[34].

O canto con acompañamento de guitarra resgada adquiriu un gran protagonismo en España durante todo o século XVII. A difusión deste repertorio realizábase fundamentalmente por transmisión oral, a través da imitación e sen fontes escritas nas que quede reflectido todo este gran patrimonio, pois «para la mayoría de los españoles del Siglo de Oro una canción era esencialmente un poema con música antes que una melodía con letra, lo que no impedía que la música otorgara al poema una dimensión de la que carecía el mismo texto recitado» (Torrente 2016b, 192).

Pero este repertorio, que a principios de século era exclusivo das clases populares, co avance das décadas tamén chega, e faise extensivo, aos afeccionados de maior poder adquisitivo[35] e a esas clases dominantes[36] que posuían as capacidades e os recursos para dispoñer de copias escritas do mesmo:

> El predominio aplastante de las fuentes para guitarra no se debe a que no hubiese más música instrumental, sino a que existía un público aficionado, no alfabetizado musicalmente, que estaba ávido por el repertorio guitarrístico y

[34] O exemplar consultado do *Tesoro de la lengua castellana* (E-Mn R/6388) presenta un erro de paxinación, así despois do folio 602 volve a empezar no número 1. Isto é o que explica que a entrada referida á vihuela se atope no folio 74r.

[35] «El rechazo no estaba tanto dirigido al instrumento en sí como a la forma predominante de ejecutarlo: el rasgueado. Esto explica que, a medida que la guitarra desarrollaba un repertorio más extenso y complejo en estilo punteado, fuese siendo también aceptada por la "cultura oficial". De esta forma, a medida que avanzó el siglo XVII el instrumento se fue transformando cada vez más en "el vehículo de toda expansión lírica, popular o culta" y llegó a ser cultivado por "individuos de todas las clases sociales"» (Vera Aguilera 2016, 279).

[36] «Al menos tenemos constancia de que el III duque de Alcalá, el III duque de Pastrana y el VII conde de Monterrey –sólo por mencionar hombres de la primera mitad del siglo XVII– tañeron, ellos mismos, guitarras, y algunos cantaron» (Rodulfo Hazen 2018, 57).

> tenía los medios para adquirirlo, además de un sistema de notación apropiado –la tablatura– para ponerlo a su disposición (Vera Aguilera 2016, 278).

Este é, sen dubida, un dos factores que fixeron posible a difusión do repertorio para guitarra, pois, na súa maioría, as copias soltas que circulaban e os libros, estaban escritos en tabulatura:

> Aquel vehículo potentísimo de difusión musical popular que fueron las tablaturas de guitarra española, un instrumento y una práctica ejecutiva que casi suplantaron al laúd en el acompañamiento del canto y en la música de danza en virtud de una facilidad de ejecución, proporcional tanto a la limitación de sus recursos melódicos como a la plenitud sonora de los acordes arrancados con un solo gesto de la mano sobre las cinco cuerdas juntas (nueve con las cuerdas de redoble) (Bianconi 1986, 93).

Algunhas destas copias escritas en tabulatura chegan ata nós atravesando os séculos, pois son moitos os músicos que se interesan por este repertorio, recollendo o material primario das fontes orais e transformándoo en composicións propias que transmiten a través de diferentes publicacións ou manuscritos, conformando coleccións de *tonos humanos* e pezas instrumentais:

> En su mayoría son versiones cultas de temas tradicionales o de inspiración popular, versiones instrumentales de bailes cantados o indicaciones del acompañamiento de algunos poemas en cifras de rasgueado para guitarra, todos reflejos incompletos o parcialmente transformados de las melodías que debieron de tener (Torrente 2016b, 192).

A guitarra adquire así, ao longo de todo o século XVII, unha transversalidade que «hace que la encontremos en los más diversos espacios y contextos, tanto aristocráticos como populares; tanto profanos como religiosos; y tanto públicos como privados» (Vera Aguilera 2016, 282). Por exemplo, dentro do ámbito relixioso, estará vinculada principalmente aos vilancicos, un xénero asociado a determinadas festividades e que recolle numerosos elementos de carácter popular. Cuestión que resulta crucial, pois:

> La guitarra parece incluirse con claras intenciones popularizantes y jocosas, como si se buscase, a través de ella, vincular el contexto netamente eclesiástico con el mundo exterior. Pero el instrumento aparece también en celebraciones litúrgicas que no tienen esa connotación, como la fiesta de la Purificación de la Virgen celebrada en la capilla del Palacio Real de Madrid, en 1699 (Vera Aguilera 2016, 287).

Tamén a través dos profesionais do teatro, como eran fundamentalmente as actrices das compañías, na súa maioría sen unha formación musical especializada, simplemente cos coñecementos adquiridos a través da observación e a reprodución individual, a guitarra consigue unha ampla presenza neste sector. En realidade, a música era unha parte moi importante nos espectáculos destas compañías itinerantes. Nesta liña, Rodulfo Hazen (2018) afirma que esa música cantada con acompañamento de guitarra xurdiu no mesmo momento en que emerxeu a comedia nova e o romanceiro novo, e en estreita relación con eles, no fenómeno que este autor denomina «aire español», que, en realidade, non facía máis que retomar elementos xa presentes anteriormente na «intrahistoria española».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pero, se hai un oficio asociado á guitarra no século XVII, é o de barbeiro. A afección deste colectivo á música, e concretamente á guitarra, converteron este instrumento nun símbolo do seu gremio. Ata tal punto foi así, que a figura do barbeiro guitarrista transformouse nun auténtico arquetipo[37] desde finais do século XVI. Arquetipo que non só vai asociado ao contexto e ao uso do instrumento, senón tamén ao repertorio interpretado: «El barbero y su guitarra son algo más que una realidad empírica: constituyen un arquetipo, un modelo, a través del cual comprender ciertos avatares que enlazan la música popular con ciertos contextos y oficios» (Campo y Cáceres 2013, 10). Efectivamente, a través da música que se interpretaba nesas barbarías pódese comprender a relación que establece a guitarra coa música popular e o baile, pois, a música que se podía escoitar nestes establecementos estaba representada principalmente por pasacalles e folías[38]:

> Varias evidencias se extraen del análisis de los tañidos, canciones y bailes asociados a los barberos y sus guitarras. En primer lugar, pasacalles y folías resultaban sus formas musicales prototípicas. En realidad solo de estas cabe inferir con certeza que constituían su preferencia musical, una en el ámbito callejero (los pasacalles), otras tocadas en las barberías (las folías). Sin embargo, no es verosímil pensar que los entremesistas y otros escritores recrearan escenas de barberos guitarreros tocando tañidos impropios de su condición social. Y así, efectivamente, los que nos han llegado son todos géneros populares dicharacheros y festivos. Como segunda evidencia, se constata entonces que, en conjunto los sones barberiles se asocian a un gusto por lo jocoso y risible, lo brusco y lo rústico, lo vil y callejero. La guitarra acompañaba unas melodías y bailes que se distinguían de la música y las danzas típicas de los saraos cortesanos, en los que primaban otros instrumentos, como el arpa. Los tañidos del barbero podían tocarse también con otros instrumentos, pero él lo hace siempre con la guitarra. De la misma manera las folías y otros tañidos podían ejecutarse al estilo punteado (como muestran los diferentes repertorios), pero al barbero (y a sus acompañantes) les gusta siempre a lo rasgado, aporreando, cencerreando la guitarra. Tosquedad y vileza, alegría y licencia, caracterizaban un tipo social, unos tañidos, unos bailes y unos instrumentos (guitarras, sonajas, castañuelas), que no pocas veces serán representados cómicamente, ejemplificando en el barbero y su guitarra al arquetipo de tañedor popular y poco instruido (Campo e Cáceres 2013, 33).

O barbeiro no só toca a guitarra, senón que tamén canta e baila, e non unicamente no interior do seu establecemento, senón tamén na rúa, trasladando a súa actividade como músico máis alá das paredes da súa barbaría. En ocasións, incluso a súa presenza era reclamada en reunións particulares ou bailes populares, onde era invitado ou contratado como guitarrista e como animador e charlatán.

[37] «Si hay un autor que contribuyó a la construcción arquetípica del barbero guitarrista, fue Francisco de Quevedo, quien dio rienda suelta, en varios escritos, a su proverbial ingenio satírico para burlarse de un tipo con un oficio vil y vinculado, para colmo, con el mundo de la jarana y las diversiones populares» (Campo y Cáceres 2013, 15). Son numerosas as referencias ao barbeiro guitarrista na literatura do século XVII e posteriores, «la preferencia de los barberos por la guitarra en detrimento de su oficio formará parte del arquetipo, y como tal lo recrearán no pocas veces los entremeses del XVII y los sainetes del XVIII» (Campo y Cáceres 2013, 19).

[38] Para ampliar información sobre os diferentes xéneros interpretados polos barbeiros guitarristas, consultar Campo y Cáceres (2013, 26-34).

Unha característica que se apunta sobre a súa forma de tanxer a guitarra é que o fai sempre ao resgado, no que se coñece como «toque a lo barbero». Toque que se caracteriza pola rudeza e a vileza, «aporreando» a guitarra.

O resgado era unha técnica xa empregada desde o século XVI na guitarra de catro ordes, pero será coa guitarra de cinco[39] (denominada universalmente como guitarra española) coa que se xeneralice no século XVII. Esta forma de tocar, propia dos afeccionados dos ambientes populares, vaise ir perfeccionando co avance do século, e á súa vez desenvolveranse novos tipos de golpes, máis alá do simple resgado das cordas coa man dereita arriba e abaixo:

> En muy poco tiempo –entre finales del siglo XVI y, más o menos, 1640– el rasgueo de la guitarra se adueña de calles, corrales de comedias, plazas, ventas y llega hasta el real palacio. A través de las obras literarias es fácil notar su creciente popularidad; en el teatro, por ejemplo, llegó a ser imprescindible como acompañante de las canciones hasta tal punto que en 1615 indica Cervantes, en una acotación del *Entremés del rufián viudo*, que han de aparecer dos músicos pero *sin guitarras*. Junto a otros instrumentos más cultos (como la tiorba, el laúd y el arpa), los escritores españoles se refieren constantemente a la guitarra como instrumento esencialmente popular y omnipresente, y hasta propio de ciertos oficios (Bordas y Arriaga 1993, 72).

Por este carácter «popular e omnipresente» a guitarra é o instrumento que mellor transmite a esencia dos bailes deste período e son os libros para guitarra os que maioritariamente atopamos con este tipo de repertorio. Será precisamente isto o que motive que a guitarra se converta nun instrumento clave para a difusión do baile da gaita galega.

2.1.3. Danzas nos libros para guitarra, arpa e tecla dos séculos XVII e XVIII

A guitarra de cinco ordes foi nos seus inicios un instrumento dedicado ao acompañamento, tanxida ao resgado e de carácter popular, e así o mostran as primeiras fontes existentes, pero a medida que foi avanzando o século XVII, e grazas a autores coma Gaspar Sanz (Calanda, Teruel 1640 - Madrid ca.1710) ou Francisco Guerau (Palma de Mallorca 1649 - Madrid 1722), a técnica do punteado, para solista[40], foise desenvolvendo. Isto foi unha consecuencia da universalización do seu uso e da diversificación das súas técnicas interpretativas. Os diferentes libros publicados durante este tempo así o acreditan:

> Así, en la segunda mitad del siglo XVII ya no existía un instrumento de élite y otro popular, sino diversos estilos o maneras de tocar un mismo instrumento que eran identificados con uno u otro sector. Pero, con el tiempo, tal división ni siquiera estaría representada en sus extremos por el punteado y el rasgueado, ya que este último viviría un proceso de «refinamiento» (con todas

[39] O que as fontes do século XVII «designaban como guitarra española –y hoy en día conocemos como guitarra barroca– era un instrumento de cinco grupos de cuerdas u "órdenes" afinados como las cinco primeras cuerdas de la guitarra moderna. [...] el primero y más agudo solía ser simple (una sola cuerda) mientras que los demás eran dobles. De estos últimos, los órdenes cuarto y quinto llevaban una cuerda delgada y otra gruesa, afinadas a una octava de distancia, de manera que cuando el ejecutante pulsaba uno de ellos hacía sonar en realidad dos sonidos de forma simultánea. Ésta era, al menos, la manera de encordar que el médico catalán Juan Carlos Amat prescribió en su breve pero importante manual dedicado al instrumento, titulado *Guitarra española*... y publicado originalmente en 1596, en el cual enseñaba a acompañar todo tipo de canción o "tono" en cualquier modo. Y es que la guitarra fue considerada, en sus inicios, como un instrumento acompañante por excelencia, quizá porque el hecho de estar afinada en temperamento igual le permitía moverse indistintamente por todas las alturas posibles. Así, las primeras fuentes que se le dedicaron en España versaron todas ellas sobre el acompañamiento» (Vera Aguilera 2016, 277).

[40] «El siglo XVII podría denominarse "era del solista" [...] Fue el periodo en el que alcanzó su plenitud el interés creciente del siglo XVI por el virtuosismo individual» (Heller 2017, 26).

> las comillas del caso) que lo adecuaría a las preferencias estéticas de la élite social (Vera Aguilera 2016, 280).

Elite social entre a que se atopaba tamén o clero e os diferentes estamentos eclesiásticos, pois como se verá a continuación, moitos dos autores das obras que hoxe en día se conservan están vinculados precisamente ao ámbito relixioso. Sen dúbida, esa consideración social e maior refinamento do instrumento situouno á altura doutros xa consolidados como a arpa ou o órgano. Incluso, algunhas das publicacións comparten obras para guitarra e arpa, como a de Ruiz de Ribayaz (1677).

En canto ao repertorio que presentan as fontes do século XVII, hai que sinalar que, a diferenza do século anterior, no que só aparecían como pezas de danza pavanas e gallardas, neste, a situación cambia substancialmente, xa que se mostran un gran número e variedade de pezas de baile nos libros publicados. Ademais, a medida que avanza o século, van gañando peso as pezas de carácter autóctono, de modo que na segunda metade do século XVII a maior parte do repertorio para arpa e guitarra solista está conformado por pasacalles e danzas españolas.

Ademais, estas danzas e bailes que inicialmente presentan unha maior regularidade, con patróns rítmicos e melódicos moito máis ríxidos, en relación co obxectivo que se persigue coa súa interpretación, que non é outro que o acompañamento das diferentes coreografías, a medida que avanza o século, van perdendo ese carácter e gañando en liberdade de desenvolvemento, imperando formas máis estilizadas e impoñéndose o patrón do tema con variacións:

> Estructuralmente, todas estas piezas siguen el modelo del tema con variaciones. Sin embargo, sería mejor utilizar la terminología anglosajona y hablar de «variaciones continuas», pues casi nunca hay un *tema* en sentido estricto. Lo que el compositor varía es en realidad un esquema armónico abstracto cuyo modelo primigenio (la pieza concreta que le dio origen) pareciera imposible de localizar en la mayor parte de los caos (Vera Aguilera 2016, 305).

Este esquema do tema con variacións ou «variacións continuas», como propón Vera Aguilera, é o que atopamos maioritariamente nos exemplos de gaitas que se conservan.

2.1.4. O oficio de músico no século XVII

Outro factor que inflúe no auxe da música instrumental e na consolidación do repertorio de danzas e bailes populares é a evolución que experimenta o oficio de músico. Seguindo a Bianconi (1986), establécense tres grupos ou categorías entre os músicos do século XVII: os mestres de capela e organistas, «dotados de una formación teórica completa, además de la experiencia manual» (Bianconi 1986, 86); os instrumentistas ou tanxedores, que mostran unha solvencia cada vez maior co seu instrumento, e que, sen o coñecemento teórico dos anteriores, tamén compoñen obras para o mesmo; e os diletantes instrumentais, afeccionados á música para os que os impresores elaboran gran parte da súa produción, sobre todo en tabulatura.

Neste sentido resulta revelador o comentario de Griffiths, cando sinala que:

> Hay varios documentos recopilados por Robert Judd que indican el resentimiento de los organistas al hecho de que la tablatura y los libros impresos ofrecieran la posibilidad de que un músico cualquiera, sin muchos años de estudio de composición y de improvisación, pudiera llegar a ostentar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> una habilidad igual a la suya sin tener conocimientos o experiencia comparables (1996 ,15).

A este respecto mencionar que a medida que avanza o século, obsérvase como os integrantes dese segundo grupo, os tanxedores dos diversos instrumentos, van afianzando a súa posición fronte aos organistas e mestres de capela, no que respecta á aceptación e difusión das súas obras, consolidándose «la publicación de músicas instrumentales con caracteres idiomáticamente definidos y destinados a instrumentos determinados sobre aquellas composiciones consignadas al soporte neutro y analítico de la partitura, a la indeterminación tímbrica y sonora» (Bianconi 1986, 86).

E será nese contexto no que despunte tamén a guitarra como instrumento solista, na busca dese timbre propio e dese efecto sonoro idiomático, compoñendo obras que aproveiten os recursos técnicos propios do instrumento, que o diferencien da sonoridade de instrumentos do pasado como a vihuela ou o laúde. Neste sentido, terán unha importancia crucial as novas técnicas de execución como o resgado, que «implica una concepción armónica que, por rudimentaria que sea la técnica, representa un toque de modernidad frente al contrapunto polifónico» (Rey 1993, 55).

Interesante resulta a teoría exposta por Rodulfo Hazen (2018) en relación cos músicos instrumentistas que desenvolvían o seu oficio nas grandes casas españolas a finais do século XVI e durante a primeira metade do século XVII. Este autor sinala que:

> No es tan fácil encontrar nóminas completas del servicio de una casa aristocrática durante este periodo, y cuando contamos con ellas rara vez aparecen menciones a músicos profesionales entre los criados. En los siglos precedentes es normal encontrar cantores y ministriles en el servicio, pero con el avance del siglo XVI el oficio de los músicos religiosos tiende a diferenciarse del profano, que se vuelve invisible (Rodulfo Hazen 2018, 57).

Esta invisibilidade débese a que estes músicos non aparecían referenciados como tales nas nóminas dos libros de contas destas grandes casas, senón que só aparecen os seus nomes, sen identificar a súa profesión. En ocasións, estes músicos aparecen no capítulo dos criados, pois reciben racións e non salarios, é dicir, pequenas propinas diarias en atención ao seu labor, e non unha nómina mensual. Para Rodulfo Hazen, «este mundo de jóvenes imprudentes y anónimos que recibían maravedís sueltos –el mundo de *La gitanilla* cervantina– fue el mundo de la música en el Siglo de Oro» (2018, 57-58).

Nestas grandes casas existían músicos profesionais, como eran os mestres de música, encargados da educación musical dos señores da casa, pero tamén en ocasións, eses outros criados antes sinalados. Criados encargados de cantar e tanxer os seus instrumentos para deleite e diversión dos seus señores. Isto reflicte que «más que retraerse de la vida musical, la aristocracia la engulló; la música quedó plenamente instalada en la vida eminente» (Rodulfo Hazen 2018, 58).

Outra interesante cuestión que apunta Rodulfo Hazen (2018) sobre a música aristocrática deste tempo está en relación coa busca do descoido e da naturalidade na interpretación. O instrumentista non podía mostrar a sensación de esforzo na súa interpretación, tiña que trasladar unha impresión de certo desdén e espontaneidade, de sinxeleza na execución. A vida aristocrática, ao igual que a sociedade deste momento, desprezaba o traballo manual e o esforzo, rexeitando calquera detalle profesional ou técnico, e isto vese trasladado tamén á arte e á música. Deste modo, a ausencia de información e de documentación sobre a música e os músicos deste tempo non se encontra nos condicionantes materiais das grandes casas do

momento, senón en consideracións de tipo estético e espiritual, na concepción e a visión que da vida tiñan aqueles aristócratas.

2.2. O BAILE DA GAITA GALEGA

Como se verá nos capítulos seguintes, son varias as referencias que se coñecen da presencia do baile da gaita no teatro e nas fontes que presentan notación musical, pero son escasísimas as novas ou descricións do baile propiamente dito, é dicir, dos movementos, pasos ou coreografías que o mesmo implicaba. Ata a data de presentación deste traballo a fonte máis antiga da que temos noticia, que achega información sobre o baile da gaita galega (Montoya 2017), é o manuscrito conservado no Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, da autoría de Nicolás Rodrigo Noveli, titulado *Choregraphie figuratiua y demostratiua del Arte de Danzar en la forma española*, e datado en 1708[41].

Este manuscrito emprega o sistema de notación para a danza coñecido como *Choregraphie*[42]. Sistema que axudou a difundir por toda Europa a danza francesa. E estrutúrase da seguinte maneira:

> La primera parte del manuscrito trata sobre los principales movimientos de la *Danzeria*, posiciones del cuerpo, pies, brazos y movimientos. Aunque a primera vista parece una traducción del Tratado de Feuillet –seguramente por eso Noveli lo llama *Choregraphia*– se trata en realidad de una descripción de los principales pasos de la danza española escritos en dicha notación, cuestión trascendental, ya que las fuentes de danza española de los siglos XVII y XVIII utilizan descripciones verbales para los pasos y movimientos, siendo algunas de ellas no del todo claras.
>
> A continuación se expone lo que el autor llama las *Líneas de que participa la Danzería*, es decir, las evoluciones en el espacio del repertorio coreográfico habitual en fiestas de *Saraos*, *Torneos*, *Minuetes*, *Vailes*, y *Contradanzas*, las cuales se llaman lazos, información también valiosísima para reconstruir las danzas teatrales y de la que carecemos en los manuales de danza españoles.
>
> Una breve explicación sobre los signos de pausas en el compás nos remite de nuevo a Feuillet para finalizar con la música y coreografía de una entrada de Pabana seguida por las descripciones verbales de otras obras emblemáticas del repertorio español como la Pavana con 4 mudanzas, Gallarda, Españoleta, Villano o Cavallero, Jacara, Mariona, Torneo con castañuelas y entradas, Gaitta gallega y Canario (Montoya 2015, 55-56).

A última parte do tratado, conformada pola descrición das dúas danzas –pavana e gallarda– e dos sete bailes[43] –*españoleta*, *villano*, *jácara*, mariona, torneo, *gaita gallega* e canario–,

[41] E-Mba A-1736. Para a súa consulta: https://www.academiacolecciones.com/musica/inventario.php?id=A-1736 Este manuscrito foi descuberto hai escasos anos, no 2011, pola musicóloga Raquel Aranha (Campóo Schelotto 2018,10).

[42] Este sistema foi empregado por primeira vez na publicación de Raoul Auger Feuillet titulada *Chorégraphie ou l'art décrire la dance, par caractères, figures et signes démonstratifs*, no ano 1700. «En este sistema los símbolos para los pasos de la danza son colocados en una línea que representa la trayectoria del bailarín en el suelo. Esta línea está dividida por pequeñas rayas transversales que corresponden a los compases de la música, cuya melodía aparece escrita en pentagrama en la parte superior de la página» (Montoya 2015, 46).

[43] Xa se comentou a diferenza entre as danzas e os bailes. «The danzas were distinguished by their restrained and dignified character, which excluded the movements of the arms, like the Italian repertoire represented by Caroso and Negri. The bailes had a livelier character and included movements of the torso, the arms and castanets accompaniment. Although they were rooted in the popular and theatrical world, they were also performed by the court nobility. González stated that within female dance the bailes had more brilliance, because of their arm movements and the sound of the castanets» (Campóo Schelotto 2018, 19-20).

iniciase co seguinte encabezado: «Escuela por lo vajo. Compuesta por Domingo Gonzalez». Esta indicación leva a pensar a Campóo Schelotto (2018) que Domingo González participou da redacción deste tratado como coautor[44].

A explicación que se fai destes bailes e danzas é bastante exhaustiva, indicando as diferentes partes ou *mudanzas* que as compoñen, así como a enumeración dos pasos, desprazamentos, direccións ou cambios; a excepción da gaita e o canario, que presentan só unha descrición moi xeral, sen deterse a detallar a secuencia concreta de pasos.

En concreto, a gaita aparece descrita nos folios 61r e 61v. E isto é o que se di dela:

> Gaitta Gallega.
>
> Es una pieza burlesca a imitazion de la Jacara; componese de los propios movimientos; pero estos muy descompuestos, violentados de la fuerza, y aiudados de la soltura, y lijereza, puede vertirla el que la hiziese con los quiebros, posturas y ademanes, que quisiese por ser advitrario, y no haver ningun rigor preciso en su execuzion. Haziendo la misma descomposicion con los Brazos lo mas comun es, levantarlos arriva algo juntos, derechos, que pasen de la altura de su caveza, luego vajarlos avajo abriendolos. Tambien se suele vaxar uno, y subir el otro, en uno [tiempo] o en distinto, y en fin en todo a voluntad del Discreto lettor.
>
> La castañuela se toca doble y a carretilla (Noveli 1708, 61r-61v).

Pódese observar como se trata dun baile burlesco e semellante á *jácara*, co que comparte os mesmos movementos, pero máis violentos na gaita galega. Ademais, aparenta que non segue un esquema ou unha sucesión de pasos demasiado estrita, pois a súa execución carece de «rigor» neste sentido. O que si parece que o caracteriza é o movemento dos brazos cara arriba e cara abaixo, acompañando ademais o baile coas castañolas.

O tratado remata cunha advertencia final en relación coa participación da muller nestes bailes:

> Componese la escuela de Mujer de las mismas quatro pìezas y tambien executan las tres piezas de Mariona, Jacara y gaita, si bien no tienen las diferenzias de vajo, medio vajo, y diestro, si solo por lo vaxo componiendola de movimientos como son Cortesia, Pasos, Saltos, Encajes, Rompidos, Vazios, Carrerillas, Substenidos, Pinos, Quiebros, cargados, floretas pasadas, buelta al descuido, Llamada, &ª Pareze mejor a la vista y al oydo lo bailado de mujer, por acompañarse con la castañuela, y movimientos de Brazos, y faltar esto en lo danzado, y ser los movimientos vajos (Noveli 1708, 62v-63r).

A muller participa dalgúns dos bailes dos homes, como a gaita, pero só na escola polo *bajo*[45] e cun menor número de pasos ou movementos. Aínda así, resulta máis vistosa a execución destas por ter un maior movemento de brazos e acompañarse das castañolas.

[44] Tamén cabe a posibilidade de que esta parte do manuscrito fora copiada de outra fonte, ou incluso que fora elaborada por algún alumno de Domingo González recordando as súas ensinanzas: «It is also possible that the section attributed to González in the Choregraphie figurativa by Noveli had been copied from some other unknown document, or had been written by one of his pupils, remembering his teachings, such as was the case of the Esquivel's treatise or the Potau manuscript. Whatever the case, it is a complex and detailed description, made by a person who not merely listed steps, but also included aspects such as their directions and their duration, the movements of the arms and the playing of the castanets» (Campóo Schelotto 2018, 24-25).

[45] «The bajo style was common to men and women. Its steps were carried out on the ground, while the medio diestro and the diestro style belonged only to male dance, and were characterised by jumps, cabriolas, or more difficult adorned steps» (Campóo Schelotto 2018, 19).

Existen outras catro fontes posteriores que conteñen alusións ao baile da gaita galega. A primeira, é o tratado de Pablo Minguet e Yrol (1733-1778), publicado en 1755 e titulado *El noble arte de danzar a la francesa, y española, adornado con LX laminas finas, que enseñan el modo de hacer todos los passos de las Danzas de Corte, con sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo, y por choreografia demuestran como se deben escribir otras*[46]. Nesta obra, cando se describe o Baile da botella, pódese ler:

> Despues que todos haian bailado, uno que sepa danzar, ponga una botella al medio de la sala haciendole algun[a]s acciones a lo borracho, y de quando en quando tomela, y hacer que está bebiendo, buelvela a su puesto, y continúe en otras diferencias, o bailen la Gaita-gallega que es facil (Minguet e Yrol 1755, 59).

Pola descrición que se fai, este baile da botella debía de ser unha especie de xogo danzado no que se imitan os andares e ademáns dun borracho e que se acompaña dun baile, neste caso, podería ser o baile da gaita galega, pois, tal e como indica o autor, é un baile sinxelo.

A segunda fonte, seguindo a orde cronolóxica, non é un tratado de baile ou de danza, senón un enorme traballo de carácter enciclopédico como a *Obra de 660 pliegos* de Martín Sarmiento (Villafranca do Bierzo 1695 - Madrid 1772). Concretamente no volume IV, escrito entre 1764 e 1765, atópase unha sección que leva por título «Lengua, literatura, música y danza gallegas». Será neste apartado onde o egrexio bieito introduza uns parágrafos comentando o baile da gaita galega, que comezan así:

> (§ 5442) **[Sobre la gaita]** Nada se va a perder en que yo proponga aquí, sobre el solo asunto del metro, tono y compás de aquellas coplas, una ligera, fútil y alegre conjetura, que al fin ha de parar en la gaita gallega. De tanto como esta divierte y alegra al pueblo y a los niños, es razón que yo, en nombre de ellos, elogie aquí su **[389v]** antigüedad y nobleza. Del instrumento material gaita no se puede negar su antigüedad. Píntala el padre Calmet y Merseno. Llámanle *cornu musa*[47] y *uter*[48]; y en castellano del Arcipreste de Hita se llama *odrecillo*. Es del caso lo que el pastor Lícidas dijo a Moeris en la *écloga* novena: «Numeros memini, si verba tenerem»[49]. Había oído cantar a Moeris, acordábase del tonillo, pero no de las palabras (*Numeros memini*[50]). Ninguno puede saber ya las palabras de los versos y coplas de los antiguos gallegos. Pero en el tono de la gaita gallega vulgar se conserva la memoria de todo lo que no era lengua (*Numeros memini*[51]) (Sarmiento [1764-1765] 2008, 234).

Queda perfectamente claro que está a falar do baile da gaita galega, pois cando se refire ao instrumento indícao escribindo «instrumento material gaita». Ademais, estas palabras de Sarmiento preséntanse como unha conxectura que el realiza en relación ao canto dos versos *salios* ou *saliares* que cantarían os galegos en tempos da dominación romana[52].

---

[46] E-Mn R/14659(2). Acceso á copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000175380
[47] Cornamusa.
[48] Odre.
[49] «Recordaría los ritmos si retuviese las palabras». Virgilio, *Bucólica* IX, 45.
[50] Recordaría los ritmos.
[51] Recordaría los ritmos.
[52] O parágrafo anterior, ao que facemos referencia e que el comenta, é o seguinte: «En tiempo de Numa se creyó que había bajado del cielo un broquel, y que la ciudad que le poseyese sería feliz. Temiendo que le hurtasen, se fabricaron doce broqueles, **[389r]** en todo muy parecidos al que cayó del cielo, y se instituyó un colegio de doce salios que guardasen los broqueles o *ancilia*. Estaban dedicados *Marti Gradivo*. Por marzo se sacaban a pasear por las calles los doce escudos: "Ac

Do baile da gaita di que é alegre e divertido, tanto para os nenos como para o resto do pobo, e que ademais posúe unha grande nobreza e antigüidade. Tanto é así que nela consérvase «la memoria de todo lo que no era lengua».

Continúa Sarmiento no parágrafo seguinte comentando algúns aspectos deste baile:

> (§ 5443) Digo, pues, que el metro, el aire, el tonillo, el compás y los movimientos de los danzantes, todo era lo mismo que hoy, excepto el idioma. Fúndome en que el tono de la gaita gallega es sin duda muy antiguo en Galicia. En que el **[390r]** compás es golpeado, y que no se parece al de otro tono gallego. En que las diferencias que hacen los que las saben bien danzar o bailar parecen cabriolas de esgrimidores, que ya acometen, ya se retiran, ya se zambullen, ya se agachan, y todo sin perder el compás. También es cierto que ninguna danza, minuete, jácara, folias, canario, villano, etc., tiene tantas mudanzas ni tan varias contorsiones de cuerpo como la danza que lleva el compás del tono de la gaita gallega y, así, pocos la saben danzar bien y con todas sus diferencias (Sarmiento [1764-1765] 2008, 234).

Como xa se indicou anteriormente, o primeiro que destaca deste baile é a súa antigüidade. Tanto é así que este conserva todos os seus aspectos formais e coreográficos, excepto o idioma, pois, para Sarmiento, sería anterior ao desenvolvemento do galego. Tamén sinala que posúe unha música diferente á de todas as demais pezas que se poden escoitar en Galicia. Respecto dos movementos que se empregan no baile, di que parecen «cabriolas de esgrimidores», o que nos leva a pensar nesa violencia e arbitrariedade nos movementos que destacaba Noveli na descrición anterior. Isto acentúase aínda máis cando destaca que é a danza que posúe un maior número de mudanzas e contorsións do corpo.

A continuación céntrase na música e tamén aquí atopa motivos para certificar a antigüidade da mesma: «Otra prueba hay de que hoy se conserva el tonillo muy antiguo de la gaita gallega, y es que se conserva **[391r]** el estribillo de toda canción gallega» (Sarmiento [1764-1765] 2008, 235). Este retrouso non é outro que o alalá que caracteriza á música galega:

> (§ 5446) Es señal característica de que una canción es gallega el que tenga por final o estribillo «A la la la la la la la, a la la la, la la lale». El verbo griego *alalazo*[53] significa «*perpetuo strepitu tinnire*»[54] *et «strepere iubilo»*[55] y «*exulto*»[56]. Y según Vosio, el verbo *ululare*[57] viene del griego *ololizo*[58] que, cuando es con alegría, coincide con «*alalazo*». Y en el verbo *lallare* dice que es verbo de la «Ama, quae cantillando puerum demulcet, eique somnum conciliat»[59]. Todos esos verbos significan no *ad placitum*, sino naturalísimamente, pues se forman del mismo sonido por la figura onomatopeya (Sarmiento [1764-1765] 2008, 235).

---

per urbem ire canentes carmina cum tripudiis solennique saltatu iussit" —dice Livio. Esos cantaban los versos *salios* o saliares, muy antiguos, y que cada año se entendían menos. No hay que pensar en saber qué *barbara carmina* cantaban los gallegos. Acaso se podría pensar en el tono y compás con que se cantaban, y en el metro» (Sarmiento [1764-1765] 2008, 234).

[53] Resonar.

[54] Resonar con titilar constante.

[55] Hacer ruido con júbilo.

[56] Estar exultante, saltar.

[57] Aullar.

[58] Gritar.

[59] «Ama que, cantando, tranquiliza al niño y le induce al sueño».

Para Sarmiento, o emprego no retrouso do alalá é un sinal inequívoco da antigüidade e galeguidade destas pezas. Incluso, serían máis antigas que o propio instrumento, como afirma no seguinte parágrafo:

> (§ 5451) Quede, pues, asentado siquiera por contemplar gaitas, que la gaita gallega de aire, fuelle u odrecillo y bajón, como **[393r]** instrumento, es muy antiguo, pero que es más antiguo el tonillo, aire y compás. Eso precede a todo instrumento, sea gaita o vihuela, y aun precede a la *loquela* o palabras significativas. El cantar primitivo no necesita más que abrir la boca y arreglar el sonido, a tal aire y tal compás, según lo grave y lo agudo. Con el solo sonido *ala lala*, etc., pudo haberse comenzado la tonadilla que hoy llaman de la gaita gallega. De hecho, los que cantaren y solfearen esa tonadilla no necesitan de lengua ni de palabras significativas. Entónese *mi, fa, sol, sol; fa, mi, re, ut, re, mi, re, ut; mi, fa, sol, sol; fa, mi, re, ut, re, ut.* Digo, pues, que esa tonadilla era la de los antiguos gallegos cuando bailaban y batían el compás con las letras (Sarmiento [1764-1765] 2008, 236).

Interesantísimo e revelador este fragmento do texto de Sarmiento. Primeiramente di que o baile da gaita galega é máis antigo que o instrumento gaita[60]. Incluso máis antigo que calquera outro dos instrumentos nos que se interpretaba como a vihuela[61], ou o propio texto, pois nun inicio interpretaríase articulando só o alalá. E remata indicando a melodía característica da gaita galega, melodía que podemos denominar estándar e que veremos reproducida con pequenas variantes nas fontes que presentan este baile en notación musical. A continuación transcribimos a melodía que sinala Sarmiento engadíndolle as figuras e o compás que resultan característicos para estas pezas e que obtemos como froito do estudo das gaitas deste período:
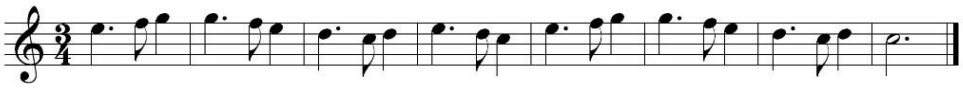


Ilustración 1. Reconstrución da melodía proposta por Sarmiento para o baile da gaita (Elaboración propia).

A terceira fonte que contén referencias ao baile da gaita é a titulada *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invencion y diferencias*, publicada en 1793 e da autoría de Felipe Roxo de Flores[62]. Este tratado comeza coa definición e etimoloxía da danza e o baile, así como os seus inventores; continúa estudando as antigas danzas sagradas e os bailes profanos, os bailes de pantomimos e os bailes de corda; e finaliza presentando os diferentes bailes de España, dedicándolle as últimas páxinas ao baile francés.

Nese último capítulo, centrado na exposición e descrición dos diferentes bailes españois, aparece a seguinte referencia ao baile da gaita galega:

> La Gayta Gallega. Este Bayle, segun se executaba comunmente, tiene todo el ayre de Pantomimo. Un Hombre disfrazado con extravagancia á modo de Arlequin con máscara executa los movimientos mas ridículos, imitando unas veces á los cojos, otras á los gibados, á los enanos y borrachos, por cuyo estilo se singulariza, correspondiendo con las castañuelas y gestos del cuerpo, sin

[60] Destacar a descrición que fai deste instrumento, diferenciando as tres partes que o compoñen: «aire, fuelle u odrecillo y bajón». Equivalente aos actuais: punteiro, fol e ronco.

[61] Como xa se comentou anteriormente, a vihuela sería o antecedente directo da guitarra no que se refire á popularidade dun instrumento de corda pulsada en España. Parece, polo tanto, que Sarmiento é sabedor da importancia da guitarra na difusión do baile da gaita galega e indica que a melodía desta sería, incluso, anterior á aparición dese antigo instruento que é a vihuela.

[62] E-Mn M/839. Acceso á copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000084531.

> perder el compás de la Música propia para este Bayle. El nombre de Gayta, se dice, proviene de la palabra *gayo* en francés, que en castellano significa alegria; y Diego de Urrea dice que *gayetum*, de donde se deriva Gayta, es nombre Arábigo procedente del verbo gayetê, que quiere decir incharse, ó ponerse colérico. Refiérese al *fole*, instrumento, que comunmente se usa para este efecto, y es un odre que se llena de ayre, y se va comunicando por unas flautillas, que forman aquel y otros sones alegres. Por la freqüencia con que en Castilla la Vieja se divierten con tales instrumentos, de que quizá habria en Galicia mas abundancia, se diria Gayta Gallega, pero no por esto podemos descubrir su antigüedad, aun quando recurramos á la conjetura del cántico, que en algun tiempo pudo acomodarse tambien al mismo Bayle, que seguramente fuéron coplas compuestas de versos hendecasylabos, ó de once sylabas tomadas, ó á imitacion de los versos sáphicos, ó de los Italianos que introduxo en España el Poeta Juan Boscan á instancia de Andres Naugero, y Garcilaso de la Vega que le imitó en el siglo XVI bien que en el presente, acaso excedió por el chiste y gracejo con que tambien compuso Coplas que llama de Gayta Gallega el Autor de la *Juventud triunfante*, al folio 390 de aquella dignísima Obra, donde relacionando una fiesta de Toros, habla de la habilidad de los capeadores y de sus azares en estos términos:
>
> *Los Toros mozos con sus travesuras*
> *Como lunáticos hacen locuras:*
> *Y como entre ellos no hay Toro Maestro*
> *Echan montantes á diestro y siniestro.*
> *A un Aguador que metido á Danzante,*
> *Quiso baylarles el agua adelante,*
> *Súpole un Toro tocar la corneta*
> *Y le hizo dar una breve volteta.*
> *Fué bueno el lance de un Zapaterillo*
> *Que el cordoban la ha zurrado un Novillo:*
> *Hízole el miedo caer de cogote,*
> *Y le sacó provision de cerote.*
> *Ibase un Sastre en su capa metido,*
> *Porque llevaba el calzon descosido,*
> *Vino á traicion una aguja corbada*
> *Y al descosido le dió una puntada.*
> *Un Estudiante de vana cabeza*
> *Dice al Novillo no sé que agudeza,*
> *Y él con tener el ingenio de bruto*
> *Plántale un fuerte argumento cornuto.* (Roxo de Flores 1793, 111-115)

Deixando á marxe as consideracións sobre o instrumento e a súa etimoloxía, a gaita galega sería un baile de carácter pantomímico[63], onde un personaxe disfrazado bailaba ao son da gaita, podendo acompañarse tamén do canto, conformado por coplas de versos hendecasílabos, chamados de gaita galega. Quizais esta descrición estea influída polo personaxe do galego, que no teatro da época era frecuente que aparecera en escena cantando e bailando a gaita galega. En todo caso, amosa esa visión centralista que máis adiante comentaremos e que representa ao galego como rudo, rústico, grotesco e ridículo.

A cuarta fonte é a obra de Antonio Cairon titulada *Compendio de las principales reglas del baile*, publicada en 1820[64]. Como o propio autor indica no prólogo, a maior parte deste

[63] A este tipo de bailes dedica o autor o seu capítulo VI: «Del Bayle de los Pantomimos: de su invencion, y acaecimientos».
[64] E-Mn M/868. Acceso á copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000111392.

tratado é unha tradución literal do libro de Feuillet y Dazais e do dicionario de Noverre, escritos orixinariamente en francés. Cairon pretende con esta obra escribir un:

> Método ó compendio de las principales reglas del baile, en el que hallarán los apasionados definidos circunstanciadamente la mayor parte de los bailes conocidos en España: los bailarines de profesión, encontrarán tambien el pormenor de los pasos y modo de ligarlos; y los maestros y compositores algunas advertencias que no dejarán de serles útiles (Cairon 1820, VIII).

Entre eses bailes coñecidos en España atópase a seguinte referencia á gaita galega:

> Gaita Gallega
>
> Instrumento de los mas antiguos que se conocen en España, con el cual los gallegos acompañan sus bailes, á los cuales llaman tambien gaitas, y algunas veces *pataletilla*, que es cuando levantan los pies alternativamente en cadencia, y al compás de la música, moviéndolos en el aire (Cairon 1820, 120-121).

Neste caso relaciónase o baile da gaita galega co instrumento do mesmo nome, realizando unha analoxía entre ambos elementos, de modo que todos os bailes que se realizan en Galicia co acompañamento da gaita reciben tamén este mesmo nome. Destaca este baile polo movemento dos pés, polo que recibe tamén o nome de «pataletilla».

2.3. A GAITA GALEGA NO TEATRO

O baile da gaita galega aparece no teatro do século XVII entre os entremeses, bailes dramáticos e *mojigangas* destinados a ser representados nos entreactos e intermedios das comedias. Pertence ao que se coñece como teatro breve ou teatro menor:

> Como baile entendemos una de las modalidades genéricas de teatro breve. Se trata de pequeñas obras dramáticas en las que una buena parte de versos eran cantados y que incluían movimientos coreográficos. Los bailes se incluían entre las jornadas de una comedia, e incorporaban una amplia variedad de argumentos de tipo satírico, mitológico o pastoril, destinados a buscar el efecto placentero (Gándara Eiroa 2009, 1).

Os bailes incorporan, polo tanto, catro elementos fundamentais, que son: recitación, música, canto e baile[65]. Destes catro elementos, o máis importante é o baile, que é precisamente o que determina e dá nome ao xénero (Merino Quijano 1981). Seguindo a definición de Merino Quijano pódese afirmar que baile dramático ou baile é:

> Cualquier intermedio teatral que tenga como motor y fin, como núcleo giratorio, el caminar hacia las mudanzas, bien sea introduciendo "bailes" o "danzas" (aristocráticas o populares) –con sus tonos y músicas correspondientes– formando todo ello un argumento desarrollado por unos personajes, o bien introduciendo otros tonos y músicas creados expresamente,

[65] Merino Quijano (1981) afirma que o baile nace como unha derivación ou forma do entremés. O baile é unha «forma, variante, sublimación del entremés, al convertir lo accesorio de éste –música, baile– en principal por medio de la creación de una unidad superior al conjuntar diversos elementos artísticos: recitación, canto, música y baile» (Merino Quijano 1981, 166).

> dando así vida juntamente con la letra argumental a una acción consistente, autónoma y dramática (Merino Quijano 1981, 156).

A música das obras que compoñen este teatro breve podía ser orixinal e estar composta expresamente para unha representación puntual, pero «en su mayor parte, la música de estos intermedios no fue compuesta especialmente para ellos, sino que músicos y dramaturgos reutilizaron música ya existente a la que sometían a modificaciones para adaptarla al texto» (Antón Priasco 2003, 266). Os dramaturgos sentíanse totalmente libres á hora de realizar estas modificacións, que podían ser moi variadas, incluíndo materiais preexistentes aos que se lles engadía elementos novos, recorrendo para elo á «incorporación de materiales tanto de origen popular como culto –canciones, refranes o romances– como una forma de capturar y revalorizar la tradición poético-musical de épocas pasadas» (Antón Priasco 2003, 266-267).

A utilización destas músicas xa coñecidas polo público dáballe unha maior axilidade á obra, pois servía para emprazar rapidamente o lugar da acción e axudaba a caracterizar aos personaxes, de modo que o espectador, sen ter que mediar palabras ou explicacións, situaba perfectamente o argumento do intermedio.

Precisamente, por tratarse de música xa coñecida tanto polo público como polos intérpretes, esta non se escribía, de aí que non aparezan fontes que conteñan nun mesmo documento o texto da obra e a música:

> El repertorio musical del teatro se basaba en gran medida en el aprovechamiento de tonadas ya existentes, sobre sones de bailes o tonos vocales re-utilizados o adaptados según las conveniencias de la trama, que se aprendían y circulaban de memoria, hecho que justifica en buena medida la ausencia de partes musicales escritas (Valdivia 2015, 239).

Os bailes son un fenómeno do século XVII. Os primeiros exemplos impresos datan de 1616 –aínda que xa aparecen referencias a eles desde os últimos anos do século XVI e principios do XVII–, alcanzan o seu apoxeo a mediados do século e chegan ao seu declive a finais do mesmo, desaparecendo durante o primeiro terzo do século XVIII (Merino Quijano 1981, 167-168). En canto ás características que presentan estes bailes durante o século XVII, Torrente (2016a) fala de tres etapas: unha primeira etapa, ata 1620, cun peso importante nas obras de música e baile; unha segunda etapa, entre 1620 e 1660, na que o protagonismo é para o texto e a representación, cun maior desenvolvemento da estrutura dramática, de aí que se lle denomine en ocasións como «baile entremesado»; e, unha terceira etapa, a partires de 1660, na que a música e o baile volven a adquirir maior protagonismo.

Na Biblioteca Nacional de España atópanse varias coleccións deste tipo de obras. E xustamente nunha delas, que leva por título na ficha de catalogación *Bailes diferentes*[66] –colección de bailes, entremeses e *mojigangas*– aparece un titulado *Bayle de la Gayta Gallega*, que comprende as páxinas que van desde o folio 117r ao 120v. O encabezado deixa ben claro que a obra se inicia cunha canción ou «tono» que se executa seguindo o baile da gaita galega: «Bayle de la gaita gallega. Salen can[tan]do y bay[lan]do»[67]. Debaixo do mesmo e en tinta

[66] E-Mn MSS/14856. Acceso a copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000214150.
[67] Pode consultarse a súa transcrición no Anexo 1. Un breve comentario sobre este baile, así como a súa transcrición, atópase en Olmedo Bernal (2013, 229-239).

vermella aparece escrito: «p^{r} Al^{o} de Olmedo», polo que se atribúe a obra a Alonso de Olmedo[68].

Deste baile é de destacar o retrouso[69] que presenta, que responde ao coñecido como verso de gaita galega ou hendecasílabo dactílico (Olmedo Bernal 2013):

lo que me suena me suena me suena
solo nos gusta la gayta gallega

Noutra das coleccións, na titulada *Bailes originales manuscritos*[70], atópase entre os folios 140r e 144r un novo baile[71] que indica na portada: «Baile de la gallegada nuevo de Francisco de Castro. Se estrenó en Mari Hernandez la Gallega. Año de 1704»[72]. Atendendo a esta información pódese deducir que se trata dun baile da autoría de Francisco de Castro (Madrid 1672-1713)[73] e estreado no ano 1704 no entreacto da representación da obra de Tirso de Molina (Madrid 1579 - Almazán, Soria 1648) titulada *Mari Hernández, la gallega*[74]. De todos os bailes atribuídos a Francisco de Castro é o máis breve e «sin más argumento que la canción de los gallegos y sus amores y gusto por la gaita, podríamos encontrar aquí, por el ambiente pastoril pasado por lo grotesco una forma de *bailete*[75], más breve y cortesano» (Martínez Rodríguez 2015,137).

A obra comeza co seguinte texto: «Salen la graciosa y el gracioso de gallegos cantando lo que se sigue por el tañido de la gaita gallega» (fol. 141r). Aínda que inicialmente se poda pensar que esta indicación ao «tañido de la gaita gallega» poda facer referencia a que o canto se acompaña do aerófono de insuflación indirecta coñecido como gaita, en realidade estase referindo ao xénero do baile da gaita. Para certificar isto, pode observarse como no fol. 142v aparece a seguinte indicación con respecto a outro dos bailes do momento: «Canta por el tañido del villano»[76]. E, para finalizar a obra, volve novamente á gaita galega coa indicación «por el tañido de la gaita gallega» (fol. 143v), rematando cun retrouso moi parecido ao que vimos no baile anterior:

Nada me gusta, nada me alegra
solo me gusta la gaita gallega

---

[68] Esta referencia á autoría de Alonso de Olmedo queda confirmada por Olmedo Bernal (2013, 44). Este baile foi representado o 22 de decembro de 1679 no salón del Buen Retiro como parte dos actos de celebración do cuadraxésimo noveno aniversario da raíña nai, Mariana de Austria (Olmedo Bernal 2013, 230).

[69] Este retrouso debeu de ser moi popular na época pois, anos despois da estrea da obra, concretamente en 1713, atopámolo na *Carta del Maestro de Niños, a Don Gabriel Alvarez de Toledo, Cavallero del Orden de Alcantara y primer Bibliotecario del Rey*: «que es por lo que tengo muy presente aquella copla de entremés, que haze toda mi difinicion: *Lo que me suena, me suena, me suena, y solo me gusta la gaita Gallega*» (Salazar y Castro 1713, 4).

[70] E-Mn MSS/14088. Acceso á copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000170824. Na primeira folla deste manuscrito consta que é copia de «un volumen en 4º manuscrito de letra de principios del S.XVIII, encuadernado en pergamino, rotulado Bailes originales manoscritos, existente en la Biblioteca del Ecmo. Sr. Marqués de Alcañices».

[71] A Biblioteca Digital Hispánica posúe unha sinatura propia para este baile: MSS/14088(H.140R.-144R.). Acceso á copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000233407.

[72] Pode consultarse a súa transcrición no Anexo 2. Máis información sobre este baile, así como outra transcrición, localízase en Martínez Rodríguez (2015, 1119-1126).

[73] Datas recollidas de Martínez Rodríguez (2015).

[74] Pode consultarse unha copia desta obra na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm90m5.

[75] O bailete é unha variante do baile, de máis curta extensión que este, con escasa trama argumental e carácter cortesán na súa temática (Martínez Rodríguez 2015,152).

[76] Esta parte do baile incorpora o famoso retrouso ligado ao baile do villano, que se repite ata en catro ocasións:
Al villano se lo dan
la sebolla con el pan.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Claramente, estase referindo á necesidade de cantar seguindo os esquemas melódico-rítmicos destes dous bailes e non ao requisito de utilización de ningún instrumento.

Hai un terceiro manuscrito titulado *Colección de entremeses*[77], que presenta entre os seus folios 261r e 268v unha nova obra[78] que incorpora o baile da gaita galega. No primeiro destes folios pódese ler o seguinte: «Entremés de La Academia y Gaita Gallega de Don Francisco Valero. Escrito en Valencia á 20 de Abril del año de 1709. Juan de Castro»[79]. Como se ve, este entremés titulado *La Academia y Gaita Gallega* foi recompilado polo actor Juan de Castro[80], sendo da autoría de Francisco Valero, quen o escribiu en 1709.

Na obra faise referencia aos bailes do *villano* e da gaita galega. Así, nun momento do entremés, o personaxe do cortesán, respondendo á pregunta de que queren que bailen, responde: «El villano. Mejor será, pues tanta fiesta llega, una gaita gallega», e bailan a gaita galega neste momento da representación, deixando o *villano* como remate da mesma.

Nun cuarto manuscrito[81] localizouse a referencia a outros dous bailes da gaita. O primeiro leva por título *Baile de la gaita*[82] e ocupa os folios 52r a 53r. O segundo, titulado *Baile de la segunda gaita*[83], esténdese desde o folio 53v ao 55r. Como se observa a través da paxinación, ambos bailes sitúanse un a continuación do outro, presentando ademais os mesmos personaxes, o galego Pascual e a galega Jila. En ambos casos a obra comeza cun pequeno diálogo representado para, a continuación, iniciar o baile, sen que apareza un retrouso claro. Aínda que no primeiro baile poderíase entender como tal un fragmento que cantan todos e que se repite unha segunda vez do mesmo modo. Este di (fol. 52r):

A la gaita bailo Jila
que tocaba Anton Pasqual

Nos cinco exemplos aquí comentados só se conserva o texto e as indicacións de escena, pero non a música. Tamén se observan alusións aos diferentes pasos de baile a efectuar en ambas gaitas do manuscrito E-Mn Mss/4123, onde aparecen didascalias como: «juntarse», «buelta», «caras dentro. Fuera», «cruzado redondo», «bandas hechas», «desechas», «para fuera y ala», «bajar», «dos cruzados», «por dentro». Igualmente, no *Baile de la gallegada* do manuscrito E-Mn MSS/14088(H.140R.-144R.), obsérvanse didascalias referentes á coreografía do baile como: «baila sola y luego hacen mudanza con pernada en cruz y luego vueltas hechas y desechas», «baila sola», «la misma mudanza en ala y vueltas hechas y desechas».

Finalmente, resulta interesante a alusión que un dos personaxes do *Baile de la gaita* do manuscrito E-Mn Mss/4123 fai en relación co acompañamento do baile por parte das guitarras, cando no fol. 52v di: «pues toquen esas guitarras que yo les quiero ayudar», o que confirma o acompañamento por parte da guitarra para este tipo de bailes. Pero este non é o único instrumento que aparece nestes bailes pois tamén se apunta a utilización de

[77] E-Mn MSS/14089. Acceso á copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000189953. Esta obra parece ser unha continuación da comentada anteriormente, pois na primeira folla indica: «Biblioteca del Ecmo. Sr. Marqués de Alcañices. 1 vol. en 4º pergamino, manuscrito, rotulado por fuera Entreme Originales Manuscrit 2». O volume ao que se fai referencia semella coincidir co manuscrito conservado na Biblioteca de Fundación Lázaro Galdiano, que se pode consultar en: https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=3441.

[78] A Biblioteca Digital Hispánica posúe unha sinatura propia para este entremés: MSS/14089(H.261R.-268V.). Acceso á copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000233453.

[79] Pode consultarse a súa transcrición no Anexo 3.

[80] Podería tratarse do irmá do autor do manuscrito anterior, Francisco de Castro. Para máis información sobre este Juan de Castro ver Martínez Rodríguez (2015, 71-74).

[81] E-Mn Mss/4123. Acceso á copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000106635. A ficha de catalogación recolle o título xenérico de *Libro de bailes* e atribúe a súa autoría a Bernardo López del Campo.

[82] Pode consultarse a transcrición en Merino Quijano (1981, 73-74).

[83] Pode consultarse a transcrición en Merino Quijano (1981, 75-76).

instrumentos de percusión que os acompañan, como as castañetas. No *Baile de la gallegada* aparecen dúas referencias a este instrumento: «Salen los tres gallegos y las tres gallegas bailando con sus castañetas grandes» (fol. 142r) y «Turibio, vamonos y al son de la castañeta demos fin diciendo todos» (fol. 143v).

Nos cinco bailes aparecen mencionados outros instrumentos, pero xa cun carácter máis ben simbólico, ou en relación co contexto da obra, e non coa intención de que participen no acompañamento dos mesmos. Así, no *Bayle de la Gayta Gallega* faise referencia ás castañetas (fol. 117v) e no *Baile de la gaita*, ao tamboril, ao pandeiro, á gaita e á chirimía (fol. 52r).

Mención aparte merece a referencia á gaita que aparece nos tres retrousos antes citados, pois tanto poderían referirse ao instrumento como ao baile da gaita.

Como xa se comentou anteriormente, o baile dramático como xénero propio a desenvolver nos entreactos das obras teatrais desaparece durante o primeiro terzo do século XVIII, pero isto non significa que o baile non teña presenza en outros xéneros teatrais propios deste século, máis ben todo o contrario:

> En los escenarios teatrales el baile estaba presente en géneros tradicionales como la comedia y, sobre todo, en piezas breves como los sainetes, y más tarde las tonadillas, insertos en la acción dramática con mayor o menor justificación, y en algunos casos asociados a los números cantados (Leza 2014, 540).

E, ao igual que sucedía no século anterior, neste século XVIII estes bailes tamén axudaban a caracterizar ou identificar aos personaxes que participaban destas obras, pois:

> Al igual que ocurría con las intervenciones cantadas, el repertorio bailado contribuía a la caracterización tipológica de los personajes y así, madamas, petrimetres y currutacos interpretaban minuetos y contradanzas, mientras que las majas y majos bailaban fandangos, seguidillas, boleros y tiranas (Leza 2014, 540).

Pero non eran só estes os personaxes caracterizados senón que a natureza cómica e satírica de moitas destas obras leva á presenza de personaxes tipificados pola súa condición social, oficio, procedencia xeográfica ou ascendencia étnica.

Deste modo, o baile da gaita galega ligado ao personaxe do galego seguirá tendo vixencia durante todo o século XVIII nestes xéneros teatrais. Concretamente, se nos centramos nas *tonadillas*[84], un dos xéneros musicais máis populares en España durante a segunda metade do século XVIII, veremos que a súa presencia é constante ata finais da centuria.

As *tonadillas* eran pequenas pezas dramáticas nas que predominaban os números cantados e que, en ocasións, podían intercalar pequenas seccións declamadas. A súa estrutura, aínda que podía incluír variantes, comprendía unha introdución na que se presenta o tema, unha sección central na que se desenvolve o argumento mediante unha sucesión de coplas –nas que participan os diferentes personaxes–, e como remate unhas seguidillas –entre as que podían aparecer outras pezas como, para o noso caso, as gaitas– que non sempre gardan relación directa co argumento da obra e que podían derivar nun breve número de despedida (Leza 2014).

Foi un xénero cunha ampla presenza, tanto nos teatros ou *saraos* públicos como nas residencias particulares de ámbito cortesán ou aristocrático. En parte, a aceptación do público

[84] «De breves dimensiones, su estructura y funciones la emparentan con diversos géneros como el entremés, el sainete, la mojiganga, el baile "dramatizado", los villancicos de tonadilla o los *intermezzi* italianos» (Leza 2014, 528).

viña dada polas características destas obras, cargadas de sarcasmo e comicidade, cuns personaxes estereotipados que incorporaban altas doses de ironía e crítica social. Personaxes que no musical ían acompañados dos temas populares ou de moda no momento, combinando «el folclore peninsular con elementos de la tradición operística napolitana y dancística francesa, asimilando varias veces los rasgos foráneos para reivindicar los propios intereses hispanos» (Gándara Feijóo 2022, 125).

Para coñecer máis polo miúdo a presenza das gaitas dentro deste xénero imos seguir o estudo que sobre o personaxe do galego nas *tonadillas* realizou Gándara Feijóo (2022). Das máis de dúas mil *tonadillas* que se conservan, este autor tomou como mostra catrocentas oitenta e oito, dentro das cales atopou corenta e tres que presentan ao personaxe do galego[85].

Gándara Feijóo (2022) identifica tres tipoloxía de personaxe galego nas *tonadillas*: o inocente, o pícaro e o que mantén unha posición intermedia. Dos tres, o que ten unha maior presenza é o primeiro, o que se presenta como unha persoa ruda e inxenua, obxecto de mofa e das chanzas dos seus compañeiros de trama. Este personaxe tería unha longa tradición no teatro desde o século XVII e, como veremos tamén no caso do vilancico, acentúa a súa simpleza empregando unha forma de comunicación mediante un idioma que mestura elementos casteláns e galegos. Sen dúbida, como unha forma de ridiculizalo e destacar o estereotipo do galego[86].

Das corenta e tres obras estudadas por Gándara Feijóo (2022), son varias as *tonadillas* que empregan a música da gaita galega como estereotipo ligado ao personaxe galego. Entre elas podemos citar: *La compositora*[87] (1777), de autor descoñecido; *Los españoles viajantes (2ª parte)* (1778), de Fernando Ferandiere; *La gallega [enamorada]* (1783), de Blas de Laserna; *Los gallegos de la siega* (1783), de Pablo Esteve; *Federico II (2ª parte)* (1789), de Mariano Bustos; *Las provincias españolas unidas con el placer*[88] (1789), de Blas de Laserna; *Las gallegas picadas o celosas* (1790), de Blas de Laserna; e, *La venida del soldado* (1805), de Blas de Laserna.

2.4. GAITAS NAS FONTES MUSICAIS DOS SÉCULOS XVII E XVIII

Tal e como acabamos de ver nos epígrafes anteriores, o baile da gaita galega ten unha regular presenza nas fontes que recollen os bailes, entremeses e tonadillas dos séculos XVII e XVIII; tamén aparece recollido, aínda que non en demasía, nos documentos que comentan as coreografías e movementos dos diferentes bailes e danzas; pero é significativa a ausencia de calquera tipo de referencia nos dicionarios publicados neses séculos, nin no *Tesoro de la lengua castellana*, de Sebastián de Covarrubias (1611) nin no *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) aparece ningunha mención á gaita como baile. Si aparece como aerófono ou con outras acepcións, pero non como baile.

Hai que esperar aos dicionarios específicos sobre música publicados no século XIX para atopar unha primeira definición neste sentido[89]. Esta aparece no dicionario de Melcior: «Llamamos también *gaita gallega* á una sonata propia para bailar ejecutada en el instrumento

[85] O listado coas corenta e tres *tonadillas* de personaxes ou elementos galegos pódese consultar no apéndice 1 do artigo de Gándara Feijóo (2022, 144-145).

[86] Este recurso non é exclusivo dos galegos senón que é unha forma xeneralizada de tipificación do personaxe marcando a súa diferencia xeográfica a través da lingua.

[87] Desta obra aparece transcrita a parte correspondente á gaita no apéndice 2 do artigo de Gándara Feijóo (2022, 146-148). Destacar que presenta a melodía da gaita galega que denominaremos como estándar.

[88] Esta *tonadilla* tamén presenta a melodía estándar antes comentada. Pode verse unha transcrición dos catro primeiros compases en Gándara Feijóo (2022, 139).

[89] Ademais dos dicionarios que se comentan a continuación, no século XIX publicáronse outros tres dicionarios de música que non inclúen a definición de gaita no sentido aquí exposto. Estes son os de Fargas y Soler (1852), Cid (1853) e Parada y Barreto (1868).

de su nombre, y con su melodía se cantan también algunas canciones conocidas con el nombre de las *habas verdes*» (1859, 492). Como se ve, relaciona este baile co instrumento do mesmo nome, facendo referencia a «una sonata propia para bailar» que se executa ao son da gaita. Máis estraño resulta o nexo que establece entre a melodía da gaita galega e as *habas verdes* pois, segundo sinala Lacal no seu dicionario, *habas verdes* é unha «Canc[ión] y baile pop[ular] en Andalucía y Castilla la Vieja. Pertenece á la tonalidad del 4º tono del canto llano, por lo cual aseguran algunos que su origen es muy antiguo. Su movimiento es vivo, en modo menor y en compás de 2/4» ([1899] 1900, 221). Como se verá nos exemplos que exporemos a continuación, as gaitas galegas non se corresponden con estas características que aquí se indican.

O segundo dicionario que contén unha definición é o de Pedrell: «Gaitas. Nombre de una tocata, muy frecuente en las obras de nuestros antiguos tañedores de vihuela, en la cual se imitaban los efectos especiales de esta clase de instrumentos y el género de música adecuado á los mismos» (1894, 196). Neste caso xa non se refire á gaita como un baile, senón coma unha «tocata», é dicir, unha obra instrumental interpretada non para ser bailada senón para ser escoitada, que imita os efectos e os xéneros ligados ao aerófono gaita. Ademais, sinala expresamente que se «tañe» coa vihuela, facendo referencia ao repertorio de bailes e danzas executados por instrumentos de corda pulsada, como a vihuela ou a guitarra, nos séculos xa comentados.

E o terceiro dicionario no que aparece é o de Lacal: «Nombre de una tocata imitativa que usaban los ant[iguos] guitarristas» ([1899] 1900, 197). Vólvese facer fincapé en que se trata dunha «tocata», unha peza para guitarra que imita, a través do uso dos bordóns, a sonoridade da gaita. Este, como veremos a continuación, é o instrumento máis empregado para a interpretación das gaitas nos primeiros exemplos atopados.

Preséntanse a continuación as gaitas localizadas nas fontes dos séculos XVII e XVIII. Co fin de coñecer máis en profundidade a música asociada a este baile amósanse e transcríbense de forma cronolóxica todas as gaitas atopadas, desde a máis antiga ata a máis recente, coa intención de presentar a xenealoxía deste xénero. Algunhas delas xa foron citadas ou incluso transcritas por investigadores anteriores; outras é a primeira vez que se dan a coñecer, recuperadas directamente dos arquivos ou bibliotecas consultados para este traballo.

Para poder contextualizar o tipo de documentos nos que aparecen e adquirir unha dimensión real da súa repercusión durante estes máis de dous séculos achéganse todas as fontes e, sempre que é posible, os seus autores.

O verdadeiramente importante, o que da transcendencia a esta investigación, é o corpus de obras rescatado, non tanto cada unha delas de modo individual, aínda que tamén resultan interesantes. A través da compilación aquí exposta, pódese ver como as gaitas galegas tiveron presenza en toda a Península Ibérica, converténdose a melodía que denominamos estándar nun tema coñecido e de ampla difusión. Proba disto é o poema aparecido no *Correo de Madrid* do mércores 2 de decembro de 1789 e presentado a modo de fábula entre un tordo e uns xílgaros:

El tordo y los gilgueros

Un tordo que enseñado
habia sido á pitar acordemente
por su dueño en la aldea, era el encanto
de la aldeana gente.
Con la gayta gallega,
el mambru y algun otro sonsonete,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

divertía alternando sus pitidos,
con su amo algunas veces.
Este pues, una tarde
vió que por un descuido felizmente
la puerta de la jaula estaba abierta
y á su arbitrio su suerte.
Aprovechóse al punto
de su felicidad y prontamente
sin decir buenas tardes, dexó á su amo
y su antiguo retrete.
Salióse al campo y viendo
que en una hermosa selva fresca y verde
mil pintados y hermosos gilguerillos
trinaban dulcemente.
Necio y envanecido
pensando avergonzarlos, allá fuese,
ellos luego que llega le saludan
muy cortesanamente.
Sin baxar la cabeza
contestóles el tordo friamente,
y viéndoles a todos muy callados
les dixo de esta suerte.
Canten buenos amigos,
canten, no mi presencia os amedrente,
tengo gusto en oíros, porque soy
un poco inteligente.
Con esto ya animados
los dulces paxarillos inocentes
entonaron mil trinos y pasages
de los que no se aprenden.
El que cantó el postrero
era tan diestro, que sus excelentes
cadencias celebró diciendo el tordo,
¡brabo, divinamente!
Suplicáronle luego
que si gustaba los favoreciese
cantando alguna cosa á que el ufano
cedió sin detenerse
Comenzó con su gayta,
que repitió 65 veces,
siguió el malbru que repitió otras tantas,
luego otro sonsonete.
Al fin quanto sabia
Canto muy engreído, y luego vuelve
á comenzar con su gallega gayta
y el otro son tras de este.
Cansado ya de oírlo
repetir un gilguero mozalvete
le dixo cante amigo si Vm. gusta
otro son diferente.
Por ocultar el tordo,
que no sabe otra cosa condesciende,
quiere cantar un aria á su capricho

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> y la ensució el pobrete.
> Pitó desentonado
> tanto que oirlo la gilguera gente
> y uniforme soltar la carcajada
> todo aun tiempo sucede.
> Tuvo que irse el buen tordo
> viendo que todos ellos entre dientes
> se burlan de su música le miran,
> y todos le escarnecen.
> Para tantos que fundan
> toda su ciencia en 4 sonsonetes
> (para tantos pedantes digo) Celio
> ¡qué bello cuento es este! (*Correo de Madrid*, 2 de decembro de 1789).

Cando a finais do século XVIII o autor deste texto quere exemplificar a súa fábula con dúas melodías coñecidas do momento colle a *Gaita galega* e *Mambrú*. Isto dá idea da popularidade que debía de ter a gaita galega daquela. Destas dúas pezas, a gaita galega non chegará ata os nosos días debido ao desenvolvemento que terá no século XIX –e que estudaremos nos seguintes capítulos–, *Mambrú* aínda segue a ser unha peza popular na actualidade[90].

2.4.1. Antonio de Santa Cruz. *Livro donde se veran pazacalles de los ocho tonos* (ca. 1633-1710)

A primeira obra na que se localiza a presenza de gaitas é a titulada *Livro donde se veran pazacalles de los ocho tonos i de los, trasportados, i asi mesmo, fantazias, de conpassillo, proporzionsilla, proporsion maior, i compas maior, i asi mesmo, diferentes, obras, para Biguela hordinaria*, de Antonio de Santa Cruz. Trátase dunha obra manuscrita, procedente da Biblioteca Real, que se conserva na Biblioteca Nacional de España coa sinatura M/2209[91]. Aínda que na ficha catalográfica se indica como data probable de creación o ano 1633, non hai acordo entre os especialistas sobre a data de orixe deste traballo. Wolfgang Boetticher[92] dátao entre 1633 e 1640, pola existencia dun músico de apelido Santa Cruz que desempeña o seu labor na Capela Real entre eses anos. Pepe Rey sinala que «no puede fecharse con anterioridad al segundo tercio del s. XVII» (2000, 97), sendo, probablemente, a colección de pezas para guitarra en estilo punteado máis antiga de España. Valdivia Sevilla (2014a) concorda con Pepe Rey ao datalo a redor de 1660 baseándose no tipo de características da cifra. Maurice Esses (1992) sitúao a finais do século XVII ao observar que non inclúe obras foráneas no seu repertorio, algo habitual a partir de 1700. Desta mesma opinión é Vera Aguilera (2016), quen pensa que repertorio, estilo compositivo e caligrafía son máis propias de fin de século que de mediados. Russell (2001), polas marcas de auga e certos elementos da notación similares aos do manuscrito E-Mn M/811, propón unhas datas que incluso entran no século XVIII, entre 1690 e 1710.

Igual que non hai referencias claras sobre as datas de realización, tampouco se ten información sobre o seu autor; nada se sabe sobre este Antonio de Santa Cruz autor do manuscrito (Sanhuesa Fonseca 2002).

[90] Mambrú é unha peza de orixe francés creada en 1709 e dedicada ao duque de Marlbrough, ao que se cría morto na batalla de Malplaquet, dentro da Guerra de Sucesión. Para máis información sobre este tema ver Pato (2016).
[91] Pode consultarse unha copia dixital do manuscrito no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000004936
[92] RISM B VII, 203.

O manuscrito, aínda que o título non o exprese de forma explícita, está realizado para guitarra pois, a indicación de «Vihuela ordinaria» estaría referida directamente a «un instrumento cuya afinación relativa se corresponde con la guitarra de cinco órdenes común en el siglo XVII» (Valdivia Sevilla 2014a, 1). Contén vinte e oito pezas de estilo tipicamente español, con escasa ou ningunha influenza estranxeira, como *jácaras*, marionas, canarios, *villanos*, pavanas, gallardas, marizápalos, españoletas, pasacalles, fantasías e torneos. «Se trata de un brevísimo tratado y recopilación de piezas para guitarra con un claro fin privado, destinado a un aficionado» (Sanhuesa Fonseca 2002, 718). É máis, o seu aspecto e presentación[93] «sugieren que fue concebido como artículo de lujo más que como objeto de uso musical» (Valdivia Sevilla 2014a, 5).

A cifra que presenta mostra numerosas incoherencias na notación musical. A pesar da esmerada caligrafía, aparecen erros na distribución das barras de compás, así como a ausencia de indicacións para os mesmos ou a escasa utilización de signos métricos. Esta «falta de detalle en las indicaciones rítmicas se ve compensada por la claridad en la grafía y la existencia de versiones similares, al menos a nivel estilístico, como las de Sanz o Guerau» (Vera Aguilera 2016, 294).

A peza que é obxecto de atención para o presente traballo, é a última do tratado, que ocupa os folios 36r a 37v e leva por título «Torneo sobre la C que es +». Este torneo consta de varias seccións, conformadas por unha primeira parte, que é propiamente o torneo, á que lle seguen gaita, retirada, prado e guisado:

> [Este] Torneo es un número que, a semejanza de los de Sanz, Murcia o *Libro de diferentes cifras*, presenta varias secciones, más bien sones independientes. Éstos no obedecen a un patrón fijo, ya que si comparamos estos Torneos entre sí vemos que la composición y orden varían (Valdivia Sevilla 2014a, 22).

Certamente, as únicas partes coincidentes ao comparar as creacións destes autores son o propio torneo e a retirada, as outras tres seccións son exclusivas desta obra.

Importantes similitudes co torneo teñen tamén as batallas. Estas, segundo Budasz (2001), teñen a súa orixe na *Bataille de Marignan* de Jannequin e compóñense dunha sucesión de fragmentos de carácter bélico que evocan as chamadas de trompetas, os redobres de tambor e os sons propios da loita, como os disparos de canón ou o choque das espadas. Á vez, estas secciones altérnanse con cancións populares que imitan o canto dos soldados e que se denominan *gayta*, *cansonetta*, *venetianna* o *moschettera*.

Obsérvase, polo tanto, como a presenza de gaitas neste tipo de obras non é exclusiva de Santa Cruz, senón que aparece tamén noutras fontes. «One of the songs that is sometimes included in Iberian battle pieces is the gaitas, a popular tune evoking the sound of bagpipes»[94] (Budasz 2001, 134).

No torneo de Santa Cruz, a gaita ocupa o segundo lugar de execución, entre o torneo e a retirada. É a sección máis curta e sinxela, conformada por unha única frase de oito compases. En realidade, trátase dunha frase de catro compases que modifica o seu final para a realización da cadencia intermedia sobre o cuarto compás ou da cadencia final sobre o oitavo. É unha melodía simple que se move por graos conxuntos, coa única excepción do salto de terceira maior descendente, do# - la, que se observa no cuarto compás. O baixo móvese sobre a tónica, la.

[93] «Por su indiscutible calidad gráfica, este manuscrito tuvo que ser forzosamente obra de un copista profesional, si bien dicho copista no parece haber poseído formación musical» (Valdivia Sevilla 2014a, 7).

[94] «Una de las canciones que a veces se incluye en las piezas de batalla ibéricas son las gaitas, una melodía popular que evoca el sonido de la gaita», tradución propia.

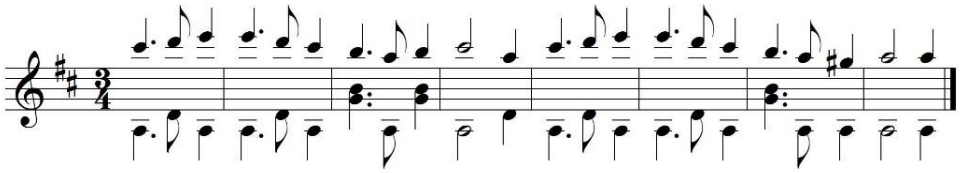


Ilustración 2. *Gaita* dos folios 36v e 37r do manuscrito de Antonio de Santa Cruz (Transcrición propia).

Observamos como a melodía desta gaita é case idéntica a presentada por Sarmiento na súa *Obra de 660 pliegos*; excepto pola tonalidade, que aquí está en la maior e en Sarmiento presentábase en do maior, e pequenas variacións nas cadencias, tanto na intermedia como na final.

2.4.2. *Manuscrito Senorami*[95] (ca. 1662)

No *Arxiu-Biblioteca dels Franciscans* de Catalunya consérvase un manuscrito anónimo que ten por sinatura 5/C/16. Esta fonte está datada cara ao ano 1662 e contén entre as súas pezas unha co título de *Gaita*.

O manuscrito, que consta de 46 folios, procede do Convento franciscano de Balaguer. O seu nome deriva dunha das inscricións que aparecen na súa primeira páxina e que podería corresponder cunha abreviatura de «Señora mía» (Cea Galán 2014, 769).

En canto ao seu contido, pódense observar tres seccións claramente diferenciadas. Unha primeira sección, que se corresponde cos 12 primeiros folios e que contén unha copia da *Misa Sine nomine* a 4 de Palestrina, en notación polifónica. Unha segunda, que presenta dous tonos a tres voces, seguidos de nove páxinas en branco. E, a terceira, que vai do folio 24v ata o final, que inclúe unha serie de pezas copiadas en cifra para arpa dunha orde, e que Cea Galán describe do seguinte modo:

> El contenido, en sí mismo, remite al repertorio hispano de la segunda mitad del siglo XVII, especialmente por la presencia de piezas como *Al Prado de San Hierónimo*, *Ruede la bola*, *Gran duque* o *Çarambeque*. Además de los habituales tordiones, pavanas, gallardas, tordiones, folías, chaconas, marionas, marizápalos, paradetas, villanos, xácaras, paseos, torneos, gaitas y canarios, llama la atención la presencia de las inhabituales *Maribella*, *Pei de Gibau*, *Alamanda de Castilla*, *Mantuana, Lissarda*, *Napolitana* o *Aragonesa*, además de dos danzas de nombre catalán, *Sinq passos* y *Pas i medio*. El catálogo se completa con algunas variantes casi desconocidas para la gallarda, que se denomina en el manuscrito "española", "comuna", "perpinianesa", "de empentas", "del Princep", "de la Reina" o "de Nimphas" Aparecen también especiales denominaciones como "Españoleta italiana" o "Marionas romanas", que van en consonancia con una aislada "Corriente francesa" (2014, 771).

A *Gaita por el A*[96], á que antes se fixo referencia, atópase no folio 42r, xunto a un *Çarambeque* e dúas *Mantuanas*. A súa transcrición resulta moi complicada pois a cifra aparece desprovista de calquera indicación de carácter rítmico.

> Teniendo esto en cuenta, y a pesar de que el texto no parece presentar erratas, la transcripción del contenido del manuscrito Senorami se aventura como una

[95] Para máis información sobre este manuscrito, ver a Tese de doutoramento de Cea Galán (2014, 767-774).
[96] Consultar copia do orixinal no Anexo 4.

> tarea de cierta complejidad. Sólo las piezas que pudieran ser conocidas por otras fuentes o que estén compuestas sobre *grounds* identificables podrían reconstruirse de forma satisfactoria en una transcripción y/o interpretación del manuscrito. En cambio, las piezas sin correspondencia alguna sólo podrían presentarse en una transcripción más o menos hipotética, al menos por lo que respecta al compás y al ritmo (Cea Galán 2014, 774).

A cifra que presenta este manuscrito é de tipo numérico continuo, seguindo unha serie correlativa que comeza no 1, que equivalería á nota do, a máis grave da arpa, e finaliza no número 27, na nota la, tres oitavas máis arriba. Estes números sitúanse sobre un pentagrama reutilizado como base para adaptar un sistema de escritura que tradicionalmente se realiza sobre unha pauta de catro liñas.

Atendendo a todo o comentado anteriormente, proponse unha transcrición na que se indica a altura dos sons, pero non se poden aportar máis elementos ou información sobre outros parámetros musicais.
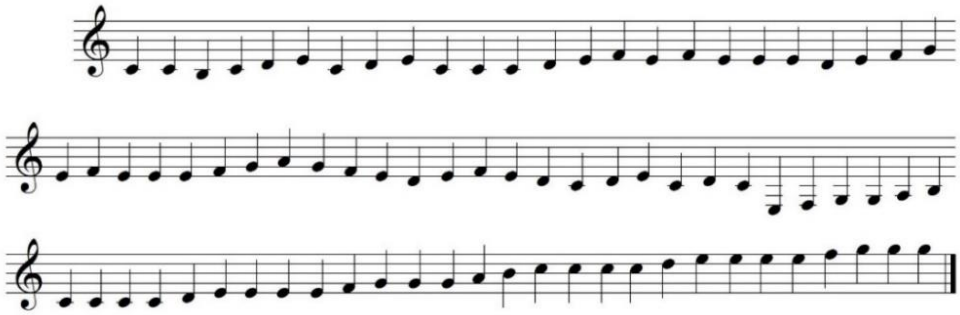


Ilustración 3. *Gaita por el A* do fol. 42r do Manuscrito Senorami (Transcrición propia).

2.4.3. Lucas Ruiz de Ribayaz. *Luz, y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa* (1677)

Publicada en 1677, esta obra do clérigo Lucas Ruiz de Ribayaz (Santa María de Ribarredonda, Burgos 1626 - despois de 1677) inclúe música para guitarra e arpa de dúas ordes[97]. «Las piezas para guitarra consisten fundamentalmente en versiones abreviadas de las que [Gaspar] Sanz había publicado [en 1674], en las cuales Ribayaz elimina las secciones difíciles y las campanelas» (Vera Aguilera 2016, 291-292). A sección dedicada á arpa, formada por obras de autoría descoñecida, mostra unha maior importancia, pois trátase da primeira obra conservada cunha cifra escrita expresamente para este instrumento[98].

Ribayaz non era un profesional da guitarra nin da arpa; era un diletante[99] que escribiu este traballo pensando en que servise de axuda para outros afeccionados, tendo, polo tanto, un claro carácter pedagóxico. A obra está destinada ao principiante, a aquel que queira aprender a tocar a guitarra ou a arpa sen necesidade dun mestre, por iso presenta un material tecnicamente sinxelo no que simplifica as obras que inclúe de Gaspar Sanz, eliminando as

[97] O exemplar estudado atópase na Biblioteca Nacional de España e ten a sinatura R/9402. Pode consultarse unha copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000160002

[98] En realidade, esta cifra sería unha variante da tabulatura para órgano xa existente. «La "novedad", que dice Ribayaz, viene provocada, por tanto, por las limitaciones del impresor y de su gabinete tipográfico. Así, cuando Ribayaz afirma que su *Luz y norte musical* es el primer libro publicado en España usando este arte de cifra no parece sino a esa especial grafía derivada de los moldes que se usaron, y no a la novedad del sistema de cifra en sí» (Cea Galán 2014, 801).

[99] Non sabemos se por esa condición de afeccionado, ou por outra razón, pero, sen dúbida, habería que destacar a gran cantidade de erros tipográficos que presenta esta edición.

partes máis complicadas. Vemos como Ribayaz non é o autor das obras que aparecen no seu libro; el mesmo se postula como un simple compilador:

> Porque no me calumnien los que quisieren valerse de mi Libro, de que aviendoles dado luz en la mano, no los pongo en el camino por donde han de ir guiados de tan claro Norte, pondré las cifras que he podido recoger, para que todo aficionado camine, sepa, y se divierta, y exercite, hasta hallar las que se propusieron, compuestas por los Autores referidos, ó las que fueren mucho mas del gusto de quien las quisiere (Ruiz de Ribayaz 1677, 65).

Se ben anuncia que vai a «referir» os nomes dos compositores das obras que presenta no libro, despois isto non é así, e na obra non aparece sinalado o nome de ningún autor. Presúmese que as obras estarían recollidas de fontes impresas ou manuscritas da súa época, das que hoxe en día só se puido establecer algunha correspondencia con Gaspar Sanz no que se refire ao repertorio para guitarra[100]. Do repertorio para arpa non se coñece ningún dato sobre a súa autoría:

> Si bien es verdad que, exceptuando unas pocas obras tomadas de la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz, no pueden ser establecidas concordancias precisas para la mayor parte de las piezas de su impreso, su faceta como compositor queda oscurecida por su propio testimonio, mostrándose como mero recopilador y transmisor de este repertorio instrumental (Cea Galán 2014, 787).

Esta obra de Ribayaz pode dividirse en tres partes. Unha primeira parte, que vai da páxina 1 á 64, que recolle o título principal, *Luz y Norte musical*, na que explica os rudimentos fundamentais para tanxer a guitarra e a arpa, así como o canto de órgano. A segunda parte, titulada *Ecos del libro intitulado luz, y norte musical*, que vai da páxina 65 á 102, e presenta obras para guitarra, primeiro en resgado, páxinas 66 á 69, e a continuación en punteado, páxinas 70 á 102. A terceira parte, titulada *Siguense los ecos segundos de la luz, y norte musical*, que vai da páxina 105 á 144, e presenta as obras para arpa de dúas ordes. Esta terceira parte vén precedida dun debuxo da arpa, páxina 104, no que se exemplifica a que corda corresponden os números utilizados na cifra, e vai seguida de outro debuxo do teclado do *Monacordio*, páxina 145, no que se establece a correspondencia das cifras da arpa coas do teclado.

Unha característica importante do repertorio que presenta Ribayaz é que se trata na súa totalidade de música hispana. Podería considerarse como única excepción as diferenzas sobre o *Gran Duque*, aínda que estas estaban plenamente integradas no repertorio hispano do século XVII. Ademais, este repertorio estaría moi próximo á interpretación de carácter improvisado:

> Tampoco seleccionó Ribayaz piezas que pudieran ser consideradas estrictamente "de fantasía" y que no estuviesen basadas en un *ground*, lo que orienta su colección hacia prácticas improvisatorias, convirtiendo cada una de las piezas en un mero armazón más o menos ornamentado sujeto a posterior reelaboración por el intérprete (Cea Galán 2014, 791).

[100] «La parte de guitarra consta de 16 obras de rasgueado –escritas en cifra castellana– y 27 de punteado. [...] De las 27 piezas de punteado, 12 son copia total o parcial de piezas contenidas en el primer o segundo libro de Sanz, que Ribayaz declara expresamente conocer y admirar. Las quince piezas restantes carecen de atribución» (Valdivia Sevilla 2015, 133).

Neste traballo móstranse dúas obras que son obxecto de interese para a presente investigación. A primeira delas aparece na segunda parte do libro, a que contén as pezas para guitarra, concretamente en estilo punteado. Localízase nas páxinas 77 e 78. Empeza cunhas *Gaytas* ás que seguen unha *Diferencia* e unha *Por Patilla*. Poderían conformar, polo tanto, a secuencia *Gaytas – Diferencia – Por Patilla*. Induce a esta posibilidade a ausencia de signos de compás ou de calquera outro elemento que intente marcar diferenzas entre elas pero, unha vez analizadas as tres, obsérvase que a última, *Por Patilla*, presenta unhas características totalmente diferentes das anteriores, por elo só se transcribe a continuación a *Gayta* coa súa diferenza.
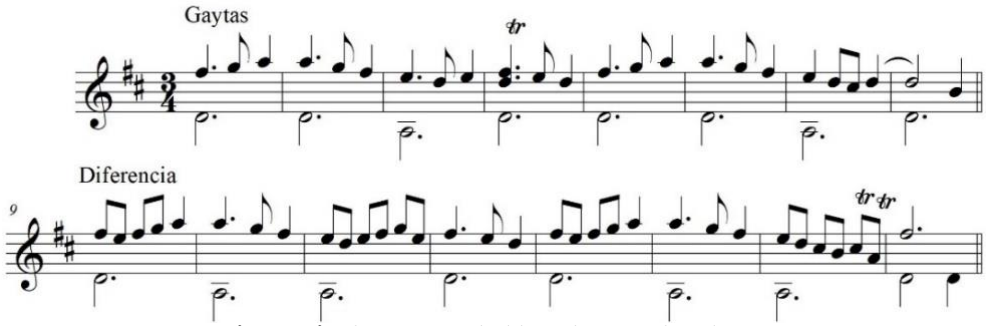


Ilustración 4. *Gaytas* e *Diferencia* da páx. 77 do libro de Ruiz de Ribayaz (Transcrición propia).

Preséntase en primeiro lugar o tema principal da gaita, que ocupa os oito primeiros compases e cuxa melodía concorda exactamente coa xa comentada no tratado de Antonio de Santa Cruz. A continuación, aparece a diferenza que, partindo do tema principal, embelece a melodía engadindo novas notas nos compases impares –9, 11, 13 e 15–. O baixo móvese entre a tónica e a dominante con notas longas.

A outra gaita atópase nas páxinas 139 e 140, correspondentes á terceira parte, entre as pezas para arpa. Esta tamén compón unha secuencia, aínda que neste caso do seguinte modo: *Gaytas - Si pica el Cardo - La Tonadilla - Al Prado*. Establécese que este conxunto de pezas van enlazadas «por ausencia de nuevos signos de compás y uso de un idéntico bordón de gaita en todas ellas» (Cea Galán 2014, 796-797).

Transcríbese a continuación unicamente a gaita pois, aínda que as catro pezas teñan en común ese bordón antes comentado, realmente son obras independentes, con melodías propias e totalmente diferentes unhas doutras.
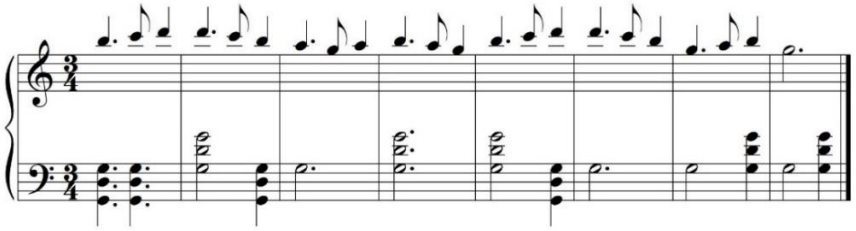


Ilustración 5. *Gaytas* da páx. 139 do libro de Ruiz de Ribayaz (Transcrición propia).

Como se ve, aparece a mesma melodía da páxina 77, pero neste caso transportada unha cuarta superior, en sol maior. En canto á melodía, hai unha pequena variación no sétimo compás que, en lugar de descender cara a sensible para realizar a cadencia final, ascende ata o terceiro grao, mantendo a harmonía no acorde de tónica en lugar de ir ao acorde de dominante. A man

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

esquerda mantense sobre a tónica, ben marcando a nota fundamental ou mediante o acorde de tríade.

2.4.4. Manuscrito E-Mn Mss 14070-3-1-15 (s. XVII)

Coñécese a existencia deste manuscrito[101] polo artigo publicado por Francisco Alfonso Valdivia Sevilla na revista *Acta Musicológica*, titulado «El manuscrito Mss 14070-3-1-15 del Legado Barbieri. Apuntes didácticomusicales del siglo XVII». Segundo indica este autor, trátase de «una hoja de apuntes coreográfico-musicales anotados por o para un discípulo con el fin de servir de ayuda mnemotécnica de las instrucciones recibidas oralmente para tañer unos aires o sones» (Valdivia Sevilla 2014b, 197). Probablemente estes apuntes foron tomados nunha escola de danzar[102]:

> Nos inclinamos a creer que, por su grado de inmediatez, posiblemente fueron tomados por un alumno que trató de resumir, de la manera más inmediata posible, la información necesaria para recordar las instrucciones transmitidas por un maestro, si bien esto no es en absoluto concluyente y pudiera ser obra de este mismo maestro. En cualquier caso, es, hasta el momento, la única fuente instructiva de estas características en el siglo XVII español. Si en un futuro aparecieran más documentos similares a éste, ello nos permitiría intentar reconstruir los métodos de aprendizaje que seguían y hacernos una idea más precisa de los materiales didácticos que utilizaban los maestros de tonos y sones de baile que mantuvieron viva la afición musical no profesional (Valdivia Sevilla 2014b, 215).

Na folla, manuscrita por ámbalas dúas caras, aparecen referencias a once danzas ou bailes: chacona, imposibles, gallarda, matachín, magana, folías, *villano*, canario, gaita, *jácara* e pasacalle compasillo.

A que interesa na presente investigación, a gaita, aparece anotada mediante unha sucesión de números que indican a altura do son. Estas cifras son: 18, 19, 20, 20, 19, 18, 17, 18, 19, 18, 16. Valdivia Sevilla transcribe estas cifras do seguinte modo:
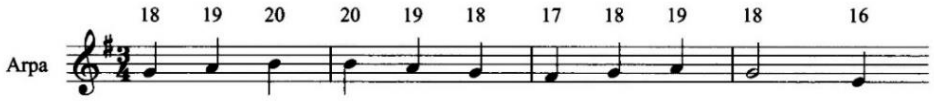


Ilustración 6. Transcrición da gaita do manuscrito E-Mn Mss 14070-3-1-15 (Valdivia 2014b, 207).

Sobre esta transcrición Valdivia Sevilla comenta o seguinte:

> Aunque no empieza en la misma nota que el resto de tonadas de la Gaita conservadas (comienza por el primer grado de la escala en lugar de por el tercero, como si fuera una segunda voz que doblara la principal una 3ª por

[101] Non se puido localizar nin conseguir copia deste manuscrito.

[102] Esquivel Navarro, na súa obra titulada *Discursos sobre el arte del dançado*, comenta en que consisten este tipo de escolas: «No tan solamente se deben frecuentar las Escuelas para saber dançar, sino tambien para aprender cortesia, aliño, compostura, y bien hablar, y a ser capazes de muchas materias: porque los que estan en Escuelas, mientras no se dança, se habla de la destreza de las armas, de la Gramatica, de la Filosofia, y de todas las demas avilidades que los hombres de buen gusto professan; de que los oyentes suelen salir aficionados, y desseosos de seguir los passos que los demas» (1642, 34v-35r). «Es muy probable que los mismos profesores de estas escuelas enseñaran los tañidos de los sones, ya que todos sabían música (quizá a un nivel elemental) y se acompañaban con un instrumento al dar lección, generalmente uno que, sujeto al cuerpo, les permitiera hacer sus pasos al mismo tiempo, como la guitarra o la bandurria» (Valdivia Sevilla 2014b, 201-202).

> debajo), el resultado es una melodía coherente, [...] Dado que utiliza el mismo sistema de cifra empleado en un manuscrito de arpa, éste sería en principio el instrumento con más probabilidades de ser el destinatario (2014b, 207).

Refírese tamén Valdivia Sevilla ao seu esquema harmónico, que queda reducido ao I e V graos (2014, 213).

Atendendo a todo o comentado anteriormente, cabería a posibilidade de que esta cifra fora unha especie de apunte para recordar o inicio da gaita, pois ao engadirlle o ritmo característico desta, o resultado corresponde cos catro compases iniciais do tema da gaita galega xa visto en Ribayaz e Santa Cruz, como se pode comprobar a continuación:
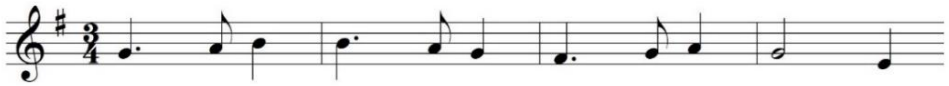


Ilustración 7. Posible reconstrución da gaita do manuscrito E-Mn Mss 14070-3-1-15 (Elaboración propia).

2.4.5. Manuscrito E-VNb 5 Ms 145 (finais do s. XVII-principios do s. XVIII)

Neste manuscrito, conservado na Biblioteca Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, localízase unha nova referencia á existencia dunhas gaitas. Trátase dun volume de 56 folios que «contiene numerosas piezas para guitarra de cinco órdenes en cifra de punteado, y por el estilo probablemente fue recopilado hacia finales del siglo XVII o comienzos del XVIII» (Valdivia Sevilla 2015, 391). Non presenta ningún título, indicación ou marca que fagan supoñer a súa orixe ou autoría. A escritura é bastante descoidada e parece tratarse dun caderno persoal onde o propietario foi recompilando diferentes obras para interpretar co seu instrumento.

Na última páxina, no folio 56v, obsérvase a existencia de catro pezas escritas con cifra de resgado que seguen o sistema catalán de Amat ([1596] 1626). Concretamente este folio[103] contén as seguintes pezas: *fantasmas*, *pavana*, *sardana* e *gaitas*.

A clave para interpretar esta cifra atópase na primeira delas, *Fantasmas*. Considerando que a primeira cifra que aparece nesta peza é un 3, o que segue son os acordes das *Sombras* ou *Fantasmas*, máis aínda cando están o 11 e o 12 –Fa# maior e Si maior, no sistema de Amat–. Coa peculiaridade de que os 3 foron tachados e substituídos por 0. O mesmo pasa na *Pavana*, os ceros foron postos directamente, pero substitúense os 0 por 3, e engádense os bemois nos graos pertinentes, obtense a fórmula harmónica da Pavana na cifra catalá. En canto ás dúas pezas restantes, ambas baséanse na fórmula I–V–I–IV, que aparece representada polas cifras.

Concretamente, a secuencia que se observa para a gaita é: 0 2 0 4 0 4 0 2 0 2 0 4 0 2 0, sendo 0 un Re maior, 2 un La maior e 4 un Sol maior. Isto dá lugar á fórmula: I–V–I–IV–I–IV–I–V–I–V–I–IV–I–V–I.

2.4.6. *Libro de arpa de D. Bernardo de Zala y Galdeano*[104] (ca. 1700)

O *Libro de arpa de D. Bernardo de Zala y Galdeano*, está datado en Pamplona cara ao ano 1700 e consérvase nunha biblioteca particular navarra, onde foi localizado e dado a coñecer por Antonio Baciero.

[103] Consultar copia do orixinal no Anexo 5.

[104] O descubrimento da gaita galega pertencente ao *Libro de arpa de D. Bernardo de Zala y Galdeano* foi totalmente casual. Aconteceu o 3 de setembro de 2022, cando asistía a un concerto do arpista Manuel Vilas na Igrexa parroquial de Santiago de Redondela. Este intérprete executou como peza final unha gaita galega. Ante a miña sorpresa ao remate do mesmo achegueime para pedirlle máis información sobre esa última obra e facilitoume os datos da fonte da que el a tiña recollido.

Este manuscrito en tabulatura hispana para órgano adaptada á arpa non está accesible ao público, e só coñecemos os datos que del achega o propio Baciero (1984) e os localizados na enciclopedianavarra.com referentes a entrada Zala y Galdiano (Falces, Navarra 1675-?), onde se di o seguinte sobre a obra:

> La colección ofrece más de centenar y medio de composiciones, la mayor parte danzas, entre las que se encuentran ejemplos de géneros europeos -minué, giga, rigodón, gallarda, sarabanda-, junto a otros de tipo más particular -pasacalle, sardana, desmayo, canario, jácara-. La música, en tabulatura o cifra de órgano, ocupa 246 páginas de las 360 del libro, que también contiene catorce páginas de coplas literarias; el resto son páginas en blanco. La obra permanece inaccesible. A. Baciero presentó sólo diecinueve números en la serie discográfica Música cortesana de teclado en el Barroco español Hispavox, S 66038 (1980) y las editó en la Nueva Biblioteca de música de teclado (Madrid, 1980). Para el editor e intérprete, es el documento de música profana anterior al siglo XVIII más importante de Navarra (Gran Enciclopedia de Navarra en liña s.v. Zala y Galdiano, Bernardo)[105].

Realmente, non se pode confirmar que Zala y Galdiano sexa o autor das obras que compoñen este manuscrito. Podería tratarse do compilador ou, simplemente, do seu propietario. En opinión de Baciero, aínda que as pezas que o compoñen están escritas para arpa, en realidade partirían de obras pensadas para órgano: «La naturaleza de escritura para el arpa influenciando abiertamente algunos aspectos gráficos "externos", simplificando a veces la dimensión vertical de la estructura en las voces sin duda concebidas para el teclado» (Baciero 1984, X).

A gaita galega que se inclúe neste manuscrito e que coñecemos a través da transcrición de Baciero (1984), preséntase como unhas variacións ou diferencias sobre o tema inicial da gaita galega[106]. Así, despois dos primeiros oito compases, nos que se expón unha variante do tema da gaita xa visto nos anteriores autores, continúa a obra cun total de oito variacións ou diferencias que van xogando e modificando ese tema. Escrita en 3/4 e na tonalidade de re maior amosa un desenvolvemento relativamente sinxelo no que a man dereita interpreta a melodía mentres a esquerda fai os baixos en notas longas. A primeira vez que expón o tema observamos a secuencia harmónica I–I–V–I – I–I–V–I; a partires da segunda vez a secuencia varía introducindo o IV grao, quedando I–IV–V–I, que se mantén ata o final da obra. Para rematar introdúcese unha pequena coda de tres compases.

2.4.7. Diego Fernández de Huete. *Compendio numeroso de zifras armonicas* (1702)

Diego Fernández de Huete (Navalmoral, Toledo entre 1630 e 1650 - Toledo entre 1710 e 1713), arpista da Catedral de Toledo entre 1681 e 1710, levou á imprenta o *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo*, publicándoo en dúas partes[107], a primeira en 1702 e a segunda en 1704[108]. A primeira parte:

[105] Acceso a través do enlace: http://www.enciclopedianavarra.com/?page_id=21007
[106] Consultar transcrición no Anexo 6.
[107] O autor tiña preparada unha terceira parte que finalmente nunca saíu á luz (Cea Galán 2014, 811).
[108] Consérvanse ambas obras na Biblioteca Nacional de España. A primeira parte ten a sinatura M/9749 e pódese consultar unha copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000075392. A segunda ten a sinatura M/9750 e pode consultarse en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000075667 .

> Contiene un extenso texto introductorio donde se explican los principios de la cifra, incluidos signos, pautas y compases, se abordan cuestiones técnicas de la posición de manos y de la digitación, se orienta sobre la ejecución de notas alteradas en harpas de una orden, y se ofrecen noticias sobre ornamentación y temple. Todas estas cuestiones poséen sus propios ejemplos, que aparecen en las dos primeras páginas grabadas de la edición (Cea Galán 2014, 816).

A súa vez, este primeiro volume está dividido en tres libros:

> El primero se dedica íntegramente al harpa de una orden, conteniendo veintiséis piezas entre danzas y sones de origen tanto hispano como criollo. Todas las piezas son bastante breves y casi siempre sin diferencias, ordenadas en un aparente orden de dificultad creciente. / El segundo libro contiene seis series de diferencias de mayor extensión, para harpa de una y de dos órdenes, bajo los títulos de *Gallardas*, *Españoleta*, *La tarantela* y *Bacas* más dos *pasacalles* de octavo tono. / Finalmente, el tercer libro se basa, mayoritariamente, en un repertorio de canciones, con la característica mezcla de estilos ya observada en otras fuentes coetáneas [...] *Canzión ytaliana*, *Canzión alemana*, *Canzión francesa*, *Canzión portuguesa*, *Canzión ynglesa*, *Canzión flamenca*, *Canción mallorquina* y *Balenciana*, a las que se unen otras como *Canzión aclarinada* o *Canzión de chirimías*, además de un *Minué* y una *Correnta*. La colección concluye con unas *Batallas* que siguen el estilo multiseccional del género, con sus características figuraciones de acordes repetidos y fanfarrias alternando con canciones (Cea Galán 2014, 821-822).

A segunda parte, publicada dous anos máis tarde, contén repertorio pertencente ao culto divino. Ao igual que a anterior, está tamén dividida en tres libros. O propio Fernández de Huete o expón na páxina anterior á introdución: «Contiene esta segunda parte tres libros. En el primero se hallarán Passacalles diversos, por varios terminos. En el segundo Reglas de Acompañar. En el tercero obras para el Culto Divino». En total o número de obras que presenta son vinte e seis pasacalles, pertencentes ao primeiro libro; e sete obras para o culto divino, do terceiro libro. A estas obras hai que engadir outras tres pezas litúrxicas de advocación mariana que aparecen indicadas nunha nota a continuación do índice.

O tratado pode ser considerado como o máis importante publicado para arpa na España de finais do século XVII e principios do XVIII:

> Viene a representar el cénit de un proceso editorial y, al mismo tiempo, su irremediable ocaso. Así, el de Huete es, por un lado, el primer libro para harpa (y tecla) impreso en España usando la técnica de grabado sobre plancha de metal, lo que proporcionó resultados de una alta calidad gráfica. Al mismo tiempo, *Compendio numeroso* será, en términos absolutos, el último impreso en cifra de harpa y tecla producido en el mundo hispano (Cea Galán 2014, 807).

Este tratado emprega o mesmo sistema de cifra que o utilizado por Ribayaz na súa publicación. Sistema común ás fontes hispanas desta época[109].

[109] «La cifra de Fernández de Huete corresponde al modelo numérico hispano de tipo cíclico desarrollado a partir de mediados del siglo XVI, en su variante para harpa» (Cea Galán 2014, 828).

No primeiro libro do primeiro volume aparecen dúas gaitas, así como outras pezas que levan o cualificativo de agaitadas. Concretamente, na lámina tres, atópanse as seguintes obras: *Gallarda*, *Xacara*, *Mariona*, *Zaravanda* e *Gaita*.

A gaita que aquí aparece preséntase cunha primeira frase de oito compases moi similar á de Santa Cruz e Ribayaz, só con lixeiras variacións no terceiro e sétimo compás. Séguelle a esta unha segunda frase de outros oito compases, dunha tesitura máis ampla, pois comeza na tónica superior para ir descendendo ata a tónica inferior, unha oitava máis abaixo. Neste caso, non se trataría dunha diferenza sobre o primeiro tema, senón dun segundo tema independente do primeiro. O baixo aparece como un pedal sobre a tónica reforzado en ocasións coa oitava superior.
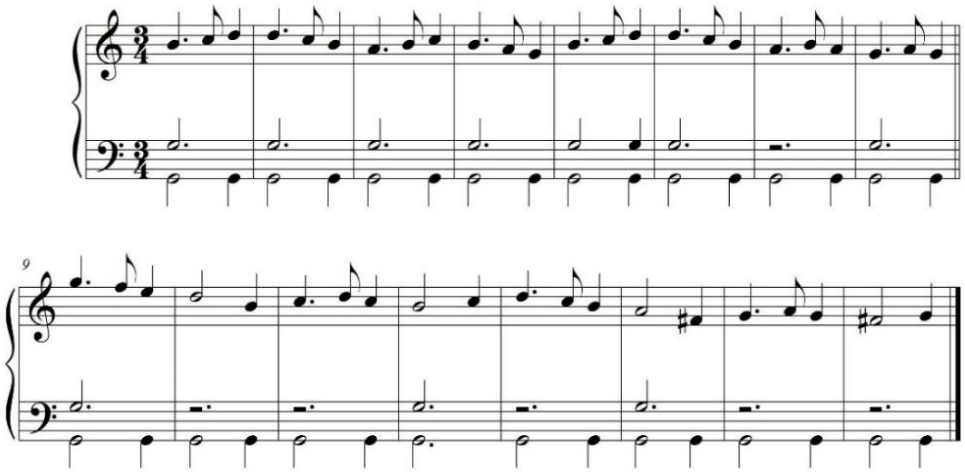


Ilustración 8. *Gaita* das lám. 3 e 4 do *Compendio numeroso* de Fernández de Huete (Transcrición propia).

A esta peza séguelle unha *Mariona Agaitada*. Recibe este cualificativo por presentar o mesmo baixo pedal, sobre a nota sol, da gaita que a precede.

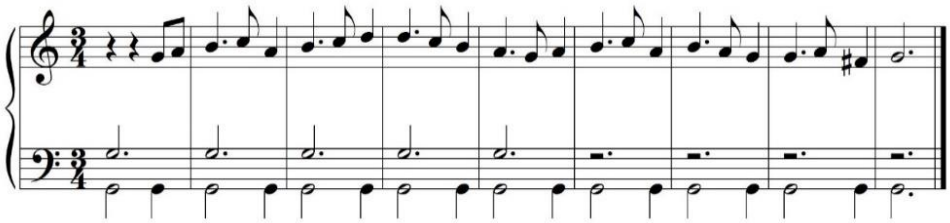


Ilustración 9. *Mariona agaitada* da lám. 4 do *Compendio numeroso* de Fernández de Huete (Transcrición propia).

Na lámina dez, localízase primeiro unha peza que leva o título de *Villanos Agaitados*. A esta séguenlle unhas *Gaitas*, que comezan na lámina dez e rematan na lámina once. E, a continuación das *Gaitas*, aparecen unhas *Folías Agaitadas*. Estes *villanos* e folías, ao igual que no caso anterior, reciben o cualificativo de «agaitados» por presentar o mesmo baixo pedal que a gaita. Neste caso o baixo aparece sobre as notas do e sol.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
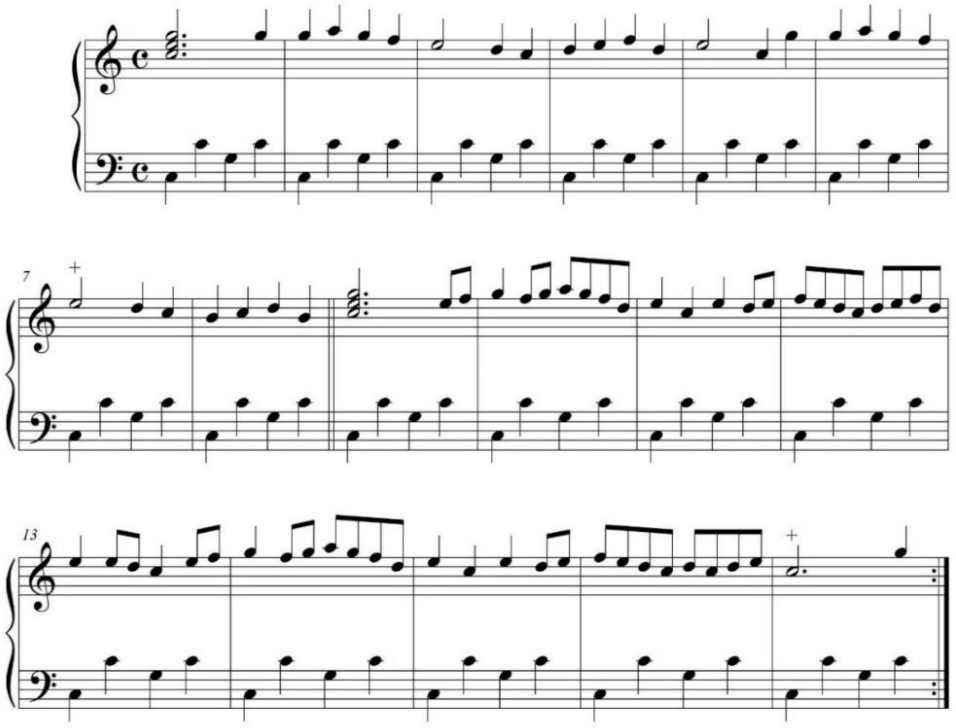


Ilustración 10. *Villanos agaitados* da lám. 10 do *Compendio numeroso* de Fernández de Huete (Transcrición propia).
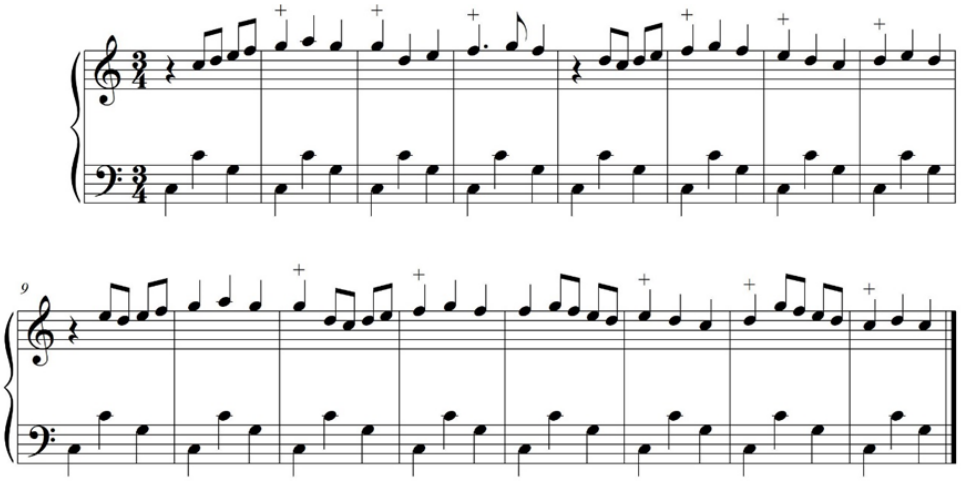


Ilustración 11. *Folías agaitadas* da lám. 11 do *Compendio numeroso* de Fernández de Huete (Transcrición propia).

Deteñámonos un momento nesta segunda gaita, xa que, en realidade, non se trataría dun exemplo do tipo de peza que aquí se está estudando, pois, ao acudir ao índice da obra, obsérvase que a referencia que alí hai a esta peza é a seguinte: *Gayta Zamorana*. A que se refire o autor con gaita zamorana?[110]

Como instrumento musical, a gaita zamorana pode facer alusión a instrumentos ben distintos. Por un lado, a un cordófono, ao instrumento que na actualidade se coñece como zanfona (Varela de Vega 1980, 15); e, por outro lado, a un aerófono, ben a tipoloxía de gaita

[110] Esta é unha cuestión polémica na que non imos entrar neste traballo ao non ser obxecto da nosa investigación. Simplemente pretendemos mostrar que efectivamente se trataría dun instrumento e, polo tanto, un repertorio diferente ao do noso interese.

que se utiliza na zona xeográfica de Zamora (Andrés Oliveira 2005) ou ao instrumento coñecido como dulzaina (Pedrell 1894, 196).
As primeiras referencias a este instrumento as encontramos na obra de Miguel de Cervantes, autor que mostra un especial interese pola música nas súas obras[111]:

> A la *gaita zamorana* alude Don Quijote cuando dice que los albogues "van bien con la rusticidad de la gaita". Concretamente la nombra en *Pedro de Urdemalas* (jornada I) "Suena dentro todo género de música y su gaita zamorana" y en el *Quijote* (parte II, cap. LXVII), dando a entender que se trata de un instrumento pastoril, puesto que hablando de sus planes bucólicos exclama: "¡Válame Dios, [...] y que vida nos hemos de dar, Sancho amigo! ¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros oídos, qué de *gaitas zamoranas*, qué de tamborines, y qué de rabeles! Pues ¡qué si entre estas diferencias de música resuena la de los albogues! Allí se verán casi todos los instrumentos pastorales! [...]". Se alude tambien a la gaita junto con otros instrumentos en el *Coloquio de los perros* al igual en una sonada fiesta en *La tía Fingida* en la que participan "cuatro músicos de voz y guitarra, un salterio, una arpa, una bandurria, doce cencerros y una *gaita zamorana*." (Querol Gavaldá 2005, 187).

Na segunda parte do *Quijote* (1615), no capítulo XX, onde se describen as vodas de Camacho, atópase tamén unha referencia concreta á gaita zamorana:

> Tambien le parecio bien otra, que entró de donzellas hermosisimas, tan moças, que al parecer ninguna baxava de catorze, ni llegava a diez y ocho años,

[111] Son moitas as publicacións que se centran na cuestión da música na obra de Cervantes: Arco y Garay, Ricardo del. 1951. «La música y la danza en la obra de Cervantes». *Revista de ideas estéticas*, IX: 253–270; Cabrera Muñoz, Antonia Javiera. 2018. «La música en el Don Quijote de Miguel de Cervantes (1547-1616)». *Mirabilia*, nº 27: 60-163; Calvo-Manzano, María Rosa y José Prieto Marugán. 1999. *El arpa en la obra de Cervantes. Don Quijote y la música* española. Valladolid: Junta de Castilla y León; Diego, Gerardo. 1951. «Cervantes y la música». *Anales Cervantinos*, I: 5-40; Elustiza, Juan Bautista. 1917. «La música en la obra de Cervantes». *Estudios Musicales*, I: 7-25; Espinós, Victor. 1933. *Las realizaciones musicales del Quijote*. Madrid, Espasa; Espinós, Victor. 1946. *El "Quijote" en la Música y la Música en el "Quijote". Ensayo panorámico*. Bilbao: Ed. de Conferencias y Ensayos; Espinós, Victor. 1947. *El "Quijote" en la música*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología; Gutiérrez del Arroyo, Fernando. 2004. «La música en Cervantes». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 53-54: 31-44; Lolo, Begoña y Adela Presas. 2014. «Cervantes y el Quijote en la música. Pasado y presente». En *Comentarios a Cervantes.Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 153-166. Asturias: Fundación María Cristina Masaveu Peterson; López Gutiérrez, Pedro Manuel. 1996. «La música y la guitarra en la obra de Cervantes». *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 33: 69-71; Lorenzo Arribas, Josemi. 2005. «Sutiles contrapuntos, plectros mejorables: El Quijote, las mujeres y la música». En *El Quijote en clave de mujer/*es, editado por Fanny Rubio, 367-408. Madrid: Editorial Complutense; Lucas Sanahuja, José. 2011. «Cervantes y la música». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid; Pastor Comín, Juan José. 1999. «De la música en Cervantes: estado de la cuestión». *Anales Cervantinos*, XXXV: 383-395; Pastor Comín, Juan José. 2004. «Música y literatura. La senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes». Tesis doctoral. Universidad de Castilla la Mancha; Pastor Comín, Juan José. 2008. «La experiencia musical cervantina: formación, amistades y espectáculos públicos». En *Con los pies en la tierra: Don Quijote en su marco geográfico e histórico. XII Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, 319-350. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha; Querol Gavaldá, Miguel. 1947. «La música de los romances y canciones mencionados por Cervantes en sus obras». *Anuario musical*, vol. 2: 53-68; Querol Gavaldá, Miguel. 1948. «Cervantes y la música». *Revista de Filología Española*, XXXII: 367-382; Querol Gavaldá, Miguel. 1948. *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona: Ediciones Comtalia; Querol Gavaldá, Miguel. 1971. *La música en las obras de Cervantes. Romances, canciones y danzas tradicionales a tres y cuatro voces y para canto y piano*. Madrid: Unión Musical Española; Querol Gavaldá, Miguel. 2005. *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos; Roda, Cecilio de. 1905. «Ilustraciones del "Quijote». «Los instrumentos músicos y las danzas». «Las canciones». Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo. Madrid: Imprenta y Litografía de Bernardo Rodríguez; Salazar, Adolfo. 1948. «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. II: 21-56 e vol. III: 118-173; Salazar, Adolfo. 1961. *La Música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid: Ínsula.

> vestidas todas de palmilla verde, los cabellos parte trançados, y parte sueltos: pero todos tan rubios, que con los del sol podian tener competencia, sobre los quales traían guirnaldas de jazmines, rosas, amaranto, y madreselva compuestas, guiavalas un venerable viejo, y una anciana matrona: pero mas ligeros y sueltos que sus años prometian. Haziales el son una gayta Zamorana, y ellas llevando en los rostros, y en los ojos a la honestidad, y en los pies a la ligereza, se mostravan las mejores bayladoras del mundo (Cervantes 1615, 79v).

Acudindo ás fontes da época de Miguel de Cervantes, concretamente ao dicionario de Covarrubias (1611), observamos que a definición de gaita que dá é simplemente como aerófono de insuflación indirecta:

> GAYTA, instrumento conocido del odre y la flauta de puntos con sus bordones, uno de los que se tañen con ayre dichos cerca de los Griegos pneumoneuticá. Dixose gayta de gayo que como queda dicho vale alegre, y lo es este instrumento en su armonia, y tambien por la cubierta del odre, que de ordinario es de quadrillas, y escaques de diversas colores. Diego de Urrea dize ser nombre arabigo, gaytetum, del verbo gayetè, que sinifica incharse, y ponerse colerico. Refierese al odre, porque para que suene la gayta es necessario dar ayre al odre, lo cual se haze o con la boca, o con unos fuellecillos que traen, y los menean con el braço izquierdo, atandolos por cima del codo; y por razon deste odrecillo llamaron los Latinos a los gaiteros utricularios, y los Franceses y Italianos llaman a la gaita cornamusa (Covarrubias 1611, 421v-422r).

É máis, seguindo con esta mesma entrada do dicionario hai unha referencia a outra modalidade de gaita, como é la *gaita de Ontoria*. «La gaita de Ontoria, y el gaitero de Ontoria, lugar del Obispado de Segovia, quedó en proverbio, y cuentan del cierta patraña: Andese la gaita por el lugar: dizese del que solo trata de su negocio, y de lo que le toca»[112] (Covarrubias 1611, 422r). A gaita neste momento era un instrumento presente en toda a Península Ibérica, e non só en Galicia. De aí tamén a súa presencia en Zamora.

Na seguinte entrada do dicionario, obsérvase precisamente unha referencia a esta modalidade de gaita.

> GAITERIA, el vestido de diversas colores que no estan bien al que las trae. Dixose por la cubierta que ordinariamente ponen al odrecillo de la gaita de muchas colores. Las gaitas Zamoranas tienen nombre en España, y las gaitillas de Barcelona (Covarrubias 1611, 422r).

Estase referindo, como se ve, ao vestido con que se recubre o fol da gaita, que polo que se di debía de ser de vivas e variadas cores. E como exemplo desta variedade de aerófono, faise

[112] Deste proverbio atopamos a seguinte explicación en Sarmiento: «(§ 5453) El dicho común "Y ande la gaita por el lugar" no se aplica a otro instrumento, y es porque la gaita es la que más alegra un lugar paseando por las calles, y sobre todo, es el instrumento que más alegra, divierte y conmueve a los niños y los mueve a ademanes de bailar de gozo, aun cuando no saben hablar ni tienen fuerzas para moverse. Sucedió que, siendo muy niño e infante nuestro rey don Carlos, que Dios guarde, le tenían con los demás hermanitos en el balcón del Real Palacio antiguo. Pasó por la calle un gaitero gallego tocando su gaita. Notose que los niños reales se alegraban y conmovían **[394r]** por extremo cuando la oían. Después de haberse notado esto repetidas veces, se mandó que todas las tardes de 4 a 5 viniese a la plazuela del palacio el gaitero, y que allí tañese la gaita una hora para divertir a los niños infantes; y se le daba un real de a ocho cada tarde de propina, como a otros niños se les daba un cuarto de gaita. Soy testigo de vista y de oído» ([1764-1765] 2008 ,236-237).

mención explícita á gaita zamorana, é dicir, a gaita da zona de Zamora. É significativo que, cando se refire tanto a *Ontoria* como a *Zamorana*, inicia a palabra cunha letra maiúscula, por tratarse de lugares.

Un século despois, no denominado comunmente como *Diccionario de autoridades* (1726-1739), atópase unha acepción da gaita que a identifica co instrumento de corda fretada coñecido como zanfona.

> GAITA. Se llama asimismo cierto instrumento à modo de un caxón mas largo que ancho, con diferentes bordónes ò cuerdas, que los hiere una rueda que está dentro al movimiento de una cigüeña de hierro, y à un lado tiene varias teclas, que pulsandolas con la mano izquierda forman las diferencias de los tañidos (Real Academia Española 1726-1739, vol. IV 3).

Obsérvase, pois, como a principios do século XVIII, coincidindo coa publicación do tratado de Fernández de Huete, xa existían as dúas acepcións relacionadas coa palabra gaita, como cordófono ou aerófono. Resulta difícil, polo tanto, saber se esta obra para gaita zamorana vai destinada á zanfona ou á gaita, pero, en ningún caso se corresponde coa gaita galega estudada neste traballo.
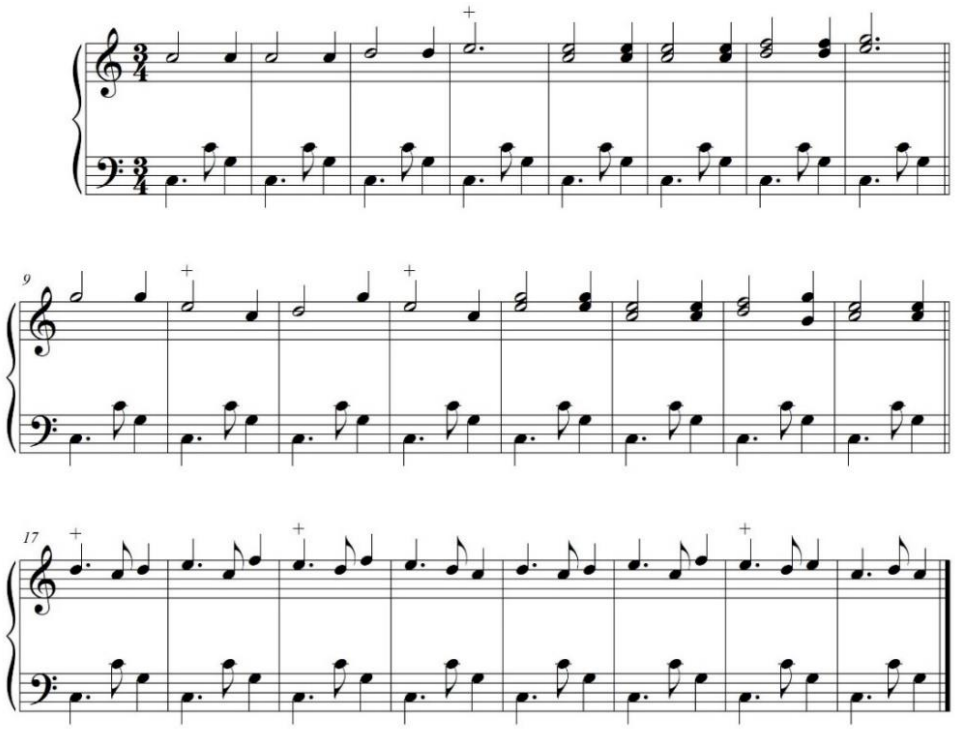


Ilustración 12. *Gaitas* das lám. 10 e 11 do *Compendio numeroso* de Fernández de Huete (Transcrición propia).

2.4.8. *Libro de diferentes cifras de guitara escojidas de los mejores autores* (1705)

Na Biblioteca Nacional de España consérvase un libro manuscrito, de autor descoñecido, datado en 1705 e que ten por sinatura M/811[113]. Valdivia Sevilla descríbeo do seguinte modo:

[113] Pode consultarse unha copia dixital do manuscrito no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000055012

> Este manuscrito de 156 páginas, [...], consta de un total de 109 piezas en tablatura italiana para guitarra de cinco órdenes repartidas en tres secciones bien diferenciadas. Una primera parte **[A]** contiene obras en estilo punteado y mixto. Pensamos, ya que son las únicas que menciona el índice, que podrían haber conformado el corpus original del manuscrito. Le sigue una sección de piezas en estilo rasgueado **[B]** y por último otro grupo de piezas en estilo punteado **[C]** con algún uso de la tablatura mixta (2008, IX).

Alúdese á posibilidade da existencia dun primeiro manuscrito, formado por 36 pezas, ao que, unha posible man posterior, engadiría as partes sinaladas como B e C. En opinión de Valdivia Sevilla (2008, IX) esa parte A é a de maior peso do traballo e estaría en relación directa co libro de Sanz (1674), conformado fundamentalmente por pezas de danza de orixe francés, italiano e español.

Como o propio título do manuscrito sinala, sería unha antoloxía de obras de diferentes autores que recolle, entre outras, pezas copiadas literalmente ou reelaboradas de Gaspar Sanz (1674), outras procedentes de libros de tabulatura italianos e música instrumental francesa moi coñecida en España a finais do século XVII e principios do XVIII (Valdivia Sevilla 2008, X).

Entre toda esta produción atópanse tres gaitas. A primeira, titulada *Gayta*, aparece na páxina 99 do manuscrito[114], dentro da sección que antes se denominou como B, que é a parte que contén pezas de resgado, sen indicación de ritmo nin compás, só sinalando a dirección da man no resgueo a través da presenza dunhas pequenas liñas verticais que sinalan o movemento da man cara arriba ou abaixo. A continuación, pódese ver a transcrición[115] que o propio Valdivia Sevilla (2008) propón desta peza.
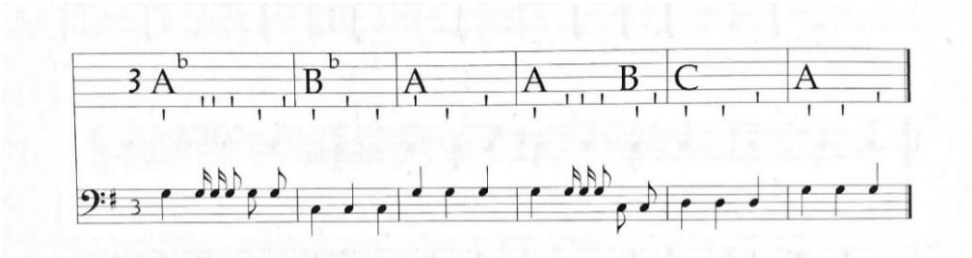


Ilustración 13. *Gayta* da páx. 99 do *Libro de diferentes cifras de guitara* (Valdivia Sevilla 2008, 48).

Nesta transcrición «las notas indican la fundamental del acorde que representan, y la dirección de las plicas muestra la del rasgueo» (Valdivia Sevilla 2008, XIII).

A segunda, titulada tamén *Gayta*, aparece na páxina 107 do manuscrito, dentro da sección que antes se denominou como C, que contén pezas de punteado, aínda que máis sinxelas que as da parte A. Preséntase, a continuación, a transcrición realizada, partindo do orixinal e da proposta de Valdivia Sevilla[116] (2008).

[114] Os números de páxina aparecen escritos a man na marxe superior da páxina e sempre na parte externa da mesma. Nós indicamos, en todos os casos, o número que aparece escrito na páxina á que facemos referencia, pois o documento presenta numerosos erros de paxinación, con follas sen numerar ou saltos na orde de numeración.

[115] Sobre as transcricións que presentamos a continuación hai que ter en conta o seguinte: «El *Libro de diferentes cifras* presenta bastantes incongruencias en la forma en que están escritos los signos rítmicos y las barras de compás. El manuscrito pudo haber sido copiado por un guitarrista con pocos conocimientos musicales, o bien pudo haber sido obra de un copista profesional, no músico, que pasó a un solo volumen diversas fuentes manuscritas por encargo, cometiendo numerosos errores. En cualquier caso, comparado con otros manuscritos de guitarra de cinco órdenes que carecen incluso del más elemental signo rítmico, la escritura del *Libro*, aunque defectuosa, permite reconstruir con alto grado de fiabilidad su contenido musical» (Valdivia Sevilla 2008, XIII).

[116] Pódese ver esta proposta no Anexo 7.
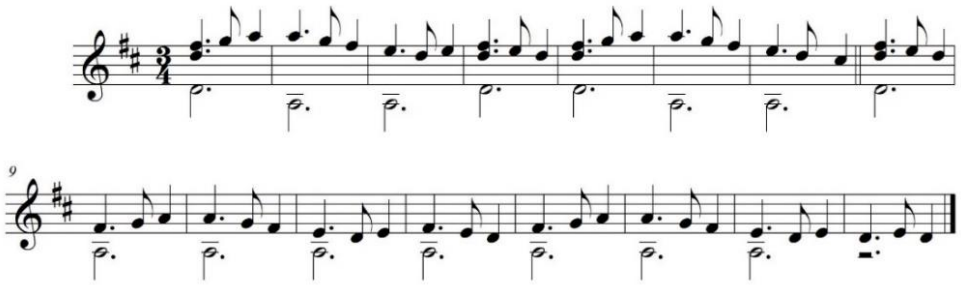


Ilustración 14. *Gayta* da páx. 107 do *Libro de diferentes cifras de guitara* (Transcrición propia).

Trátase dunha versión practicamente idéntica á de Ruiz de Ribayaz, cunha única variación melódica no oitavo compás. Polo contrario, o baixo si mostra máis diferenzas. Preséntase a melodía xa coñecida da gaita nos primeiros oito compases para repetila practicamente igual, pero unha oitava máis abaixo, nos oito compases seguintes.

A terceira, titulada *Gaita*, aparece na páxina 153 do manuscrito, sendo a peza coa que remata o mesmo. Partindo, unha vez máis, do orixinal e da proposta de Valdivia Sevilla[117] (2008), preséntase a seguinte transcrición[118]:
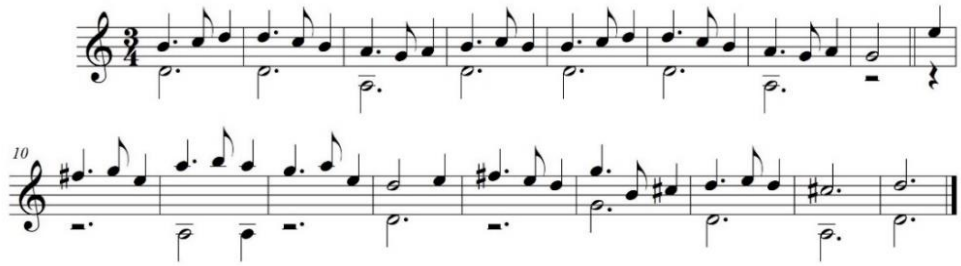


Ilustración 15. *Gaita* da páx. 153 do *Libro de diferentes cifras de guitara* (Transcrición propia).

Trátase da melodía xa coñecida da gaita que se presenta nos primeiros oito compases en Sol Maior, seguida dunha variación do mesmo tema nos seguintes oito compases en Re Maior.

2.4.9. Antonio Martín y Coll. *Flores de Musica* (1706)

O organista do convento de San Diego de Alcalá, fr. Antonio Martín y Coll (Reus, Tarragona 1671 - Madrid despois de 1734), recompilou en cinco volumes, entre os anos 1706 e 1709[119], gran cantidade de música de diferentes autores dedicada ao seu instrumento. Estes manuscritos, actualmente conservados na Biblioteca Nacional de España, levan os títulos de *Flores de música* (1706), *Pensil deleitoso de suaves flores de música* (1707), *Huerto ameno de varias flores de música* (1708), *Huerto ameno de varias flores de música* (1709) e *Ramillete oloroso de suaves flores de música para órgano* (1709)[120]. Esta recompilación

[117] Pódese ver esta proposta no Anexo 7.

[118] Neste caso, aínda que a fonte orixinal non presenta ningún tipo de indicación rítmica, engadíuselle a figuración característica da gaita: negra con punto-corchea-negra.

[119] «Quedan dudas sobre la autenticidad tanto de los títulos asignados a cada volumen como de las fechas que figuran en cada portada, elementos que se tomaron como única referencia para la ordenación de los volúmenes y para la asignación de signaturas por parte de la Biblioteca Nacional de España. En realidad, la situación actual parece diferir bastante con respecto a las primeras intenciones del compilador» (Cea Galán 2014, 865).

[120] Seguindo a orde na que aparecen nomeados, a sinatura que posúen estes tratados na Biblioteca Nacional de España é a seguinte: M/1357, M/1358, M/1359, M/1360, M/2267.

realizada por Martín y Coll[121] é a fonte de música para órgano máis importante de inicios do século XVIII en España.

As obras que conteñen estes cinco volumes aparecen escritas, nuns casos en notación convencional en dous pentagramas[122], seguindo o modelo habitual da escritura para órgano; e, noutros, en cifra española para órgano. Na maioría das obras non aparece indicada a autoría das mesmas, son contados os casos nos que isto sucede[123]. Ademais, as obras que se presentan non sempre son copia fiel do orixinal, senón que están sometidas a transformacións ou modificacións por parte do compilador, que se resumen nas tres acciones seguintes:

> Reducción o simplificación del tejido armónico «funcional» a las dos voces extremas, tiple y bajo; respeto de la escritura en unas transcripciones o «glosados» según la práctica del siglo XVI; adaptación parafrástica o paródica de la obra por estiramiento, creación de nuevos módulos y clara ampliación (Jambou 2001, 318).

Hai que destacar que moitas das obras que nestes manuscritos aparecen non están escritas orixinalmente para órgano, de aí que o compilador procure «adaptarlo a nuevas necesidades expresivas de la música y a las del nuevo instrumento que es el órgano en busca de "música moderna" y, como lo sugiere el organero Domingo Aguirre, en busca de nuevos organistas que la compongan» (Jambou 2001, 329).

En canto ao repertorio, aparecen tocatas, pasacalles, tientos, *fabordones*, versos, *pangelinguas*, gallardas, minuetos, batallas, *canción catalana*, zarabandas, pavanas, marizápalos, españoletas, folías, vacas, *villanos*, canarios, etc.

> Esta mezcla de lo popular, lo erudito, lo conocido y lo anónimo, lo nacional y lo extranjero, lo religioso y lo profano, como observa Subirá, parece en mi opinión dedicarse indistintamente a la música de tecla, pues hay obras que por su extracción y finalidad son más propias del clave que del órgano, y otras que por sus indicaciones organográficas («Canción de clarín con ecos») son específicamente organísticas. Queda la posibilidad de que todas ellas se tocasen en el órgano, de lo cual se quejan los moralistas como Feijoo (Martín Moreno 1985, 445).

Dos cinco volumes citados, abordarase o primeiro, o que leva por título *Flores de música*[124]. Segundo Cea Galán (2014), a datación da música deste manuscrito corresponderíase coas datas comprendidas entre 1680 e 1710, con dous canais principais de procedencia, como son a escola zaragozana e a Real Capela. Dentro deste volume localízanse unhas *Diferenzias sobre la Gayta*[125] que aparecen entre as páxinas 219 e 222.

Esta peza é, sen dúbida, a máis elaborada de todas as vistas ata este momento no presente traballo. Trátase dunha obra de maiores dimensións e tamén, por que non dicilo, de maiores pretensións que as anteriores.

---

[121] Nos manuscritos E-Mn M/1358 e E-Mn M/1360, aparece na portada a referencia a Estevan Yusta Calvo. Este debeu de ser o copista, o debuxante ou quizais o propietario dos exemplares (Sanhuesa Fonseca 2000, 238).

[122] Trátase das obras máis antigas coñecidas que, dentro deste xénero, presentan este sistema de escritura, no ámbito hispano (Cea Galán 2014, 862).

[123] Entre os autores que aparecen citados están algúns membros da Capela Real, como, Diego Xaraba e Bruna ou Francisco Paulo Capocio; e músicos famosos da época, como, por exemplo, Corelli, Jaques Gaultier ou Jaboste de Ardel. Debemos facer unha mención especial ao último dos libros, pois contén composicións do propio Martín y Coll.

[124] Pode consultarse unha copia dixital desta obra no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000111559

[125] Pódese escoitar unha interpretación da mesma no seguinte enlace: https://www.youtube.com/watch?v=U-lpyH0lEfE Acceso o 19 de marzo de 2021.

A obra[126] comeza cunha sección introdutoria ata o compás 32, que recorda por momentos aos preludios de gaita que se executan na actualidade. A partir de aquí, no compás 33, iníciansе as diferenzas sobre o tema da gaita, que se van sucedendo en seccións de catro compases que se repiten ou de oito compases. A parte final, a partir do compás 76, é a que ten máis similitudes co tema da gaita característico dos autores anteriores como Santa Cruz ou Ribayaz. Tamén será a partir deste compás cando a man esquerda introduza un maior movemento, pois desde o principio ata aquí mantén un bordón de tónica sobre a nota la dobrada a oitava que recorda ao ronco da gaita.

2.4.10. Pedro Lopes Nogueira. *Consta este Livro de toda a Casta de Lisões* (1720)

Un manuscrito singular é, sen dúbida, o localizado na Biblioteca Nacional de Portugal, en Lisboa, coa sinatura M.M. 4824[127]. Da autoría de Pedro Lopes Nogueira[128] e datado, segundo a ficha de catalogación da institución que o custodia, en 1720, trátase dunha fonte única entre as do seu tipo. En opinión de Medina y Páscoa (2016), só hai tres traballos que posúan o carácter didáctico desta obra e que, polo tanto, se lle poidan comparar: o de Francesco Geminiani, titulado *The art of playing on the violin* e publicado en 1751; o de Leopoldo Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule,* de 1756; e, o publicado en 1757 por José Herrando, *Arte, y puntual Explicación del modo de Tocar el Violín com perfección y facilidade siendo Muy útil para cualquiera que aprenda asi Aficionado como Profesor aprovechandose los Maestros en la enseñanza de sus Discípulos con mas brevedad y descanso*. Como se observa, todos eles posteriores ao de Lopes Nogueira.

O contido desta fonte pódese dividir en tres partes. A primeira iniciase con 13 obras para violín e baixo continuo numeradas do 1 ao 13 –fol. 2v a 13r– ás que seguen un grupo importante de leccións e exercicios, numerados do 14 ao 253 –fol. 13v a 94v–. A segunda parte, encabezada co título «Seguemce varias cadencias» (fol. 95r), parece que quedou incompleta, pois só aparecen catro cadencias nos folios 95v e 96r, seguidas dunha serie de folios en branco –fol. 96v a 98v–. A terceira parte, que comeza co epígrafe «Seguemce os tons, prencipiando cada hum delles por um preludio, em que se descobren sua naturalidade, e facilita o modo de os seguir finalizando com huma fantezia» (fol. 99r), é a que presenta un maior interese, pois intercalados entre estes preludios e fantasías aparecen catro pezas de baile que serán comentadas no seguinte parágrafo. Esta sección ocupa os folios 99v a 136r. A continuación, aparecen unha serie de folios en branco –fol. 136v a 153r–, para finalizar o documento con algúns arpexos –fol. 153v a 155r– e unha pequena peza con continuo no fol. 155v.

As catro pezas de baile que se localizan neste manuscrito son tres *filhotas* (fol. 102r, 104r e 104v) e unha *gaita de folle* (fol. 114v-115r). A filhota é unha «antiga dança e música campestre, semelhante ao fandango» (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa en liña s.v. «filhota»)[129]. É significativo que para estas tres pezas se sinale a utilización dunha *scordatura*, tendo como referencia unha corda do *Machinho*[130], pequeno instrumento de corda pulsada que tamén recibe o nome de *cavaquinho* (Medina y Páscoa 2016).

[126] Debido á súa extensión, inclúese a transcrición no Anexo 8.
[127] Pode consultarse copia dixital do manuscrito no seguinte enlace: https://purl.pt/30823
[128] Poucos datos se coñecen deste violinista e pedagogo que desenvolveu a súa actividade en Lisboa e Coimbra. A día de hoxe non se sabe cal era a súa vinculación exacta coa Cámara do Rei nin as datas precisas do seu nacemento e defunción (Medina y Páscoa 2016).
[129] Acceso a través do enlace: https://dicionario.priberam.org/filhota
[130] Para máis información sobre este instrumento consultar Budasz (2001, 30-34).

Se este manuscrito pódese considerar como singular, o mesmo se pode dicir da *gaita de folle*[131] que contén. É unha obra dunhas características totalmente diferentes ao resto de gaitas do presente traballo. O que faría necesario un estudo máis pormenorizado da mesma que non é viable abordar no presente traballo.

Aínda que se pode observar a presenza desa nota pedal que imita a sonoridade do ronco da gaita, neste caso sobre o re, a obra presenta unha complexidade que a afasta en certa medida das populares melodías das gaitas anteriores. Gándara Eiroa expón que «el estilo de esta música se asemeja al de Domenico Scarlatti, lo que puede resultar obvio si se tiene en cuenta que la fecha de trabajo de Lopes Nogueira en la institución señalada, coincide con la estancia en la misma del músico italiano» (2003, 87-88). A institución á que se refire é a Capela Real de Lisboa, pero Medina y Páscoa (2016) non teñen tan claro que Lopes Nogueira formara parte desta institución.

Por outra parte, a recoñecida violinista e profesora de Música Antiga da Basel Academy of Music, Amandine Beyer, tras facilitarlle copia da transcrición desta obra, apunta máis ben a certas similitudes coa música francesa, máis concretamente coa de Jean-Marie Leclair (1697-1764), autor coetáneo de Lopes Nogueira[132].

Como xa se sinalou, será necesario un estudo máis detallado desta obra e do seu autor para poder extraer conclusións máis firmes. O que si se pode afirmar é que non se atopa dentro das características das gaitas galegas.

2.4.11. *Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapies, y moltas altres cosas* (1731)

Na Biblioteca de Catalunya localízase este manuscrito anónimo coa sinatura M 741/22[133]. Trátase dunha obra datada en 1731 (Esses 1992) que contén 65 folios con música encadernados en pergamiño. Esta colección de melodías de danza non está completa, pois comeza o primeiro folio na metade dunha peza para, a continuación, indicar o título de *minuete 6º*, o que implica que ao menos faltan os 5 anteriores. A encadernación tampouco é a orixinal e o título[134] que aparece no interior da portada atribúeselle a Felipe Pedrell (Esses 1992).

Esta fonte contén un total de 244 obras e Esses (1992) sinala que son danzas francesas. Pero, non todas as danzas teñen esta orixe, pois entre elas encóntranse sardanas, fandangos, españoletas, *villanos*, marizápalos, *jotas*, gaitas, folías ou canarios[135]. A excepción dunha obra que se presenta en tabulatura para arpa (fol. 62r-62v), o resto do documento aparece escrito en notación convencional sobre pentagrama. Esses (1992) entende que estas composicións están destinadas ao violín, pois en dúas ocasións faise referencia a este instrumento. En «La Bretanya per lo violi, per Alamirre» (fol. 17v) e en «Contra dansa byolin primo» (fol. 51r).

Yakeley (1996) concorda basicamente con Esses e sinala que se trata dun manuscrito que contén música de danza para violín copiada ou compilada, probablemente, por un copista catalán, datando esta fonte nos inicios do século XVIII.

---

[131] Consultar transcrición no Anexo 9.
[132] Información facilitada mediante a conversa informal mantida o 7 de decembro de 2022.
[133] Pode consultarse copia do orixinal en: https://mdc.csuc.cat/digital/collection/partiturBC/id/17717.
[134] O título completo que aparece é o seguinte: *Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapies, y moltas altres cosas de aquell temps vell, que ara son poch usadas; pero ab tot son bonicas y molt alegres*.
[135] Pode consultarse unha relación completa das obras que conforman este manuscrito no blog *Bibliografía crítica de danza española antigua (siglos XVII a XVIII)*. Acceso o 7 de xaneiro de 2021. https://bibliografiadanzaespanyola.wordpress.com/2014/04/21/follias-ballets-sardanas-contradansas-minuets-balls-pasapies-y-moltas-altres-cosas-de-aquell-temps-vell-que-ara-son-poch-usadas-pero-ab-tot-son-bonicas-y-molt-alegres/

No folio 29v deste manuscrito atópase unha peza co título *La Gaita Gallega*. Como se pode observar na transcrición proposta, trátanse de tres variacións do tema xa coñecido da gaita que aparece nos autores anteriores como Santa Cruz ou Ribayaz. Neste caso na tonalidade de Fa Maior e sen o acompañamento do bordón característico.
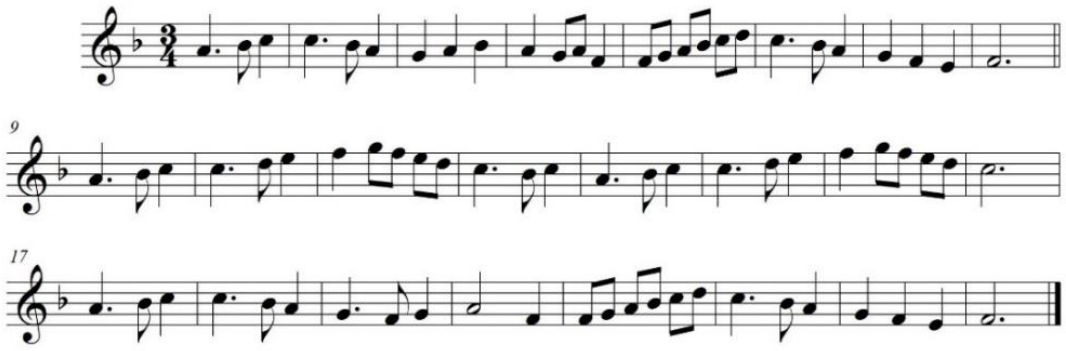


Ilustración 16. *La gaita gallega* do fol. 29v do manuscrito E-Bbc M 741/22 (Transcrición propia).

2.4.12. *Manifestación de relevantes aplausos de la musica* (1731)

Tamén en 1731 data Esses (1992) este manuscrito anónimo conservado na Biblioteca de Catalunya coa sinatura M 1452[136]. A obra parece estar destinada ao violín (Esses 1992) e ten un marcado carácter didáctico, conformando unha especie de método de aprendizaxe para este instrumento. Comeza cunha introdución (fol. Ir-Vr), seguida de dúas páxinas denominadas "Cognicion de las notas de musica" (fol. XIv-XIIr) nas que presenta diferentes elementos da linguaxe musical como claves, compases, alteracións, figuras, etc. A partir de aquí, iníciase a "Classe I. De armonicos tonos de las musas del Parnàs" (fol. 1r-85v), que consiste nunha colección de trescentos setenta e nove minuetos. Despois de numerosos folios en branco[137] preséntase a "Classe II. De armonicos tonos de las musas del Parnàs" (fol. 108r-125r), que comeza cunha compilación de diferentes danzas (fol. 108r-125r), seguida de marchas (fol. 186r-191v), "Folias de la Opera 5 del Sr. Arcangelo Coreli" (fol.205r-209v), "Folias de Espanya ab Mudansas" (fol. 201r-213v), folías (fol. 214r-220r), un conxunto de bailes de carácter máis popular (fol. 237r-249r), "Cansons" (fol. 250r-251v) e, finalmente, uns "Goigs" (fol. 252r-253r).

A sección que amosa un maior interese é a que se inicia no folio 237r e presenta un conxunto de bailes populares, entre os que se atopan sardana, *xacona*, *canaris*, *villano*, gallarda, pavana, tarantela, fantasmas, *marissapolas*, *xacra*, *mantuana*, *passeo*, *jota* e fandango. Esta sección ábrese cunha primeira peza que leva no encabezamento a designación *Ballets* e que se corresponde coa melodía xa coñecida da gaita, como se pode comprobar na ilustración seguinte.

[136] Consultar copia do orixinal en: https://mdc.csuc.cat/digital/collection/partituraBC/id/4752

[137] A pesar do volume do manuscrito, que ocupa un total de 272 folios, son numerosas as páxinas en branco: 86r-107v, 125v-137v, 164v-185v, 192r-204v, 220v-236v, 247r-248v, 253v-final.
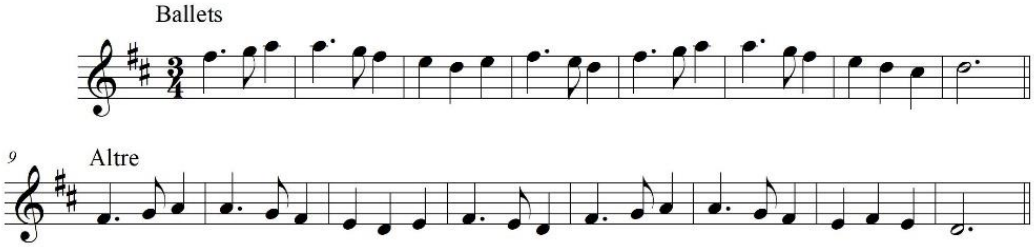


Ilustración 17. Primeiros 16 compases da melodía correspondente coa da gaita do fol. 273r de *Manifestacion de relevantes aplausos de la musica* (Transcrición propia).

Aínda que o título non o indique trátase claramente dunha gaita que se presenta nos primeiros oito compases na octava superior para despois repetir a melodía na octava inferior, coa única diferencia das notas finais que preparan a resolución sobre o re. Neste caso, o autor sinala cada diferenza coa palabra "Altre" en lugar de empregar o termo "mudanza" que é o máis utilizado durante todo o manuscrito. En total esta peza se compón dun tema e once variacións ou diferenzas[138].

Este é un bo exemplo da dificultade que entraña traballar coas fontes deste período, pois non sempre aparece especificado nas fichas de catalogación ou nos propios títulos o nome da obra, o que fai necesario consultar unha a unha as pezas musicais que conforman estes manuscritos para comprobar a presenza de aquilo que buscamos, no noso caso, as gaitas. Así foi como puidemos localizar esta.

2.4.13. [Santiago de Murcia]. *Códice Saldívar nº 4* (1732)

O *Códice Saldívar nº 4*, foi descuberto polo musicólogo e bibliófilo mexicano Gabriel Saldívar y Silva –de quen toma o seu nome–, en 1943, cando o adquiriu nun anticuario de León –Guanajuato, México– e incorporouno á súa biblioteca particular[139]. Anos máis tarde, en 1987, foi dado a coñecer á comunidade académica a través do traballo publicado por Michael Lorimer[140], o cal, atribuíu a autoría[141] do códice a Santiago de Murcia (Madrid 1673-1739), aducindo que o formato e a caligrafía do mesmo eran idénticas ás do traballo de Santiago de Murcia titulado *Pasacalles y obras*[142]. Ademais, presenta o mesmo «ABCedario» ou táboa de acordes que aparece noutro libro deste mesmo autor, o titulado *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*[143].

Ás tres obras xa citadas habería que sumar a titulada *Cifras Selectas de Guitarra*[144] para completar o catálogo de obras coñecidas actualmente de Santiago de Murcia. A súa obra representa a culminación dunha época que ten como instrumento de referencia á guitarra de cinco ordes e que usaba a tabulatura en oposición á notación musical con figuras sobre pentagrama.

---

[138] Consultar a transcrición completa no Anexo 10.
[139] Actualmente segue en propiedade dos seus herdeiros.
[140] Esta edición facsimilar é a que se segue no presente traballo.
[141] Ao códice fáltanlle a portada e as primeiras páxinas, polo que carece de datos de autoría, lugar e data de publicación, índice e dedicatarios.
[142] Segundo Lorimer, ambos traballos conforman unha mesma obra escrita en dous volumes, de modo que o *Códice Saldívar nº 4* corresponderíase co primeiro dos volumes e *Pasacalles y obras* sería o segundo volume (1987, V). Ambos traballos realizaríanse na mesma data de 1732 (Lorimer 1987, VI). Este segundo manuscrito, *Pasacalles y obras*, consérvase actualmente na British Library, Additional, Ms. 31640.
[143] Este libro, publicado en 1714, é previo aos citados anteriormente. Consérvase na Biblioteca Nacional de España, coa sinatura: R/5048.
[144] Este manuscrito, copiado en 1722, foi descuberto por Alejandro Vera Aguilera no ano 2004 (Vera Aguilera 2006, 40). Consérvase actualmente na Pontificia Universidad Católica de Chile.

Son realmente escasos os datos que se manexan da súa actividade vital e profesional[145]. Sábese que foi mestre de guitarra da raíña María Luisa de Saboya e que estivo ligado á actividade musical da corte madrileña:

> Los vínculos del compositor con la corte de Madrid parecen también relacionarse con uno de los aspectos más interesantes de su obra musical: la incorporación sistemática de influencias foráneas en sus piezas para guitarra. Como es sabido, la corte fue uno de los principales receptores y difusores de música extranjera en la España del siglo XVIII, a partir de la llegada de la dinastía borbónica en 1700: Felipe V llevó a España a sus propios instrumentistas y durante su reinado se introdujo en abundancia el repertorio francés e italiano, sin que la música en el estilo tradicional español desapareciese (Vera Aguilera 2006, 37).

Efectivamente, aínda que a música de bailes e danzas españolas non desaparece, si vai a aumentar a presenza de músicas foráneas, nun primeiro momento de orixe francés pero, a partir do segundo matrimonio de Felipe V, en 1714, con Isabel de Farnesio, haberá un cambio de gustos e tendencias que levarán a un aumento da música de procedencia italiana. A principios do século XVIII o gusto polo popular está presente na corte e a guitarra convértese no instrumento favorito dalgúns dos seus membros. Xa se sinalou como, a propia raíña María Luisa recibía clases de guitarra de Santiago de Murcia. Ao mesmo tempo, estes costumes ou modas desenvolvidas polos monarcas son imitadas polos restantes membros da nobreza e polas demais clases sociais pero, a pesar de estar presente en todas elas, os tratados e edicións que chegan ata a actualidade proceden fundamentalmente de autores ligados á corte.

O *Códice Saldívar* inclúe variacións de bailes e danzas españolas como *jácaras*, marionas, gallardas, *villanos* e españoletas; e é a fonte musical máis temperá para o fandango, a xota e a seguidilla; repertorio que se vai converter nunha parte indispensable do panorama musical español no posterior século XIX. Son de gran interese os cumbés e os zarambeques, os primeiros exemplos coñecidos de música instrumental notada de orixe afroamericana. O volume inclúe ademais un conxunto de danzas francesas (rigodón, marsellas, *la cadena*, *fustamberg*,...) e igualmente procedentes do teatro musical francés (*la amable* e *la allemanda*), uns quince minuetos e unha sonata de tres movementos cun deles lento que recorda a Corelli e un final en forma sonata plena, con diferenciación temática e un amplo apartado de desenvolvemento, o que demostra que, cara ao ano 1732, Murcia estaba na vangarda dos movementos que levaron ao período clásico.

Neste códice localízanse unhas gaitas[146] nos folios 40v a 42v. Nelas preséntase o tema xa coñecido da gaita nos primeiros oito compases en resgado para continuar cunha serie de trece variacións ou diferenzas, sempre seguindo a estrutura en frases de oito compases. Nas primeiras diferenzas é claramente identificable o tema principal e a medida que avanza a obra este vaise diluíndo de forma progresiva, e é que «la capacidad de Murcia para escribir extensas variaciones en una especie de *crecendo* expresivo, rítmico y virtuosístico es justamente uno de los rasgos más sobresalientes de su estilo» (Vera Aguilera 2006, 39).

Nesta obra, que representa a culminación de toda unha época, a gaita xa non se caracteriza pola aparición dese baixo pedal que recorda ao instrumento, senón que vén determinada por esa singular melodía, claramente recoñecible, e por unha sinxela secuencia harmónica que segue a secuencia: I–I–V–I – I–I–V–I.

USC

[145] Para coñecer máis sobre a vida e obra deste autor consultar Vera Aguilera (2008).
[146] Debido á súa extensión, inclúese a transcrición no Anexo 11.

A presenza do baixo pedal é máis evidente noutra obra con connotacións galegas deste manuscrito, como son as *Folias gallegas*[147] dos folios 47v a 49r. Nesta peza si que está perfectamente marcado ese baixo en clara referencia á sonoridade do *ronco* da gaita. A presenza deste elemento pode que teña sido o que levara a Santiago de Murcia a denominar a estas folías como galegas.

2.4.14. *Manuscrito Barroco* do Museo de Pontevedra (s. XVIII)

Un novo exemplo de gaita en cifra de resgado[148] atópase na fonte coñecida como *Manuscrito Barroco*[149] (Rey Sanmartín 2020). Custodiado no Museo de Pontevedra coa sinatura Sampedro 46-18, consiste nunha única folla dobrada á metade, dando lugar a catro caras que conteñen diferentes pezas pertencentes ao repertorio para guitarra do século XVIII. Aparentemente, trátanse duns apuntamentos recollidos de forma descoidada e sen grandes pretensións, que inclúen as seguintes pezas: *El Fandango*, *Falsetas*, *Otra* [falseta], *Media subida*, *Subida entera*, *Otro* [fandango], *Falsetas*[150], *Seguidillas de Dueño Mio*, *El villano jocoso*, *Seguidillas del Jorgeo*, *La gayta gallega*.

Na ilustración seguinte, pódese observar a transcrición da gaita na proposta de Rey Sanmartín (2020).

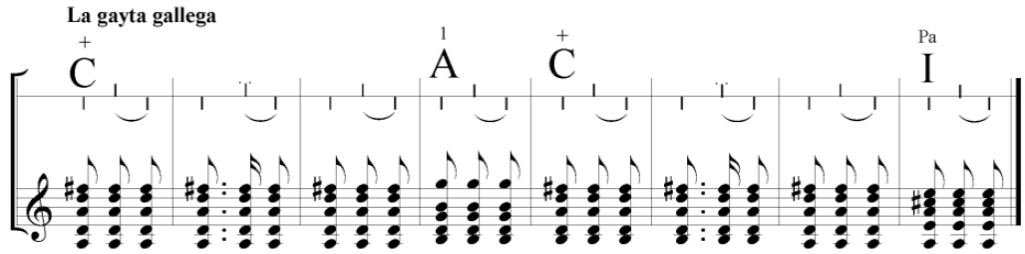


Ilustración 18. *La gayta gallega* do manuscrito E-POm Sampedro 46-18 (Rey Sanmartín 2020, 853).

Nesta proposta decídese empregar unha combinación rítmica na que se compaxinan compases formados por tres corcheas e outros que seguen a secuencia de corchea con punto, semicorchea e corchea. Tendo en conta que a fonte orixinal non presenta ningunha indicación de compás, e que tampouco se indica ningún elemento diferenciador entre as liñas do resgado, quizais tería máis sentido, seguindo os exemplos de gaitas anteriores, considerar un compás de proporción menor ou ternaria e transcribilo como ¾, aplicando a todos os compases o ritmo de negra con punto, corchea, negra.

Desde o punto de vista da secuencia harmónica, tamén chama a atención o esquema que se propón: I–I–I–IV – I–I–I–V. Sendo a letra C igual a ReM, o A ao SolM e o I ao LaM. Esta secuencia afástase do esquema máis habitual de I–I–V–I ou I–IV–V–I.

2.4.15. Manuscrito E-Bbc M 751/17 (s. XVIII)

Na Biblioteca de Catalunya atópase este manuscrito que ten a sinatura M 751/17 e do que non se puido localizar máis información que a que aporta a ficha de catalogación da propia institución que o custodia[151]. Consiste en dez pregos de papel pautado cosidos na súa metade

[147] Consultar transcrición no Anexo 12.
[148] O alfabeto que se emprega correspóndese co de Montesardo (Rey Sanmartín 2020).
[149] Para máis información sobre esta fonte consultar Rey Sanmartín (2020, 237-248). Nesta tese de doutoramento tamén se pode atopar unha copia do orixinal.
[150] Esta é a única peza que aparece escrita sobre pentagrama con escritura convencional. Todas as demais escríbense en cifra de rasgado.
[151] Consultar copia do orixinal en: https://mdc.csuc.cat/digital/collection/partiturBC/id/21365

conformando un pequeno caderno de vinte páxinas cun tamaño de 16 x 22 cm, que non presenta ningún tipo de encadernación nin gardas. Tampouco aparece ningunha indicación que faga referencia á autoría ou á datación, que se pode situar na segunda metade do século XVIII polo repertorio que presenta.

Escrito en notación musical convencional sobre pentagrama, está destinado ao órgano e reúne as seguintes obras: «Tocata Allegro And^{e}. Gustoso; Juguete And^{e}.; Juguete And^{e}. Gustoso; Juguete Allegro; Juguetillo Larguetto - Allegro; Juguete Burlesco Allegretto - Gayta And^{e}. - Allegretto; Juguete Andante». Ademais destas sete obras que amosan algún tipo de encabezamento ou indicación, o caderno remata cunha última obra en compás de 6/8 que non presenta ningún título ou información, conformando en total un conxunto de oito composicións.

Como se pode observar, a gaita aparece como parte central dunha obra máis ampla co título de «Juguete Burlesco»[152] que se inicia e remata cun Allegretto en compás de 6/8. A peza ocupa as páxinas que van da 10 á 13 do caderno e presenta unha forma ternaria, cun Allegretto inicial, máis rápido, ao que segue a gaita, en compás de 3/4 e nun tempo más lento, Andante, retomando para finalizar no tempo primo.

Na Ilustración seguinte pódese ver o inicio da obra:
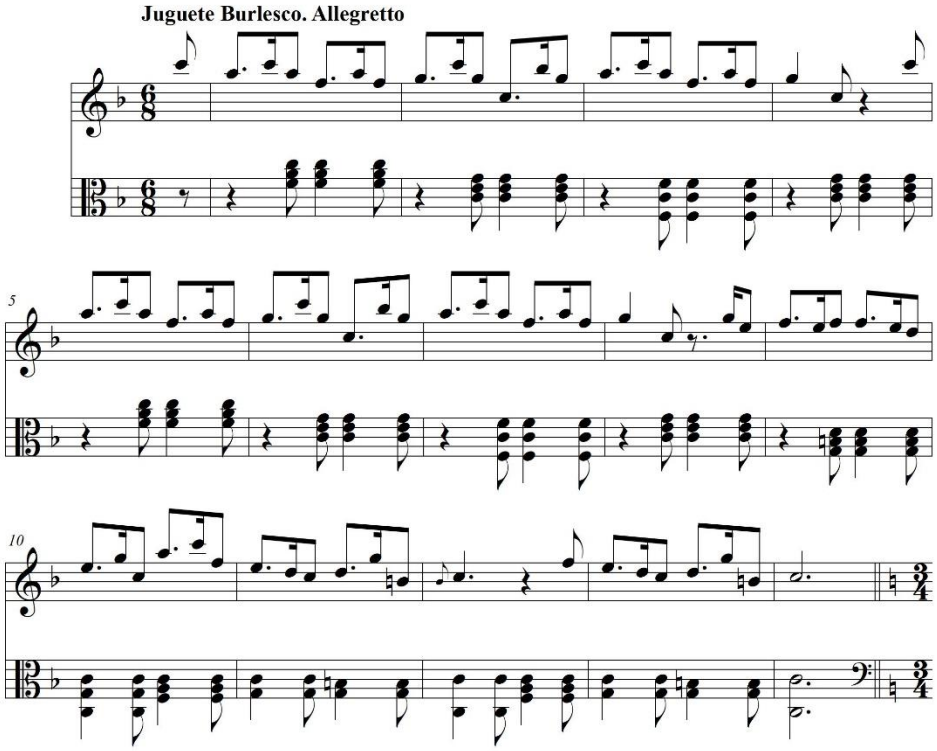


Ilustración 19. Allegretto inicial das páx. 10-11 do manuscrito E-Bbc M 751/17 (Transcrición propia).

O Allegretto inicial, de carácter anacrúsico, preséntase na tonalidade de fa maior e ocupa os catorce primeiros compases, empezando a gaita no compás quince na tonalidade de do maior. A gaita presenta nos primeiros oito compases o tema xa coñecido e que podemos denominar estándar, para continuar con tres variacións sobre ese mesmo tema en frases sempre de oito

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[152] Enténdese por *juguete* «Cualquiera obra musical ó literaria, breve y compuesta para entretenimiento» (Pedrell 1894, 242).

compases. Para finalizar, no compás corenta e sete, retoma o tema inicial, Allegretto, de novo na tonalidade de fa maior, pero agora presentando a melodía nunha cuarta inferior[153].
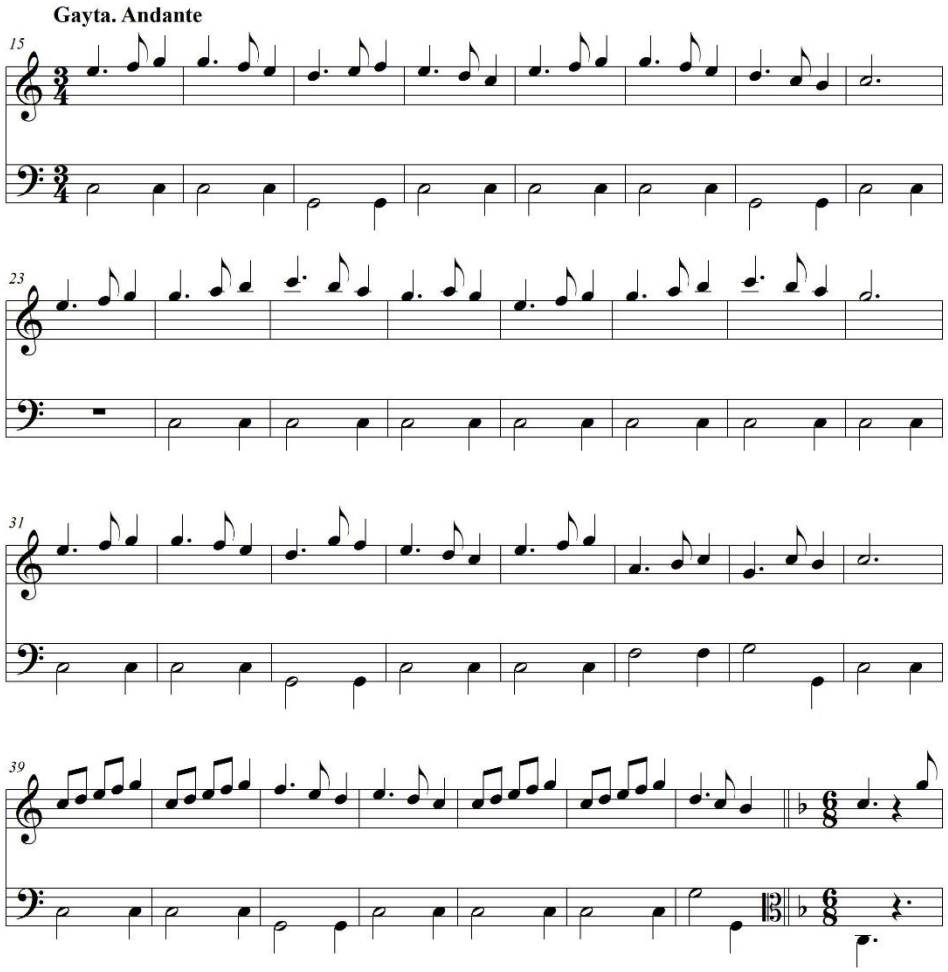


Ilustración 20. *Gayta* das pax. 11-12 do manuscrito E-Bbc M 751/17 (Transcrición propia).

2.4.16. Francisco Vilar. E-Bbc M 751/1 (antes de 1770)

Tamén na Biblioteca de Catalunya atópase este outro caderno sen tapas nin encadernación cun tamaño de 15 x 21 cm, formado por 46 páxinas de papel pautado, que ten a sinatura M 751/1[154]. Na primeira páxina non hai indicación de título, nin de ningún encabezamento específico, pero si que se mostra na marxe inferior dereita, cunha tinta e unha caligrafía diferente á orixinal, a referencia ao autor, «Mtro Vilar». No reverso desta primeira páxina si aparece escrito pola man do autor orixinal o nome de Vilar[155] en dúas ocasións.

Do sacerdote Francisco Vilar sábese que en 1726 ocupaba o posto de organista no Mosteiro de San Pedro das Puellas, en Barcelona, pasando posteriormente, en 1742, a ocupar o mesmo posto na igrexa dos Santos Justo y Pastor; permanecendo alí ata a súa morte, en 1770 (Howell 2001).

[153] Consultar transcrición completa da obra no Anexo 13.
[154] Pode consultarse unha copia dixital do manuscrito no seguinte enlace: https://mdc.csuc.cat/digital/collection/partiturBC/id/21343/rec/2
[155] Aínda que no manuscrito se indica claramente o nome de Vilar cun r final, na ficha de catalogación da Biblioteca de Catalunya aparece como autor Francisco Vila.

Este manuscrito, datado, polo tanto, con anterioridade a 1770, reúne unha colección de obras para órgano, sen dúbida, das que o propio autor empregaría na súa actividade diaria. Aínda que algunhas das pezas non indican ningún título, entre aquelas que si o fan atópanse: «Tocata Allegro Clarines. Graziosso Allegro. Juguete Allegro. Allegro Presto. Solo por clarines. Allegro andante. Allegro Andante. Juguete Allegro. Pastorella Allegro Assai. Clarines Allegro. Tocata Allegro Andante. Allegro Presto. Allegro And^{e}. Tocata Allegro. Pastoril. Tocata de clarins. Juguetes 5^{o} tono Andante. Otro Allegro. Pastorella Allegro Andante. Allegro Andante. Otro Grazioso. Allegro Andante. Otro. Gayta Gallega. Otra. Juguete Andante ma non presto. Clarines Andante».

Neste conxunto de pezas, aparecen dúas gaitas. A primeira, titulada *Gayta Gallega*, localízase nas páxinas 35 e 36 do caderno e hai que destacar dela varias cuestións de interese.

O primeiro que chama a atención é que está escrita en compás de 6/8 e non no 3/4 que viña sendo habitual ata o de agora. Isto representa un cambio importante que non só se reflicte nesta peza, senón que, a partir deste momento, as gaitas vanse pasar a escribir maioritariamente neste novo compás. Este feito representa unha nova concepción que leva á desaparición da antiga tradición da gaita asociada á estilización do baile nado hai cento cincuenta anos, a mediados do século XVII, e representa a aparición dunha visión máis actual, tendo como referencia os bailes populares da Galicia de finais do século XVIII.

Outro feito a destacar é que este fenómeno vai asociado á aparición dos primeiros exemplos escritos de muiñeiras, o que supón a fusión desa vella tradición da gaita galega coa nova tradición da muiñeira. De feito, durante este período de finais do século XVIII e principios do XIX, coexistirán ambas tradicións, aínda que cun maior peso da gaita fóra de Galicia e da muiñeira en Galicia.

Nesta *Gayta Gallega* obsérvase tamén como vai perdendo presenza a que denominamos melodía estándar, pois, como se observa na ilustración seguinte non presenta esa melodía xa coñecida. O que non quere dicir que desapareza e non se vaia a empregar máis, como se verá en exemplos posteriores.

Por outro lado, si que permanece a estrutura de frases de oito compases, divididas en dúas semifrases de catro, pero agora con ese inicio acéfalo ou anacrúsico que estará cada vez máis presente nos exemplos posteriores e que achega esta música ao baile e non a concepción de música instrumental para ser escoitada. Tamén permanece a harmonía baseada na tónica e dominante.
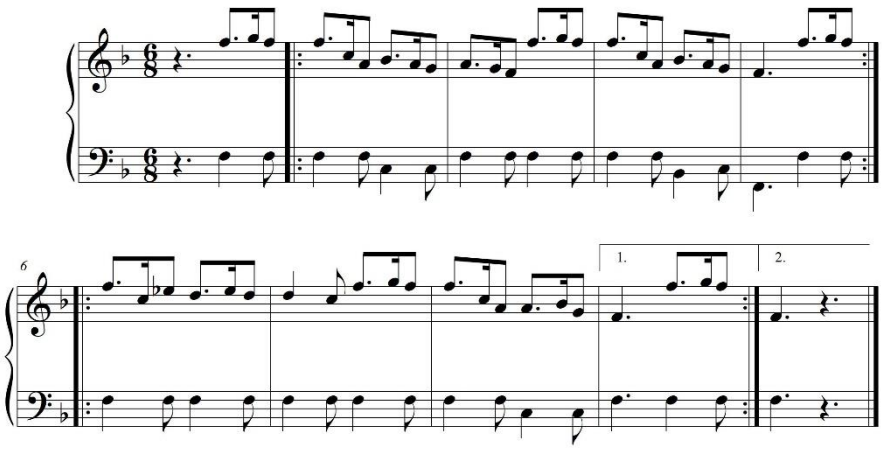


Ilustración 21. Gayta Gallega das páx. 35-36 do Manuscrito E-Bbc M 751/1 de Francisco Vilar (Transcrición propia).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A segunda, titulada *Otra*, atópase na páxina 36 do manuscrito e presenta unhas características similares á anterior, como se pode ver na seguinte ilustración.
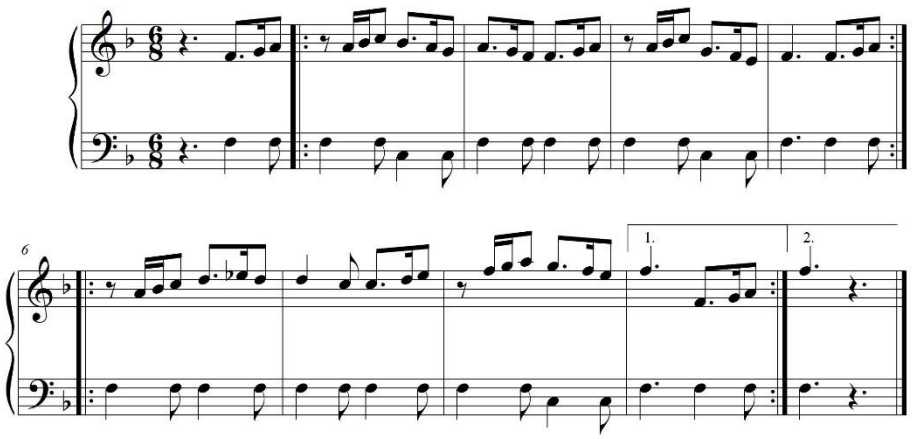


Ilustración 22. Otra [Gayta Gallega] da pax. 36 do Manuscrito E-Bbc M 751/1 de Francisco Vilar (Transcrición propia).

2.4.17. Juan Antonio de Vargas y Guzmán. *Explicación de la guitarra* (1773)

A *Explicación de la guitarra* é o primeiro tratado coñecido ata a data centrado na guitarra de seis ordes con cordas dobres (Medina Álvarez 1994). Desta obra consérvanse tres exemplares, o primeiro, datado en Cádiz en 1773[156]; e os outros dous en Veracruz –México– en 1776[157]. O manuscrito orixinario de Cádiz é o máis antigo e tamén o máis completo, o que lle outorga a calidade de prínceps, sendo os outros dous copias parciais deste.

A obra está dividida en tres partes ou tratados: o Tratado Primeiro *De la guitarra de rasgueado*, o Tratado segundo *De la guitarra punteada por música y cifra*, e o Tratado terceiro *De la guitarra punteada haciendo la parte de bajo*.

A gaita que aparece no libro de Vargas y Guzmán preséntase na primeira sección ou tratado, escrita en cifra de resgado, empregando o sistema xa visto no *Libro de diferentes cifras*, de modo que as pequenas liñas verticais por debaixo da liña horizontal representan o movemento da man cara abaixo e, as liñas por riba da horizontal, o movemento da man cara arriba.

Claramente, trátase dun exemplo que, aínda que datado con posterioridade ao de Francisco Vilar, segue os esquemas da antiga tradición da gaita, de modo que a secuencia que presenta adáptase perfectamente ao esquema xa exposto para as gaitas, cun compás en 3/4 no que os tres golpes da man por compás estarían representados por unha negra con punto, no primeiro golpe; unha corchea, no segundo golpe; e unha negra, no terceiro (Vázquez Zerecero 2015).

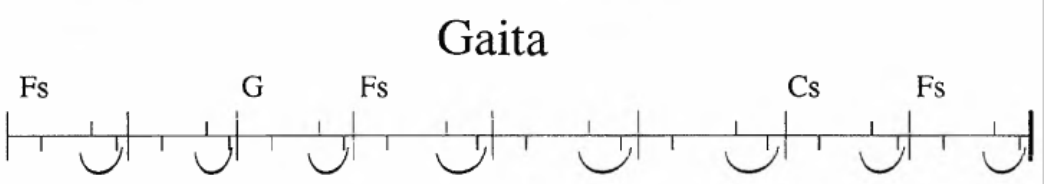


Ilustración 23. Gaita da *Explicación de la guitarra* de Vargas y Guzmán (Medina Álvarez 1994, 35).

[156] Esta fonte pertence ao arquivo particular de Ángel Medina.
[157] Estes dous exemplares consérvanse na Newberry Library de Chicago e no Archivo General de la Nación, en México.

O esquema harmónico que posúe correspóndese coa secuencia: I–I–IV–I – I–I–V–I.

2.4.18. *Gaita Galega* do Manuscrito P-Ln M.M. 788 (Entre 1775 e 1800)

De especial importancia é esta gaita que custodia a Biblioteca Nacional de Lisboa e que posúe a sinatura M.M. 788. Preséntase en dúas follas de papel pautado de 23,5 x 31,5 cm con pentagramas nas súas catro caras[158].

De autoría descoñecida e datado entre 1775 e 1800, mostra na portada o título, *Gaita Galega*, escrito con lapis. Nas caras interiores aparece escrita a peza en notación convencional, permanecendo totalmente valeira a última páxina.

A obra ten unha estrutura tripartita, iniciándose cunha especie de preludio, no que, aínda que se sinala o compás, non aparecen as liñas divisorias para agrupalos e, ademais, sobre o pentagrama pódese ler «Descansada Ad libitum», o que indica que a súa execución non debe seguir unha pulsación constante, senón que debe de ser libre, atendendo ao criterio do intérprete. Séguelle unha segunda sección máis rápida «Allegro. Mais apresada», que se inicia coa melodía estándar da gaita galega en compás de 6/8 e co carácter acéfalo que xa vimos na anterior de Francisco Vilar. A obra finaliza cun posludio que representa unha volta ao carácter libre do inicio e que incorpora elementos melódico-rítmicos da primeira sección[159]. Na man esquerda permanece de principio a fin da peza unha nota pedal sobre a tónica, do, dobrada á oitava, dándolle continuidade a ese característico bordón simulando ao ronco da gaita. Este só se detén no compás 2, para marcar o fin do preludio e anunciar o inicio do tema principal marcando o carácter acéfalo.

Este manuscrito é importante por dous motivos. En primeiro lugar, porque reúne nunha mesma obra a melodía estándar da gaita galega xunto co novo esquema en ritmo de 6/8 xa comentado, como se pode observar na seguinte ilustración.

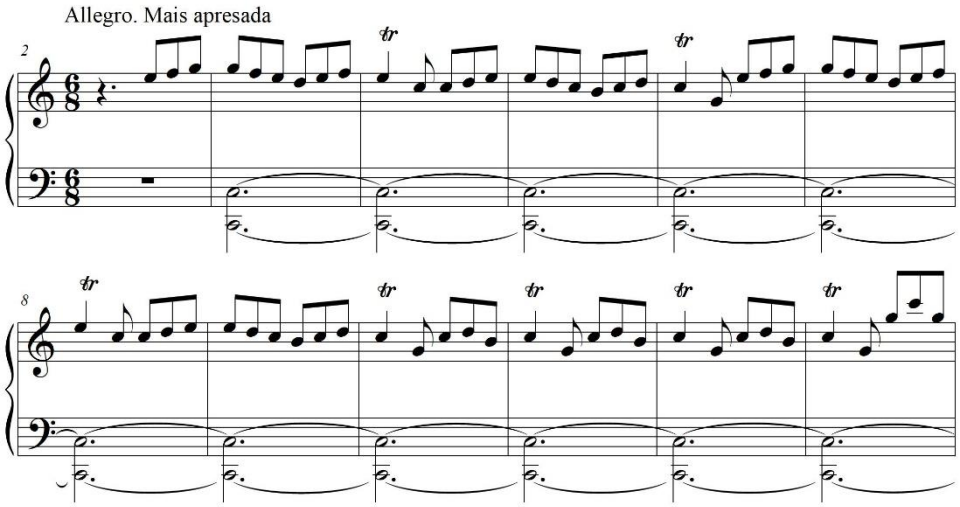


Ilustración 24. Fragmento do inicio da segunda sección da Gaita Galega do Manuscrito P-Ln M.M. 788 (Transcrición propia).

E, en segundo lugar, porque se inicia cun preludio moi similar aos que se empregan na actualidade como elemento de preparación para a execución das pezas de gaita. Esta é unha cuestión interesante, pois abre a posibilidade de que este tipo de preludios xa se empregaran na gaita no século XVIII.

[158] Pode consultarse unha copia dixital do manuscrito no seguinte enlace: https://purl.pt/28743
[159] Consultar transcrición completa da obra no Anexo 14.

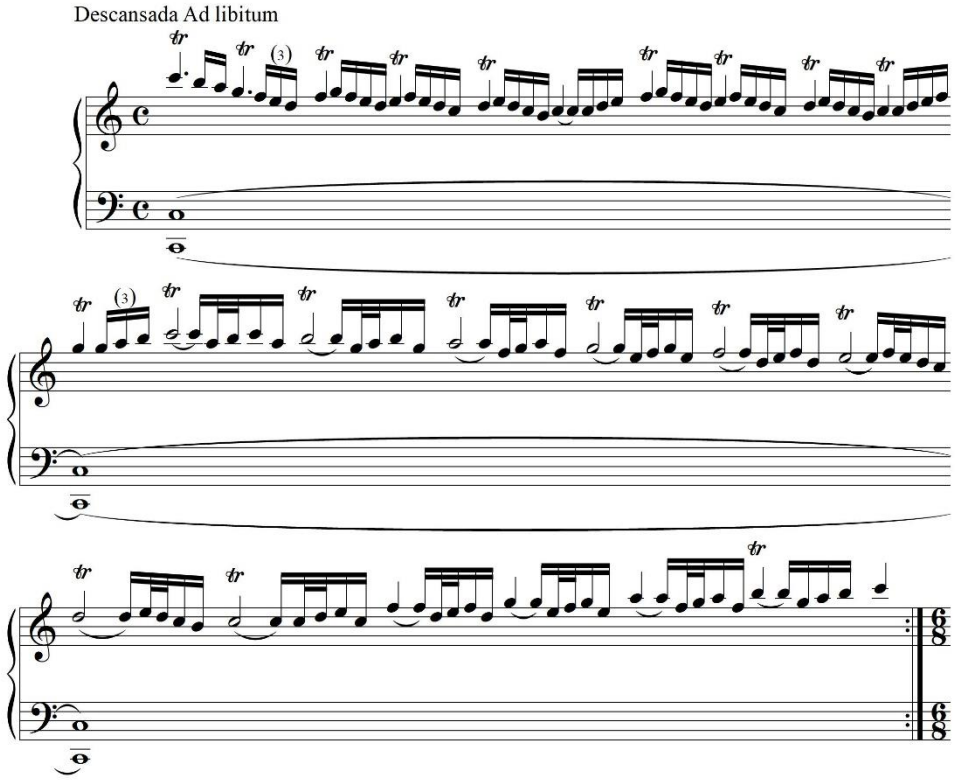


Ilustración 25. Inicio da Gaita Galega do Manuscrito P-Ln M.M. 788 (Transcrición propia).

2.4.19. Francisco de São Boaventura. P-Ln M.M. 5099 (Entre 1775 e 1800)

Características similares a anterior, en canto a presenza de preludio e posludio, presentan as gaitas atribuídas a Francisco de São Boaventura[160] e que aparecen no manuscrito custodiado na Biblioteca Nacional de Portugal coa sinatura M.M. 5099. Este manuscrito está formado por catro folios de papel pautado nun formato de 23 x 32,2 cm, sen encadernar[161]. Nel atópanse tres pezas para órgano dedicadas a «Illª. Soror Catharina Candida»: a primeira, titulada *Gaita para a Illª. Soror Catharina Candida*; a segunda, tamén unha gaita moi similar á primeiro; e, a terceira, aparece co título de *Discurso para Orgâo. Para A Illª. Soror Catharina Candida*.

De Fr. Francisco de São Boaventura (1742-1802) tense moi pouca información. Sábese que desenvolveu a súa actividade profesional na cidade do Oporto na segunda metade do século XVIII e primeiros anos do século XIX. Compositor fundamentalmente de música relixiosa consérvanse na Biblioteca Nacional de Portugal un total de cento sesenta e sete obras catalogadas. Obras que o vinculan co Real Convento de São Bento de Ave Maria e o Convento de Santa Clara (De Paula 2017).

A primeira gaita aparece dedicada expresamente a "Illª. Soror Catharina Candida" e ocupa o primeiro folio polas súas dúas caras (fol. 1r-1v). Ao igual que o exemplo do manuscrito P-Ln M.M. 788, presenta unha forma tripartita. Comeza cun preludio que se sinala mediante a indicación de "Gaita descançada", e que recolle eses característicos xiros que os gaiteiros executan co seu instrumento movéndose entre o do agudo e o do grave cos típicos adornos, tal e como se pode comprobar na seguinte ilustración:

[160] Na ficha de catalogación da Biblioteca Nacional de Portugal, indícase: «Autoridade atribuída pela catalogadora com base na grafia e nas indicações de execução»
[161] Pode consultarse unha copia dixital do manuscrito no seguinte enlace: http://purl.pt/24082
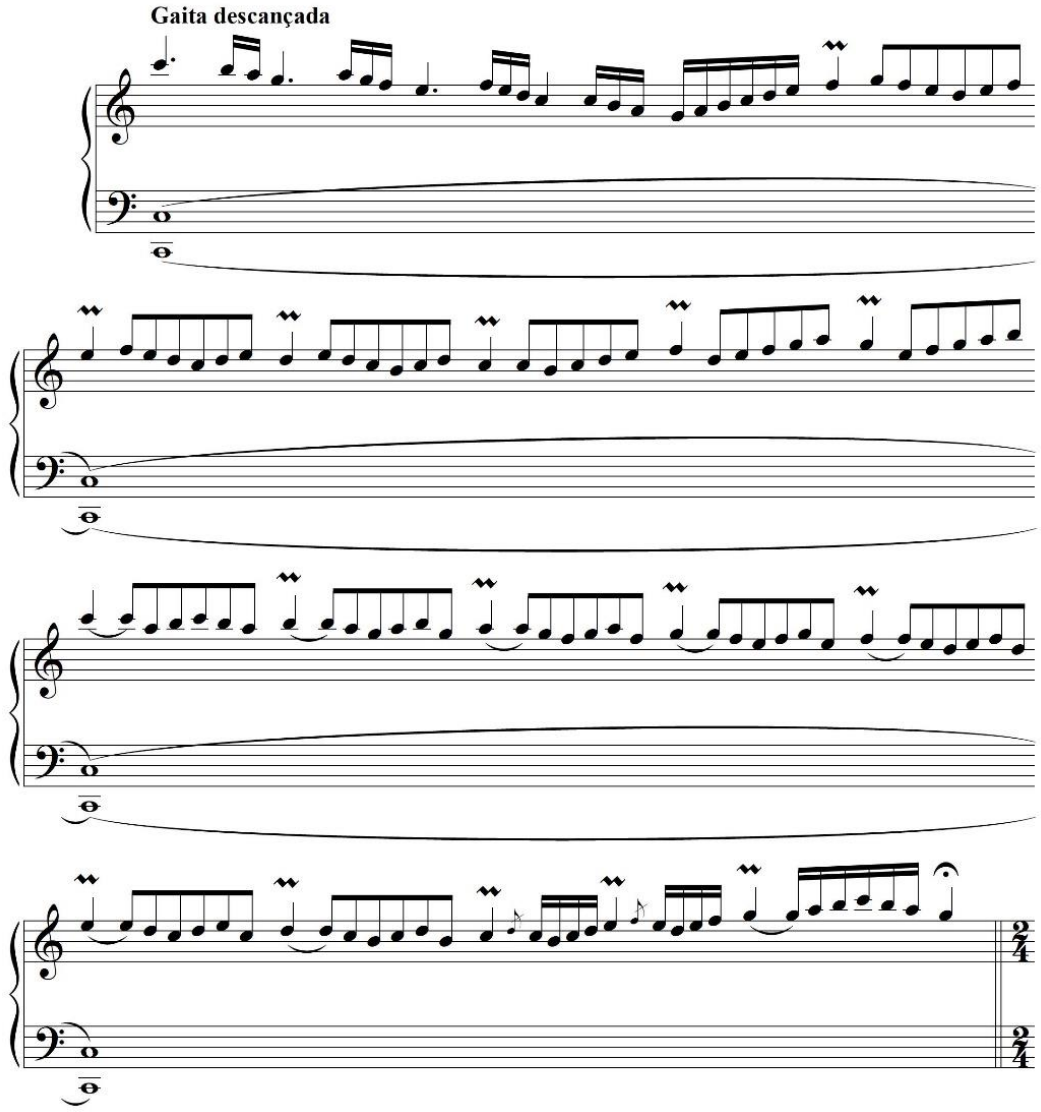


Ilustración 26. Preludio da Gaita para a IIIª. Soror Catharina Candida, de Francisco de São Boaventura (Transcrición propia).

Despois deste preludio, iníciase a segunda sección na que aparece a indicación de Allegro. Esta parte central comeza coa melodía estándar da gaita organizada nas habituais frases de oito compases e presentada co carácter acéfalo xa comentado anteriormente, pero o compás que se emprega non é, nin o antigo 3/4, nin o máis recente 6/8, senón que aparece escrito en 2/4. Trátase do primeiro exemplo de gaita escrita neste compás. Destacar que, como nas gaitas anteriores, a man esquerda permanece de principio a fin da peza mantendo a nota pedal sobre a tónica, do, dobrada á oitava.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
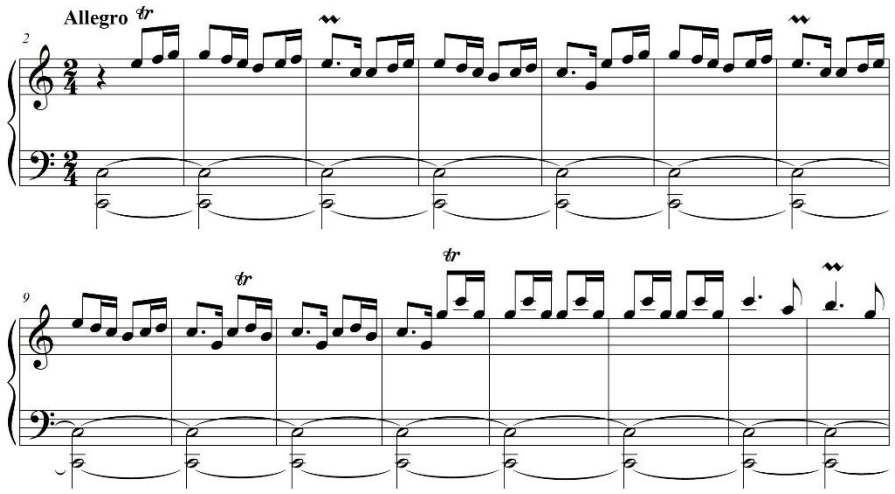


Ilustración 27. Fragmento do inicio da segunda sección da Gaita para a IIIª. Soror Catharina Candida, de Francisco de São Boaventura (Transcrición propia).

E a obra finaliza cun posludio que aparece indicado mediante o aviso "Fin da Gaita". Ao igual que ao inicio, no preludio, preséntase sen indicación de compás, para interpretar dunha forma libre. Preséntase como unha subida desde o mi ata o do adornada cos característicos xiros de catro notas entre cada unha das notas principais[162].

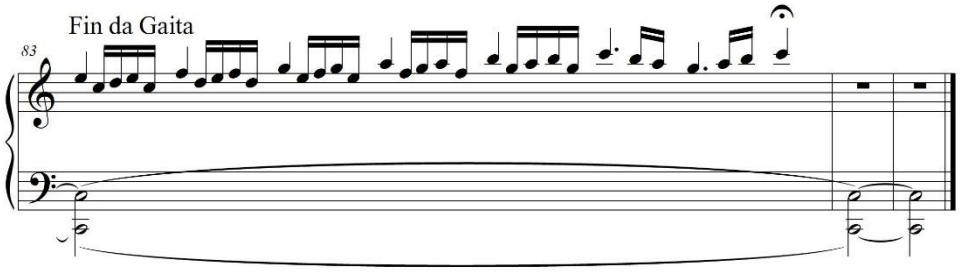


Ilustración 28. Posludio da Gaita para a IIIª. Soror Catharina Candida, de Francisco de São Boaventura (Transcrición propia).

A segunda gaita parece unha nova versión ou unha variación da primeira, pois presenta demasiados elementos comúns coa mesma[163].

2.4.20. Antonio Mestres. *Divertimiento espiritual que tributó al Niño Dios Nacido en los maytines de Noche Buena* (1784)

Entre os manuscritos que conserva a Biblioteca Nacional de España atópase este titulado *Divertimiento espiritual que tributó al Niño Dios Nacido en los maytines de Noche Buena el R^do. D^n. Antonio Mestres Pbro. org[anis]ta de la Rl. Capilla del Palao de la Ciudad de Barcelona en el año de 1784 con motivo del feliz arribo de sus Amados Patronos los Excellentissimos Señores Duques de Alba*. Coa sinatura MC/4103/14 componse dun conxunto de trinta e unha follas de papel pautado de 22 x 32 cm[164].

Atendendo aos datos que achega o título que aparece na primeira páxina advírtese que a obra foi composta polo organista Antonio Mestres para os actos de celebración da Noite Boa

[162] Consultar transcrición completa da obra no Anexo 15.
[163] Consultar transcrición completa da obra no Anexo 15.
[164] Pódese consultar copia dixital do manuscrito no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000056087

do ano 1784. Ademais, a obra está dedicada aos Duques de Alba, dos que se sabe que posuían un palacio na cidade de Barcelona coa súa capela musical incluída (Martín Moreno 1985).

De Antonio Mestres son moi poucos os datos biográficos que se coñecen. Sábese que participou nas oposicións para o cargo de organista da catedral de Girona en 1758, e ao maxisterio da igrexa de Santa María del Pi, de Barcelona, en 1763; así mesmo, foi organista do Palacio Real Menor de Barcelona entre 1771 e 1784 (Dolcet 2000). Non tendo máis datos sobre el, só se pode acudir para buscar información as súas obras conservadas en diversos arquivos eclesiásticos cataláns, na Biblioteca de Catalunya e na Biblioteca Nacional de España. As súas obras, especialmente para tecla, son numerosas, «ya que se trata de un autor muy representado en la mayoría de antologías o cuadernos de organista del s. XVIII» (Dolcet 2000, 479).

Este *Divertimiento* está estruturado nun total de once versos, que son: primeiro *versso*. Contradanza: andantino; segundo *versso*. Minué: *magestuoso*; terceiro *versso*. Cansoneta pastoril: allegretto; cuarto *versso*. Seguidillas: allegro; quinto *versso*. *Fluviol*; sexto *versso*. *Passapie*: allegretto; sétimo *versso*. Minué: *magestuoso*; oitavo *versso*. Contradanza: presto; noveno *versso*. Cansoneta: *muy largo*; décimo *versso*. Marcha pastoril: marcial; décimo primeiro *versso*. *Gayta* - Seguidillas: allegretto.

A obra está composta para unha formación instrumental constituída por óboe primeiro e segundo, corno primeiro e segundo, violín primeiro e segundo, acompañamento e órgano.

Pero esta non é a única obra que contén esta fonte, senón que a continuación do *Divertimiento* aparece unha peza coral de catro movementos: Presto, Recitativo, *Area*: andantino e Remate: allegro spiritoso. Dela consérvanse as partes de tenor segundo coro, baixo segundo coro, violín primeiro e segundo, óboe primeiro e segundo, corno primeiro e segundo, e acompañamento. As partes vocais identifícanse co íncipit da *Area* «Y en sus cóncabos círculos» e o íncipit do Remate «Descansaô mancebo».

Volvendo ao *Divertimiento* inicial, resulta interesante sinalar como os once versos que o forman son danzas e bailes, o que indica a importancia que estas pezas de orixe profano seguen a ter no ámbito relixioso a finais do século XVIII.

A gaita aparece no último verso, no décimo primeiro, xunto cunha seguidilla, sendo este o único no que se agrupan dous bailes nunha mesma peza. Execútase primeiro a gaita e a continuación a seguidilla, aínda que ao final desta indícase que se se quere pode volverse á gaita novamente[165].

Unha vez máis obsérvase a presenza da melodía estándar da gaita desde o inicio, pero neste caso cun carácter tético e non acéfalo como aparecía nos últimos exemplos comentados. Isto xera un desprazamento das partes fortes e débiles dentro do compás, facendo que as cadencias finalicen na parte débil, no segundo pulso do 6/8, tal e como se pode observar na seguinte ilustración.

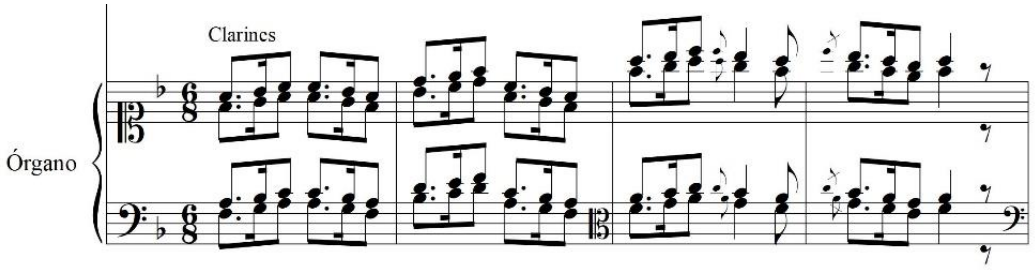


Ilustración 29. Inicio da *Gayta*, de Antonio Mestres. Parte do órgano (Transcrición propia).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[165] Pódense consultar a súa transcrición no Anexo 16.

A obra preséntase na tonalidade de fa maior e a pesar de estar composta para unha agrupación instrumental está concibida cunha gran sobriedade técnica, pois, basicamente, os instrumentos dobran a voz principal á terceira e á oitava.

2.4.21. *Gaita de fole* do Manuscrito E-Mn MC/4198/54 (finais do século XVIII)

A fonte que completa esta relación é este manuscrito anónimo que se atopa na Biblioteca Nacional de España coa sinatura MC/4198/54 e que leva por título *Gaita de fole*[166].

A información coa que se conta deste documento é ben escasa. Na ficha de catalogación só se indican as súas medidas, 22 x 32 cm, e a súa datación na segunda metade do século XIX, entre 1850 e 1900. Pola súa banda, Díaz Pazos (2016) atribúe esta obra ao organista e mestre de capela da colexiata de A Coruña, Diego Antonio Machado (Astorga 1750? - A Coruña 1800), situando a súa datación a finais do século XVIII.

O manuscrito está conformado por dúas follas de papel pautado en formato apaisado constituíndo catro páxinas. Na primeira aparece simplemente o título centrado, *Gaita de fole*. Na segunda e terceira está escrita a música para piano ou instrumento similar, nun sistema de dous pentagramas. E, a última está completamente baleira, aparecendo os pentagramas sen ningún elemento escrito.

Esta gaita[167] non incorpora a melodía estándar nin emprega o ritmo característico de corchea con punto, semicorchea, corchea, pero nela si aparecen outros elementos característicos como son o compás de 6/8; o bordón sobre a tónica, neste caso arpexiado, incorporando a presenza da dominante entre o do grave e o do agudo; e unha melodía moi adornada co emprego frecuente de mordentes e apoiaturas.

Esta última peza demostra que as gaitas non só se transmitiron como unha única melodía estándar senón que é un baile que permaneceu vivo durante estes séculos con outras melodías.

2.5. GAITAS TARDÍAS. O SÉCULO XIX

Despois de dous séculos de existencia nas fontes escritas, as gaitas seguen a ter presenza no século XIX, aparecendo pezas con esta denominación ata mediados de século.

2.5.1. *Música manuscrita. Tomo 2º. Piezas de piano* (Ca. 1800-1805)

Son numerosas as antoloxías de música conservadas na Biblioteca Nacional de España. Concretamente, centradas no piano só e no espazo de tempo comprendido entre 1800 e 1810, Cuervo Calvo (2013) identifica nove cadernos manuscritos que debido á diversidade dos seus materiais e á abundancia no número de obras constitúen un legado fundamental para o coñecemento do repertorio para piano neste período histórico.

Deste conxunto de fontes, destaca para a presente investigación a primeira das coleccións, a que leva por título *Música manuscrita. Tomo 2º. Piezas de piano*, datada a inicios do século XIX, entre 1800 e 1805 (Cuervo Calvo 2013). Catalogada coa sinatura M/2232, preséntase nun formato apaisado, cunha encadernación en tapas duras dunhas medidas de 21 x 30 cm[168]. Non se achegan datos da súa autoría nin do seu propietario orixinario, aínda que todo apunta a que debeu de ser confeccionada para o uso privado. Incluso, a caligrafía apunta á realización de todo o volume por unha mesma man (Cuervo Calvo 2013).

[166] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000157645
[167] Consultar a transcrición no Anexo 17.
[168] Pódese consultar copia dixital do manuscrito no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000161387

Este caderno consta de 172 páxinas de papel pautado onde se atopan pezas de baile e danza. En concreto, pódense localizar cento sesenta obras perfectamente numeradas, a maioría de orixe foránea, como: valses, minuetos, contradanzas, alemandas, gavotas, rigodóns, polonesas, polacas ou baile inglés. Pero, tamén están presentes algúns bailes españois, como: boleras, fandangos, zortzicos, cachucha, tirana, zapateado ou gaita galega. A presenza destas obras vén a significar a importancia que este repertorio de danzas e bailes populares segue a ter a inicios do século XIX. Mantense, polo tanto, vivo entre os gusto do público que, ben nos salóns privados ou públicos, segue a divertirse e amenizar os seus actos sociais con esta música.

Na páxina 158 do documento e situado en penúltimo lugar, co número cento cincuenta e nove, aparece a gaita galega que se reproduce a continuación.
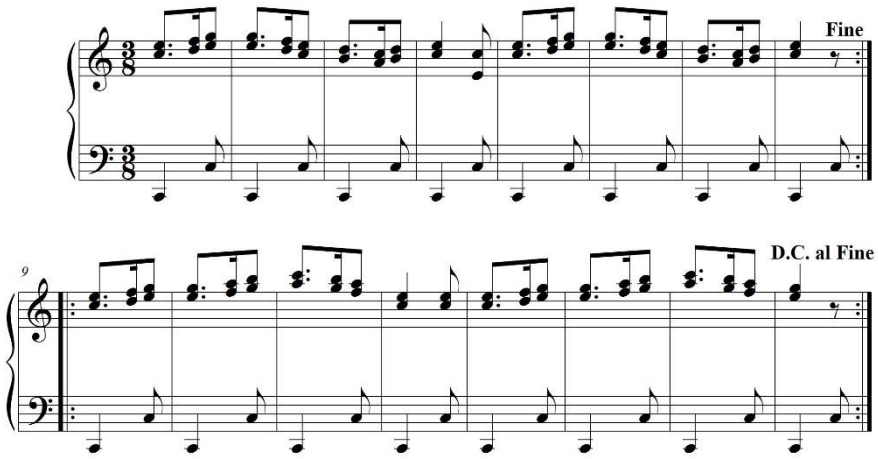


Ilustración 30. La Gaita Gallega da pax. 158 do Manuscrito E-Mn M/2232 (Transcrición propia).

A obra preséntase en compás de 3/8 e comeza coa melodía estándar da gaita galega nos primeiros oito compases, con un pedal sobre a tónica na man esquerda, que segue unha figuración constante de negra-corchea, e un dúo por terceiras na man dereita. Estas mesmas características mantéñense nos seguinte oito compases, pero agora coa melodía ascendendo ata un do. A obra repite novamente a melodía inicial conformando unha forma A-B-A.

Esta gaita ten similitudes coa do manuscrito E-Bbc M 741/22, e co *Juguete Burlesco*, do manuscrito E-Bbc M 751/17. Debeu de ser unha obra que alcanzou bastante popularidade en Cataluña, pois son varias as fontes conservadas nas bibliotecas e arquivos cataláns que posúen gaitas. Neste sentido, é interesante sinalar que esta melodía, tal e como aquí se presenta, foi empregada engadíndolle un texto en catalán e con tempo de interpretación máis lento, para a realización da panxoliña coñecida como *El noi de la mare*.

2.5.2. *El Marinerito. Sonatinas, danzas, marchas militares* (Ca. 1815)

Unha gaita case idéntica a esta que se acaba de comentar atopámola no manuscrito da Biblioteca Nacional de España que leva como título *El Marinerito. Sonatinas, danzas, marchas militares*[169]. Coa sinatura MP/3180/14, e datado, segundo a ficha de catalogación, cara ao ano 1815, preséntase nun formato apaisado de 21 x 31 cm.

O caderno presenta cincuenta páxinas de papel pautado das que se atopa notación musical en corenta e nove delas, estando conformada na súa totalidade por obras para piano cunha

[169] Este é o título que aparece escrito a lapis na portada do manuscrito. Pódese consultar copia dixital do manuscrito no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000143549

escritura clara e limpa. Pero, non todas as obras son para piano só, senón que tamén aparecen cancións para voz e piano, que presentan a letra no medio do sistema, entre os dous pentagramas.

Este exemplar parece estar escrito de principio a fin por unha soa man aínda que semella estar incompleto, pois, despois da primeira peza que aparece no folio 1v, titulada *El Marinerito*, segue o que semella ser o final dunha primeira sonatina, no folio 2r. A partir de aquí, e ata o folio 10r, sucédense as sonatinas segunda á sexta. Faltaría, polo tanto, a parte inicial desa primeira sonatina.

A estas obras iniciais seguen unha serie de cancións patrióticas, marchas militares e danzas. Entre estas últimas están valses, contradanzas, *minuets*, *zorzicos*, rigodóns, zapateados, alemandas e *gayta*.

La Gayta aparece no folio 23r situada entre unha marcha militar que a antecede, e unha contradanza que a segue a continuación. Aquí a podemos ver transcrita:
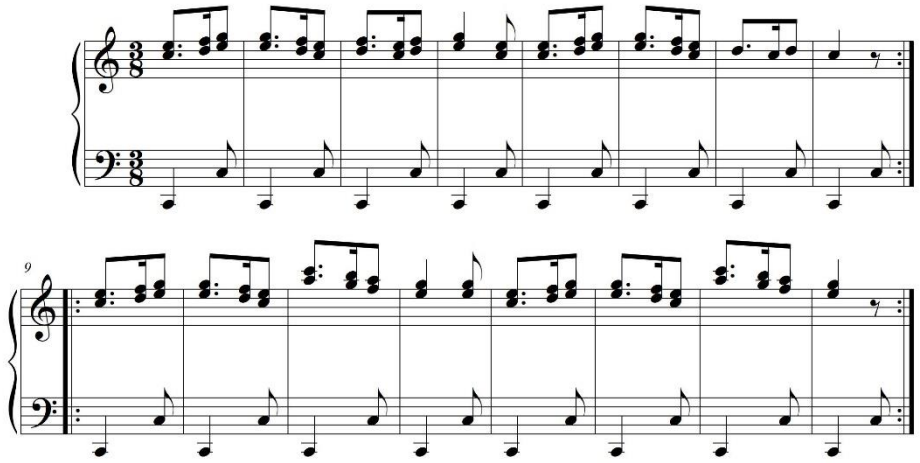


Ilustración 31. La Gayta do fol. 23r de *El Marinerito*. *Sonatinas*, *danzas*, *marchas militares* (Transcrición propia).

Esta gaita é moi similar á vista anteriormente no manuscrito E-Mn M/2232. Presenta igualmente o compás de 3/8, a voz principal co acompañamento por terceiras e o mesmo baixo co pedal sobre a tónica con negras e corcheas sucesivas. A melodía da man dereita parte igualmente da melodía estándar pero presenta pequenas diferencias nos compases 3, 4, 10, 12 e 14; mentres que os compases 7 e 8 aparecen cunha soa voz, sen o acompañamento das terceiras. No que á forma se refire, tamén está constituída por dúas frases de oito compases que se repiten, que se interpretaría seguindo a secuencia A-B-A.

2.5.3. Miguel López Remacha. *Melopea. Instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor* (1815)

Esta obra representa un punto de inflexión importante para coñecer a transición das gaitas ás muiñeiras, pois nela atopamos o único exemplo de peza musical que identifica ambas denominacións nunha mesma obra.

Miguel López Remacha (Madrid 1772 - Madrid 1827), formado no Colegio de Niños Cantores de Madrid, foi nomeado tenor da Real Capilla en 1793, pasando posteriormente, á chegada dos franceses, a estar ao servizo de José Bonaparte. Á volta de Fernando VII non chegaría a ocupar plenamente o seu posto de tenor, debido á perda de confianza pola súa fama de afrancesado.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

López Remacha publicou un total de cinco obras de carácter didáctico: *Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto* (1799); *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien* (1812); *Melopea. Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor* (1815); *Principios o Lecciones progresivas para forte piano, conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor* (1820); y *Tratado de armonía y contrapunto, o composición* (1824).

De toda esta produción centraremos a atención no terceiro dos seus traballos, *Melopea*[170], publicado en 1815, e con unha segunda edición en 1820. Segundo indica o seu autor, o obxectivo deste libro é unicamente facilitar e abreviar o ensino musical (López Remacha 1815, 3). Para conseguir isto, divídeo en tres partes: a primeira, contén todos os elementos teóricos e prácticos necesarios para a lectura e coñecemento da música; a segunda, todo o concerninte ao bo gusto no canto; e, a terceira, nocións de harmonía[171]. Unha vez rematada a exposición destas tres partes, concretamente a partir da páx. 44, preséntanse unha serie de exercicios de carácter práctico entre os que se atopa unha gaita[172].

A gaita que aquí aparece chama a atención desde un primeiro momento polo seu título «Muñeira ó Gaita»[173]. Neste título queda plasmada a transición que se está a producir entre finais do século XVIII e principios do XIX, onde esas obras denominadas como gaitas ata ese momento pasan a ser coñecidas como muiñeiras. Isto, como se verá, non é casual, senón que responde a un complexo proceso no que acaba por impoñerse a denominación de muiñeira sobre outras existentes. O feito de que se atope esta cuestión nunha obra dun autor cunha sólida formación musical[174] dálle aínda máis credibilidade a este feito.

Outra cuestión que certifica o coñecemento do repertorio e prácticas musicais de épocas anteriores por parte de López Remacha é que a gaita que aparece en *Melopea* emprega o uso da *chiavette*. Esta técnica consiste en presentar a voz superior escrita unha cuarta por riba do que realmente debe soar. Así, para a súa interpretación é preciso transportala unha cuarta xusta cara abaixo[175]. Esta era unha práctica habitual na música vocal do Renacemento e Barroco.

A gaita que aquí se presenta non amosa as características das obras comentadas anteriormente pois, non aparece a melodía estándar nin a presenza de bordón no baixo. Trátase dun exercicio escrito por López Remacha que recibe a denominación de gaita ou muiñeira polo emprego do compás de 6/8 e, quizais, pola utilización de certos adornos próximos aos desenvolvidos polos intérpretes da gaita.

2.5.4. A. F. de Córdoba. *Five Spanish Waltzes* (1840)

Na Biblioteca Nacional de Francia atópase esta publicación que ten o título de *Five Spanish waltzes just published for the pianoforte by the Spanish professor A. F. de Cordoba*[176]. Catalogada coa sinatura NUMM-397130 non presenta ano de edición, aínda que

[170] O exemplar estudado atópase na Biblioteca Nacional de España e ten a sinatura M/3565. Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000081784

[171] López Remacha sinala que esta terceira parte do seu traballo é, en realidade, a tradución dun tratado de harmonía escrito en francés, que reproduce sendo o máis fiel posible ao orixinal (1815, 7-8).

[172] A gaita aparece nas páxinas 44 e 45 desta parte de exercicios prácticos, pois a númeración das páxinas volve a comezar desde o número 1 nesta sección.

[173] Consultar a transcrición no Anexo 18.

[174] López Remacha educouse musicalmente nun dos centros de maior prestixio a nivel nacional como era o Colegio de Niños Cantores, pasando posteriormente a formar parte dos tenores ao servizo da Capela real, o que acredita a súa boa preparación.

[175] Na transcrición que se presenta no Anexo 18 ademais de transportar a melodía substitúese a clave orixinal de do en 3º pola clave de sol.

[176] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42144014d

na portada pódese observar en letra manuscrita o ano do seu depósito legal, 1840. A portada presenta tamén unha dedicatoria que di "Dedicated with permission to Miss Octavia Charlotte Gay".

A obra reúne un total de cinco composicións cos títulos de: «Del polo», «El churripanpli», «De la Gaita», «El Ruso» e «Del fandango». Aínda que o título fai referencia a que se trata dunha colección de valses, realmente so unha das pezas podería achegarse ao que se entende por un valse, que é a titulada «El Ruso», que aparece escrita en compás de 3/4 e presenta algunha sección que se achega ao que se entende por un valse. As outras catro aparecen escritas en compás de 3/8 e afástanse da natureza deste estilo de baile. Por todo isto, máis ben habería que falar de cinco bailes españois, máis que de cinco valses españois.

A Biblioteca Nacional de Francia custodia unha segunda colección titulada *Five Spanish waltzes for the pianoforte composed by A. F. de Cordoba Nº2*, co número de sinatura NUMM-397131. Neste caso sucede ao contrario que no anterior, presentando catro pezas en compás de 3/4 e unha en 3/8, sendo os títulos das mesmas os seguintes: «La matraca», «De la Tota», «El triste», «Ay Maria» e «El sueño».

Volvendo á primeira colección, obsérvase que unha das pezas leva o título de «De la Gaita». Ao achegarnos a ela vemos que ademais presenta o tema estándar da gaita, como se pode ver na ilustración seguinte. Tema que non só se achega ao modelo desde o punto de vista melódico senón tamén rítmico, aínda que neste caso, ao tratarse dun compás de 3/8, a figuración é corchea con punto, semicorchea e corchea.
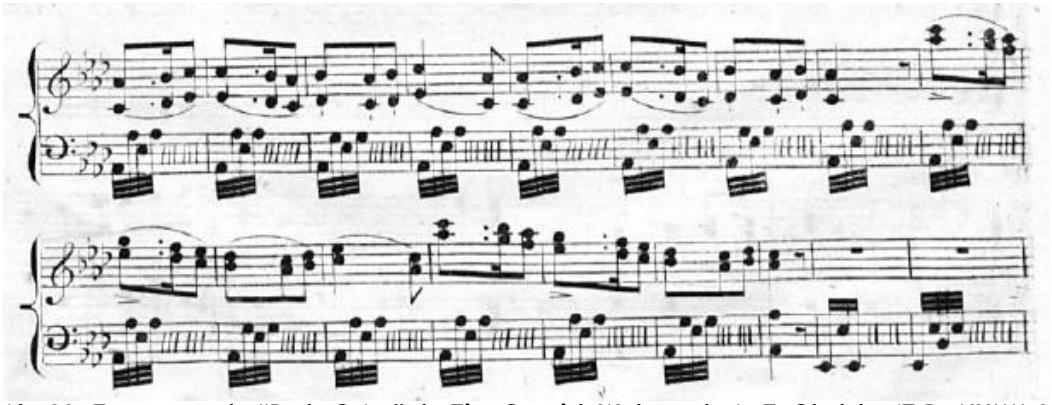


Ilustración 32. Fragmento de "De la Gaita" de *Five Spanish Waltzes* de A. F. Córdoba (F-Pn NUMM-397130, páx. 3).

Resulta curioso que unha peza destas características apareza nunha colección coma esta, pois a obra comeza co que parece imitar un preludio da gaita, co emprego de certos xiros característicos do mesmo. Esta primeira sección prolóngase desde o inicio ata a metade do terceiro sistema. A partir de aquí empeza unha breve introdución de dez compases que dá paso, no inicio do quinto sistema, á aparición da melodía estándar da gaita, seguida dunha variación da mesma. Despois volve a repetir os dez compases da introdución como coda final. A obra remata cun *Da capo* da parte que antes se sinalou como preludio.

Na tonalidade de Lab maior, outro elemento a destacar é o emprego dun pedal de tónica e dominante na man esquerda, recordando ao bordón da gaita.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.5.5. Francisco Antonio Norberto dos Santos Pinto. *Gaita de folles* (entre 1840 e 1860)

A melodía estándar da gaita vólvese a atopar nesta *Gaita de folles para a missa do Galo*[177] de Francisco Antonio Norberto dos Santos Pinto (Lisboa 1815-1860). Conservada na Biblioteca Nacional de Portugal coa sinatura MM2581/1-5, trátase dun manuscrito que contén as diferentes partes dunha obra instrumental composta para órgano, dous claríns, trombóns, timbal e contrabaixos.

Resulta interesante observar como dous séculos despois daquela primeira aparición dunha gaita no manuscrito de Antonio de Santa Cruz, esta segue a estar presente entre os compositores de mediados do século XIX. E, aínda é máis significativo que se trate dun autor portugués. O que leva a considerar a importancia da gaita no ámbito peninsular e non só en España, pois, Pinto é un músico que desenvolveu toda a súa carreira en Portugal, sendo un dos máis notables compositores portugueses de mediados do século XIX (Vieira 1900). Formouse como neno de coro na Capela Real de Bemposta e como trompista co director da Banda da Cabalería Real, entrando sendo aínda un mozo –con tan só quince anos– a formar parte desta mesma banda. Posteriormente, seguirá a súa carreira como instrumentista na irmandade de Santa Cecilia, na Banda da Garda Real da policía e, en 1833, consegue o posto de primeiro trompista da Orquestra do Teatro San Carlos. Anos despois, en 1854, gaña a praza de profesor de instrumentos de vento metal no Conservatorio Nacional de Lisboa e, en 1857, obtén o posto de director da Orquestra do Teatro San Carlos (Stevenson 2001).

De Pinto atópanse numerosas obras no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal[178], conformando un variado corpus de música relixiosa: misas, motetes, maitíns, *Tantum ergo*, novenas, *Te Deum*, letanías, lamentacións, *Pange lingua*, responsorios, *Miserere*; música para escena: ballets, música para obras teatrais, entreactos; música vocal: *modinhas*, romances; música instrumental: concertos, sinfonías, marchas, oberturas, variacións, *quadrilhas* de contradanzas, danzas[179]; etc.

Desta numerosa produción interesa destacar a *Gaita de folles*[180], que tal e como se indica na portada, sería unha parte da Misa do Galo[181], sen que haxa constancia no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal da existencia das demais partes. A aparición dunha gaita nunha misa destas características quizais estea influenciada pola presenza que as gaitas tiveron nos vilancicos de nadal.

A obra, escrita para órgano, claríns, trombóns, timbal e contrabaixos, presenta estas cinco partes instrumentais en cadanseu papel pautado individual dun tamaño de 21,6 x 30,1 cm, facendo de portada a sección traseira do folio que contén a parte do órgano.

Escrita na tonalidade de Do maior e en compás de 6/8, a obra comeza cunha pequena e sinxela introdución de tres compases a cargo dos trombóns, contrabaixos e timbais, para, inmediatamente, incorporarse claríns e órgano, este último coa melodía estándar da gaita, tal e como se observa na ilustración seguinte. Destacando tamén o bordón na man esquerda sobre a nota do dobrada á oitava.

[177] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: https://purl.pt/32876
[178] En total compútanse catrocentos catorce rexistros atribuídos a este autor. Na súa maioría obras manuscritas.
[179] Entre as danzas aparecen: vals, mazurka, polka, pasodobre, tarantella, xácara.
[180] Consultar a transcrición no Anexo 19.
[181] Celebración litúrxica que ten lugar antes da medianoite da Noiteboa para conmemorar o nacemento de Xesús.

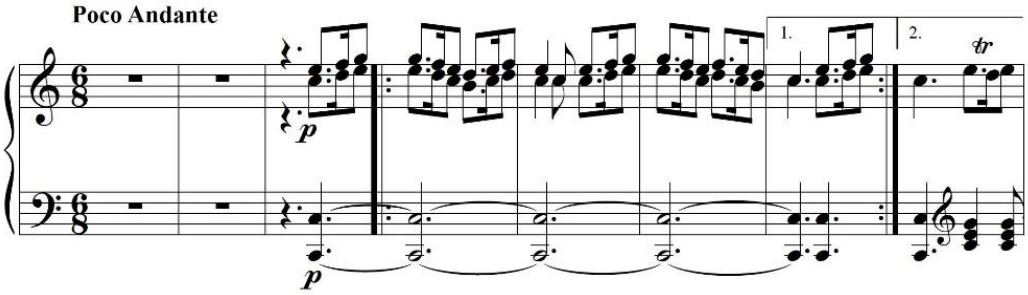


Ilustración 33. Inicio da *Gaita de folles*, de Santos Pinto. Fragmento correspondente ao órgano (Transcrición propia).

Este tema da gaita vai a estar presente durante toda a obra pasando a outros instrumentos, así, despois desta primeira aparición (cc. 3-8), pódese atopar nos claríns (cc. 18-23), contrabaixo (cc. 38-43) e órgano (cc. 48-53). Sempre con carácter acéfalo e frases de oito compases –en realidade aparece escrita unha semifrase de catro compases que ao repetirse conforma a frase antes sinalada–. Este mesmo carácter terán os temas que aparecen entre os fragmentos antes citados que, en realidade, son variacións deste tema principal.

Ritmicamente, todos os temas presentan esa esencia do baile da gaita que invita a brincar coa figuración de corchea con punto, semicorchea, corchea.

A obra remata cunha coda final de cinco compases cun longo acorde de tónica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.6. RELACIÓN DE GAITAS LOCALIZADAS

Táboa 3. Relación de gaitas localizadas (Elaboración propia).

DATA	FONTE	FOL./PAX.	TÍTULO	NOTACIÓN	INSTRUMENTO	OBSERVACIÓNS
Entre 1633-1710	Santa Cruz E-Mn M/2209	Fol. 36v-37r	Gaita	Tabulatura italiana	Guitarra	Está comprendida dentro do *Torneo sobre la C que es* +, que se divide nas seccións: *Torneo*, *Gaita*, *Retirada*, *Prado* e *Guisado* (fol. 36r-37v)
1662	Manuscrito Senorami E-Bf 5/C/16	Fol. 42r	Gaita por el A	Cifra de tipo numérico continuo	Arpa	
1677	Ruiz de Ribayaz E-Mn R/9402	Pax. 77	Gaytas	Tabulatura italiana	Guitarra	Podería conformar unha secuencia *Gaytas – Diferencia - Por Patilla*
		Pax. 139	Gaytas	Adaptación para arpa da tabulatura española para órgano	Arpa	Podería conformar unha secuencia: *Gaytas - Si pica el Cardo - La Tonadilla - Al Prado*
S. XVII	E-Mn Mss 14070-3-1-15	Unha única folla	gaita	Cifra numérica	Arpa?	Non se puido consultar o orixinal. Información recollida de Valdivia Sevilla (2014b)
Finais do S. XVII ou comezos do S. XVIII	E-VNb 5 Ms 145	Fol. 56v	gaitas	Cifra de resgado catalá	Guitarra	
Ca.1700	*Libro de arpa de D. Bernardo de Zala y Galdeano*		Gaita gallega	Adaptación para arpa da tabulatura española para órgano	Arpa	Non se puido consultar o orixinal. Información recollida de Baciero (1984)
1702	Fernández de Huete E-Mn M/9749	Láminas 3-4	Gaita	Mesma tabulatura de Ribayaz	Arpa	A esta peza, séguelle unha *Mariona Agaitada*
		Láminas 10-11	Gaitas	Mesma tabulatura de Ribayaz	Arpa	Vai precedida de *Villanos agaitados* e seguida de *Folías agaitadas*. No índice refírese a esta obra como *Gayta zamorana*
1705	*Libro de diferentes cifras* E-Mn M/811	Pax. 99	Gayta	Cifra de resgado	Guitarra	
		Pax. 107	Gayta	Tabulatura italiana	Guitarra	

		Pax. 153	Gaita	Tabulatura italiana	Guitarra	
1706	Martín y Coll E-Mn M/1357	Pax. 219-222	Diferenzias sobre la Gayta	Notación convencional sobre pentagrama	Órgano	
1720	Pedro Lopes Nogueira P-Ln M.M. 4824	Fol. 114v-115r	Gaita de folle	Notación convencional sobre pentagrama	Violín?	Esta gaita afástase das características da gaita galega obxecto de estudo no presente traballo
1731	E-Bbc M 741/22	Fol. 29v	La Gaita Gallega	Notación convencional sobre pentagrama	Violín?	
1731	*Manifestación de relevantes aplausos de la musica* E-Bbc M 1452	Fol. 237r-237v	Ballets	Notación convencional sobre pentagrama	Violín?	Aínda que se presenta co título de Ballets trátase dunha gaita galega
1732	*Códice Saldívar nº 4*	Fol. 40v-42v	Gaitas	Tabulatura italiana	Guitarra	
		Fol. 47v-49r	Folias gallegas	Tabulatura italiana	Guitarra	
1764-1765	Sarmiento. *Obra de 660 pliegos, vol. IV*	Fol. 393r	Gaita gallega	Escritura nominal das notas musicais		
S. XVIII	*Manuscrito Barroco* E-POm Sampedro 46-18		La gayta gallega	Cifra de resgado	Guitarra	
S. XVIII	E-Bbc M 751/17	Pax. 11-12	Gayta	Notación convencional sobre pentagrama	Órgano	A obra, titulada *Juguete Burlesco*, está conformada por tres seccións: «Allegretto - Gayta And^{e}. - Allegretto» (pax. 10-13)
Antes de 1770	Francisco Vilar E-Bbc M 751/1	Pax. 35-36	Gayta Gallega	Notación convencional sobre pentagrama	Órgano	
		Páx. 36	Otra	Notación convencional sobre pentagrama	Órgano	
1773	Juan Antonio de Vargas y Guzmán		Gaita	Cifra de resgado	Guitarra	Consultado a través da edición de Medina Álvarez (1994)

Entre 1775 e 1800	P-Ln M.M. 788		Gaita galega	Notación convencional sobre pentagrama	Órgano	
Entre 1775 e 1800	Francisco de São Boaventura P-Ln M.M. 5099	Fol. 1r-1v	Gaita para a Illª. Soror Catharina Candida	Notación convencional sobre pentagrama	Órgano	
		Fol. 1v-2v	Gaita	Notación convencional sobre pentagrama	Órgano	
1784	Antonio Mestres E-Mn MC/4103/14		Gayta	Notación convencional sobre pentagrama	Formación instrumental	Á gayta séguelle unha seguidilla conformando ambas unha única peza.
Finais do século XVIII	E-Mn MC/4198/54		Gaita de fole	Notación convencional sobre pentagrama	Piano?	
Ca. 1800-1805	*Música manuscrita. Tomo 2º. Piezas de piano* E-Mn M/2232	Pax. 158	La Gaita gallega	Notación convencional sobre pentagrama	Piano	
Ca. 1815	*El Marinerito. Sonatinas, danzas, marchas militares* E-Mn MP/3180/14	Fol. 23r	La Gayta	Notación convencional sobre pentagrama	Piano	
1815	Miguel López Remacha E-Mn M/3565	Pax. 44-45	Muñeira ó Gaita	Notación convencional sobre pentagrama	Piano	
1840	A.F. de Córdoba F-Pn NUMM-397130	Pax. 3	De la Gaita	Notación convencional sobre pentagrama	Pianoforte	
Entre 1840 e 1860	Francisco António Norberto dos Santos Pinto P-Ln MM2581/1-5		Gaita de folles	Notación convencional sobre pentagrama	Formación instrumental	

* En sombreado aparecen sinaladas as gaitas que Esses comenta e transcribe no seu traballo titulado *Dance and instrumental* diferencias *in Spain during the 17th and early 18th centuries*, publicado en dous volumes en 1992 e 1994.

Tal e como se observa na táboa, puidéronse reunir para o presente traballo un número total de trinta e catro gaitas[182], que abranguen o período que vai desde mediados do século XVII ata mediados do século XIX. Conforman un corpus que nos achega unha visión bastante ampla do papel que desempeñaron estas obras dentro do conxunto de pezas para danzar e bailar que se recollen para formar parte do repertorio instrumental deste período. Porque non hai que perder de vista que o que aquí se reúne é o resultado da selección e reelaboración dunha música de baile que inicialmente formaba parte do que comunmente se denomina como popular e que vai ser modificada por unhas elites formadas musicalmente para responder a uns criterios estéticos.

As gaitas incorpóranse xunto con outras pezas de carácter popular como chaconas, canarios, xácaras, seguidillas, etc. a ese transvase que no século XVII se produce entre este repertorio e o culto, que dará lugar a unha versión estilizada destas pezas para ser empregadas nos salóns aristocráticos. Neste ámbito podían ser empregadas como música para acompañar os bailes de salón ou simplemente como música para ser escoitada a través de instrumentos como a guitarra, a arpa, o órgano, ou máis tarde o violín ou o piano.

No caso concreto das gaitas galegas, reciben este nome por tratarse dun baile procedente de Galicia que se realizaba co acompañamento instrumental da gaita. Trátase claramente dunha demarcación realizada desde o exterior, desde fóra de Galicia. Este feito vai ser fundamental, pois son os «outros», os que non son galegos, os que determinan que a gaita é o que caracteriza este baile, que é o elemento que o define, pasando a substantivar este baile. Polo tanto, o recoñecemento da gaita como instrumento galego realízase inicialmente desde fóra. Hai que ter en conta que neste momento, no século XVII, a gaita era un instrumento que tiña presenza en toda a Península. Vai ser, polo tanto, a partir desta denominación e da súa propagación como este baile se vai consolidar establecendo o vínculo da gaita con Galicia.

Estas pezas, como veremos nos capítulos seguintes, tiñan o seu nome autóctono, pero os foráneos asignáronlle esta nova denominación. Consultando as fontes pódese ver como todas elas proceden e se conservan en institucións que non son galegas e están realizadas por autores alleos a Galicia. Incluso, no caso daqueles autores que teñen vínculos con Galicia, como Martín Sarmiento, cando escribe sobre as gaitas o fai desde a súa cela do convento de San Martín en Madrid, e sabendo que emprega unha demarcación que xa nesa altura se atopa xeneralizada, pois, como veremos, noutros contextos ou noutras obras introducirá as denominacións orixinais galegas, como muiñeira ou chouteira.

Ademais, as gaitas serán coñecidas fundamentalmente pola que denominamos a melodía estándar, que aparece desde as primeiras fontes recollidas ata as últimas. Melodía que debeu de ser ben coñecida en toda a Península Ibérica, tal e como demostra o poema do tordo e os xílgaros que reproducimos anteriormente. Esta melodía debeu de ser a que se empregou de forma maioritaria no teatro acompañando os bailes e entremeses que incluían a personaxes galegos e que no século XVIII será utilizada tamén nas tonadillas.

O personaxe do galego que sinalamos aquí no ámbito dramático vai ser fundamental na difusión das gaitas e tamén na creación dun estereotipo que, como veremos nos capítulos seguintes, será básico para a conformación da identidade galega no século XIX.

[182] Ata o de agora, o autor que tiña recollidas, comentadas e transcritas máis gaitas galegas era Esses (1992, 1994), que na súa publicación incluíu un total de dez, aínda que dúas delas non se corresponden realmente con este repertorio, pois introduciu como tales as *Por Patilla* xa comentadas de Ribayaz e unha *Gaita francesa* do manuscrito E-Mn M.816 (fol. 8r-9v) que responde, como o seu nome indica, ao repertorio para a musette francesa. As outras oito aparecen sinaladas mediante un sombreado na táboa anterior.

3. OS VILANCICOS COMO ELEMENTOS DE TRANSMISIÓN E CONSOLIDACIÓN DAS GAITAS E MUIÑEIRAS

O capítulo anterior, centrado no ámbito profano, revelou como o baile da gaita se difundiu por toda a Península Ibérica entre os séculos XVII e XVIII froito da súa entrada, xunto a outros bailes populares, no repertorio de música instrumental –da man de instrumentos como a guitarra, a arpa, o órgano ou o violín– e do papel desenvolvido polas músicas para danzar e bailar no teatro, terreo no que irá ligado, inexorabelmente, á figura do personaxe do galego –de importante presenza en entreactos e intermedios das comedias–.

Como consecuencia desa propagación da gaita galega e da súa adquisición por parte das elites, vaise consolidando un modelo e unhas características que quedan fixadas por escrito, dando lugar ao que denominamos como melodía estándar da gaita galega.

Pasando agora ao ámbito relixioso, imos comprobar como ese personaxe do galego, tan popular no teatro, vai ser recollido no entorno litúrxico polos vilancicos de personaxes. Este xénero, de enorme popularidade entre os fregueses nos séculos XVII e XVIII, non só vai incorporar aos personaxes do teatro senón tamén ás músicas populares asociadas con estes. De aí a presenza de numerosas gaitas galegas dentro deste repertorio.

Inicialmente, o personaxe do galego presente nos vilancicos ao longo de toda a Península, aparece como un suxeito rudo, ordinario, groseiro e descortés[183]. Xa a finais do século XVIII, cando o xénero do vilancico está en franca decadencia no resto da Península, producirase un cambio importante en Galicia. Estes «vilancicos de galegos» converteranse en «vilancicos en galego», o que supón a entrada do galego como lingua de uso no interior dos templos e un cambio radical no devandito personaxe, que pasa a ser protagonista destas obras. Por un proceso que inverte a imaxe adquirida mediante a heterodesignación establecida, a figura do galego, que no discurso centralista castelán tiña unhas connotacións negativas, pasa ao discurso autóctono galego adquirindo unhas características positivas, así, aínda que pobre, o pastor galego pasa a ser humilde, xeneroso, traballador e respectuoso.

3.1. OS VILANCICOS COMO PORTA DE ENTRADA DO POPULAR NOS TEMPLOS

Os vilancicos relixiosos ou paralitúrxicos xorden, segundo López-Calo (1983), nos inicios do século XVI, ao substituír os responsorios litúrxicos en latín, dos matíns de Nadal, por cancións en lingua castelá. Estes matíns estaban organizados en tres nocturnos con tres responsorios en cada un, pero só se substituían os oito primeiros por vilancicos, quedando o último para o canto do *Te Deum* en latín[184]. Tamén se apunta a que o iniciador deste costume foi o primeiro Arcebispo de Granada, frei Hernando de Talavera (López-Calo 1983, 113-114).

Por outro lado, autores como Torrente (2016), defenden que o vilancico ten a súa orixe na tradición de cantar obras en lingua vernácula en certos servizos relixiosos dentro dos templos,

[183] Isto é así fóra de Galicia. En Galicia interprétanse vilancicos pero nunca coa aparición deste personaxe galego.

[184] Torrente (2016) sinala que non hai probas de que isto fose así e afirma que en lugar de substituír aos responsorios o que se facía era cantalos despois destes. Tampouco hai acordo no número de vilancicos que se cantaban nos matíns de Nadal. Incluso, nunha mesma sé o número podería variar dun ano para outro. En todo caso, en Toledo e Salamanca coincide co citado por López-Calo e cantaríanse oito; en Sevilla, Cádiz e Granada serían nove; na Capela Real, sete; en Valencia, catro; e, en León e Palencia, tres.

feito que se viría realizando na Península Ibérica desde, a lo menos, o século XV. Estas obras, que durante os séculos recibiron diferentes nomes[185], acabarán por confluír na denominación común de vilancicos. Polo tanto, «se utiliza la palabra *villancico* para referirse a todo tipo de composiciones en romance de tema religioso interpretadas en un contexto sacro» (Torrente 2016, 433).

Sexa como fora, este repertorio foi adquirindo maior interese e consideración a medida que avanzou o tempo e, a pesar dalgunhas críticas iniciais[186], conseguiu estenderse por todo o territorio peninsular e América, chegando a se converter durante o século XVII nun xénero cunha grande aceptación e repercusión social. Tal é así, que os mestres de capela dos templos e catedrais máis importantes tiñan a obriga de compoñer cada ano vilancicos novos para as principais festividades relixiosas[187], e era nas ocasións nas que estes se interpretaban, cando os fieis asistían en maior número aos templos.

Seguindo o ditame de Torrente (2016) non é a forma musical o que determina a característica deste repertorio e, realmente, pódense atopar obras de moi variada factura dentro dos vilancicos. «Lo fundamental es entender que bajo ese término-paraguas se aloja una relativa variedad de formas que comparten el ser poesías religiosas para ser cantadas» (Torrente 2016, 501). Aínda así, na primeira metade do século XVII:

> La [forma] más común es la de tonada–responsión–coplas. La tonada suele ser a solo o a pocas voces, la responsión para todo el coro –seis voces es lo más común, pero también hay muchas a siete, e incluso a más, como también hay algunas a menos voces–, las coplas casi siempre a solo. Lo más notable es que la responsión toma el tema o motivo musical de la tonada, convirtiéndose en una especie de comentario de ésta, con un más amplio desarrollo (López-Calo 1983, 115-116).

Na segunda metade, aínda que podemos atopar outras variantes, a máis utilizada era a de entrada ou introdución — retrouso — coplas. «La introducción solía ser a pocas voces –cuatro...–, las coplas a solo, o a solos, mientras que el estribillo era compuesto en el máximo de voces a que estaba compuesto el villancico» (López-Calo 1983, 119). Así, contrariamente ao que se podería esperar, «la sección de mayor extensión poética –las coplas– reciben una menor elaboración musical, y viceversa, la sección poéticamente más sencilla –el estribillo– presenta la factura musical más compleja» (Torrente 2016, 505).

Como se observa, o que caracteriza ao vilancico é a relación funcional que se establece entre os dous elementos que o conforman, por un lado, o retrouso, que tende a ser complexo, grandioso, variado, comprometido contrapuntisticamente e con acento na composición; e, por outro lado, a copla, que tende a ser sinxela, repetitiva e con acento na interpretación (Bombi 2019).

John Walter Hill (2008), tamén sinala como, a mediados do século XVII, fanse evidentes tres desenvolvementos adicionais no vilancico relixioso:

> 1) un alargamiento y desarrollo de la responsión, que generalmente incluye varias texturas contrastantes, oponiendo los solistas a diversas combinaciones de voces y al coro completo; 2) la incorporación del diálogo entre personajes

[185] Entre os nomes que se atopan para designar estas pezas cantadas dentro dos templos en lingua vulgar, estarían: *chanzonetas*, *ensaladas* ou *letrillas*.

[186] Houbo intentos, por parte de determinadas autoridades eclesiásticas, de prohibir estes cantos en castelán no interior do templo, incluso apelando á autoridade do propio Papa.

[187] Nas institucións menores o que facían era tratar de conseguir a través dos seus contactos copia dos vilancicos cantados nos centros importantes. Desta maneira, lograban interpretar obras novas cada ano nas diferentes festividades.

> específicos, generalmente en las coplas pero algunas veces en la introducción, y 3) la representación de estereotipos étnicos (el francés, el portugués, el italiano, el negro, el guineano, etcétera), especialmente en los villancicos de Navidad, a través del uso de dialectos o distorsiones del español o el portugués y, quizá, mediante alusiones a la música folclórica (Hill 2008, 277).

Vemos como, ao mesmo tempo que se estandariza a forma, tamén se van popularizando os diversos tipos de vilancicos, sobre todo asociados á festividade do Nadal. De entre estes, e sen dúbida os que máis nos interesan, están os vilancicos de personaxes. Trátase de vilancicos onde aparecen unha serie de personaxes coma o *Asturiano*, o *Galego*, o *Portugués*, o *Italiano*, o *Negro*, o *Guineo*, etc. Personaxes que levan asociados nomes característicos coma *Pascual*, *Antón*, *Gil*, *Blas*, ... e que son tratados cun carácter cómico ou grotesco. Aparecen representando á figura dun pastor agreste e ignorante que se achega ao Portal a render culto ao Neno Xesús[188]. Estes personaxes son caracterizados empregando a súa propia lingua, ou elementos da mesma que os singulariza, coma as terminacións en *u* no caso dos *Asturianos*.

O resultado son composicións que, no textual, están cheas de vulgaridades que se afastan da linguaxe propia do templo pero que, sen embargo, facíanas moi populares entre os asistentes a estas celebracións[189]. As catedrais enchíanse para escoitalas, e quizais por iso os cóengos ocupados de censurar estes textos[190] non exercían con todo o rigor que debían a súa obriga[191]. Pero non só os textos, senón que tamén as texturas e harmonías da música evocan estilos populares ou folclóricos[192]. A inclusión destes elementos populares fan dos vilancicos unha excepción dentro da música relixiosa, e así o testemuñan as palabras de Hill, cando afirma que «en combinación con los ritmos vivos y sincopados y los tempos rápidos, el estilo armónico de los villancicos del siglo XVII parece distinto al de cualquier otra música europea de este periodo» (2008, 278).

Aínda así, non hai que perder de vista que o vilancico é unha composición destinada a ser interpretada no ámbito sacro, pois «el villancico era una composición de temática religiosa interpretada en un contexto sacro, casi siempre litúrgico, pero utilizaba modos de expresión propios de la esfera profana, tanto en el lenguaje como en el estilo poético y musical» (Torrente 2016, 441).

Pese á aparente simplicidade e comicidade destas obras, en realidade o vilancico:

> Revela una complejidad de significaciones que van mucho más allá del mero ornato sonoro de algunas festividades religiosas para revelarse como vehículo de indoctrinación, de representación de identidades, de confrontación

[188] En relación coa figura do pastor consultar o artigo de Borrego (2021). Para esta autora, o pastor que aparece nos vilancicos é diverso e pode presentar unha tripla consideración: o pastor rústico-entremesil, o rústico-evanxélico e o culto.

[189] Os destinatarios dos vilancicos eran un público heteroxéneo e estratificado que «comprendía desde el vulgo profano y profanador al que se refieren los detractores del villancico, al pueblo disciplinado en cofradías y hermandades, a las élites cultas de las ciudades que compran los pliegos con las letras y a las que los cabildos conceden asientos en los ensayos, al clero, a los productores (músicos, poetas, mecenas: condiciones que pueden coincidir en una sola persona), a los propios intérpretes» (Bombi 2019, 17).

[190] Os Mestres de Capela debían presentar as letras dos seus vilancicos para ser censuradas e aprobadas por dous cóengos antes de poñerlles música. (López-Calo 1983, 119)

[191] Borrego apunta a unha «condescendencia de las autoridades eclesiásticas en su incorporación a la liturgia, pues suponían un aliciente perfecto para atraer a las gentes sin cultura, quizá hastiadas de las largas misas en latín» (2013, 128). Esta mesma autora tamén sinala que este feito leva aparellado unha crecente trivialización dos temas sagrados.

[192] O seguinte fragmento, dirixido por Pedro Paris y Royo ao inquisidor xeral en 1706, deixa claro este carácter: «¿Que devoción excitarán en los fieles los villancicos que, además de ser sus consonancias lascivas e impuras, de sones conocidamente profanos y viciosos, están acompañados de poesías vanas y ridículas, que solo sirven para excitar la risa de los oyentes?» (Bègue 2019, 52).

> teológica o de propaganda política, muchas veces disfrazado de inocente entretenimiento lúdico de sabor profano (Torrente y Cabral Lopes 2022, X).

O vilancico preséntase como un instrumento de persuasión e adoutrinamento, coma un recurso para atraer aos laicos ás cerimonias relixiosas (Bombi 2019).

Certamente, o vilancico incorporou elementos procedentes do popular, tanto no que se refire aos textos como á música, desde os seus inicios no século XVI. Pero resulta moi difícil recoñecer que elementos dos que chegan ata nós a través das fontes escritas se incorporan directamente desde a tradición oral de carácter popular ou son adaptacións ou invencións do autor. Neste sentido, Fiorentino apunta que:

> En el caso de un villancico polifónico cualquiera del siglo XVI, no se puede saber con certeza si el compositor culto empleó sólo el texto original reinventando la música, si utilizó una melodía de origen popular armonizándola a su antojo, o si imitó también el acompañamiento armónico típico de las piezas populares (2013, 16).

Como se observa, as posibilidades coas que podía contar un compositor á hora do emprego ou adaptación da música popular na creación dos vilancicos son moi amplas. Fiorentino (2013), nun intento de sintetizalas, fai referencia a tres posibles niveis de manipulación: 1) uso directo dun tema musical popular; 2) imitación do estilo musical popular, utilizando, por exemplo, estruturas melódicas típicas ou ritmos de danza específicos; 3) emprego máis impreciso ou sutil do estilo musical popular, por exemplo, utilizando unha melodía popular como *cantus firmus* da composición polifónica.

O emprego destes elementos de carácter popular, a linguaxe vulgar empregada nos seus textos ou o ton desenfadado destas composicións, fai que en moitas ocasións se vexan con certo receo. Autores como López-Calo, incluso apuntan á baixa calidade destas obras:

> Desgraciadamente, muchos de los villancicos del siglo XVII son, musicalmente hablando, pobres de calidad, incluso muy pobres. Los hay que rayan en la vulgaridad, tanto por la letra como por la música. Al menos según los criterios de hoy día, pues es claro que para los de entonces merecían un juicio bien diverso. [...] Por supuesto, hay otros muchos de calidad superior o incluso de gran belleza. Pero, en general, son inferiores a las obras en latín de los mismos compositores (López-Calo 1983, 122).

Non sabemos se de menor calidade, pero, fronte á corrente principal da música litúrxica, caracterizada polas obras policorais, con texto en latín e acompañamento de continuo, «en las iglesias españolas y portuguesas también tuvo cabida una música mucho menos formal, como los villancicos, inspirada en la cultura de las clases sociales más bajas»[193] (Hill 2008, 275).

[193] Villanueva apunta a dous factores importantes no desenvolvemento do vilancico que traerán consecuencias positivas, como son «la pérdida del anonimato (el autor de los *villancicos* en los centros importantes se convierte en un auténtico ídolo; la introducción de materiales constructivos que darán nuevo aire a la música y serán una célula germinal inevitable (música de danza, música de escena, evolución del acompañamiento, perfeccionamiento de la melodía acompañada, nuevo concepto de la síncopa, tratamiento de la armonía como relación vertical, evolución idiomática de los instrumentos, etc.). El *villancico*, en definitiva, se abre al nuevo estilo (es en sí mismo el nuevo estilo, con un tipo de escritura diferente) y en él, por el propio carácter de música incidental que conlleva, se le permiten todo tipo de experimentos, lo cual en el estilo de los *mayores* no será admitido» (1994, 48).

Pero, como puido chegar a consolidarse este tipo de repertorio, aparentemente tan afastado da estética e dos intereses da igrexa? Hill propón unha posible explicación a este fenómeno, baseada nas inclinacións políticas do momento:

> ¿Qué hacen los estereotipos étnicos y las referencias a la canción y la danza folclóricas en un villancico escrito para los maitines de Navidad? Quizá la explicación esté en la multiplicación, en el siglo XVII, de las escenas de la Natividad, especialmente en los dioramas con figuras del arte popular (el belén, todavía hoy en uso), en los que las escenas de la vida cotidiana y la gente de diversas clases y condiciones se incluyen para ilustrar la importancia universal del acontecimiento. Este concepto se corresponde con la política oficial de la monarquía española, que fomentaba activamente la idea de un imperio multiétnico (Hill 2008, 279).

En opinión de Torrente (2016), a razón habería que buscala nas iniciativas impulsadas por Trento, pois foi durante a Contrarreforma promovida por este Concilio cando se produciu a maior expansión do vilancico. O Concilio, para amosar as súas diferenzas coa herexía protestante, fomentou, por un lado, os aspectos doutrinais que tiñan que ver coa presenza real de Xesús na Eucaristía e coa devoción dos Santos e da Virxe; por outro as manifestacións externas da fe relixiosa. Para iso, incrementáronse os actos públicos como procesións, romarías e todo tipo de cerimonias devocionais nas que a música xogaba un papel destacado. Estas propostas estarían na base da expansión e aceptación do vilancico por parte das autoridades eclesiásticas.

Pero non só iso, senón que os vilancicos relixiosos tamén tiñan conexións co teatro e cos espectáculos públicos[194], de modo que, en moitas ocasións, interpretábanse acompañados de vestiario, elementos escénicos e movemento; sobre todo naqueles vilancicos de Nadal que contiñan diálogos entre personaxes de distintas clases étnicas (Hill 2008, 281). Poderían considerarse como auténticos entremeses teatrais ao divino.

Outro elemento que axudou á popularización do vilancico foi a guitarra. «Justamente, fue el género del villancico, en el contexto de la fiesta, el que vinculó en mayor medida la guitarra con el mundo religioso» (Vera Aguilera 2016, 287). A guitarra penetrou no templo con toda a súa carga simbólica, asociada á música de baile e á festa popular, «la guitarra parece incluirse con claras intenciones popularizantes y jocosas, como si se buscase, a través de ella, vincular el contexto netamente eclesiástico con el mundo exterior» (Vera Aguilera 2016, 287). Por suposto, unha vez incluída como instrumento dentro da capela de música, a guitarra desenvolverá outros papeis dentro das celebracións litúrxicas, sobre todo na realización do continuo.

Ata o de agora referímonos aos aspectos musicais pero, se algo caracteriza ao vilancico son os seus textos en castelán. Fronte ao resto da celebración litúrxica, que se realizaba en latín, esta era a única parte da mesma que era comprendida polos fregueses que asistían as celebracións. E, foi tal a aceptación que tiveron, que durante o século XVII gran parte das letras dos vilancicos publicáronse en pregos soltos[195].

---

[194] «Por ejemplo, los villancicos madrileños de la segunda mitad del XVII –y por ende, los de casi todo el reino– desarrollaron un marcado carácter teatral inspirado en géneros menores tales corno el sainete, el entremés o la mojiganga, por influencia, en opinión de Gª de Enterría, de la marcada predilección de Carlos II por el teatro breve burlesco, mientras que aquellos del siglo XVIII incorporan el estilo musical de la ópera italiana y más tarde el de la tonadilla» (Borrego 2012, 101).

[195] A publicación máis antiga que se conserva deste tipo de fontes corresponde aos vilancicos cantados na catedral de Sevilla no ano de 1612. Desde esta data, manterase este costume nos principais centros relixiosos da Península e América, chegando nalgún deles ata o primeiro cuarto do século XIX. En relación cos pregos impresos en Sevilla durante o século XVII pódese consultar o traballo de López Lorenzo (2016).

Pero, as razóns que levaron a publicación destes pregos non só atenden á súa popularidade, pois a posición que os diferentes estamentos sociais ocupaban dentro do templo e as circunstancias nas que se interpretaban os vilancicos facían que non sempre o texto fora ben entendido por todos os asistentes. Así o consideran Torrente y Cabral Lopes cando afirman que:

> La vitalidad rítmica del estilo musical, combinada con los recursos del contrapunto imitativo, la policoralidad y la creciente incorporación de instrumentos musicales fueron sin duda factores que provocaron una progresiva pérdida de la inteligibilidad de los textos y, en consecuencia, una limitación significativa de la capacidad para transmitir un mensaje, ya fuera doctrinal, político, social o meramente estético (Torrente y Cabral Lopes 2022, X).

Estas limitacións levarían a tomar a decisión de difundir o texto a través da publicación dos pregos, que se repartían entre as autoridades eclesiásticas e civís asistentes á celebración, aínda que tamén é probable que se venderan na entrada das igrexas antes do comezo das mesmas. Os pregos tamén circularían entre a cidadanía, pero hai que ter en conta que a poboación máis humilde non sabía ler, o que fai pensar que estes textos se lerían e comentarían de forma colectiva (Torrente y Cabral Lopes 2022).

A publicación destes pregos tamén constituíu un grande catálogo de vilancicos aos que tiñan acceso tanto os mestres da capela coma os poetas[196]. Así, a falta de novas ideas, acudirían a este fondo para realizar as súas obras, xa que, «el intercambio, la reutilización y la reescritura de textos de villancicos era una práctica más que habitual entre los músicos eclesiásticos y los poetas que prestaron ocasionalmente su pluma para la composición de las series de villancicos que serían interpretadas en las diversas capillas de la Península» (Bègue 2013, 119).

Nestes pregos, non era frecuente que constara o nome do autor dos textos, pero, pese ao anonimato, a maioría dos grandes poetas do momento participaron da realización deste tipo de obras[197]. As características dos poemas empregados son moi variadas, tanto na forma como na versificación, e dependen da función do vilancico e da súa temática.

Segundo a información que transmiten os pregos conservados obsérvase que nun primeiro momento os vilancicos estaban asociados as celebracións do Nadal e o seu canto daba comezo ás doce da noite, pero coa súa popularización foise adiantando a súa hora de inicio, de modo que o seu remate coincidira co comezo da Misa á media noite. Xa cerca da metade do século XVII, aos vilancicos dos matíns engadiuse un á hora prima, á calenda, converténdose no de maior solemnidade. E, a finais do século XVII ou principios do XVIII, engadiuse un vilancico máis, á hora de vésperas.

Pero, os vilancicos de Nadal non se quedan só nos matíns ou vinculados a algunhas horas dos oficios, rapidamente serán interpretados tamén na misa, substituíndo aos motetes en latín.

Despois do Nadal, o Corpus Christi[198] é a celebración cun maior número de vilancicos. Pero, estas non son as únicas ocasións nas que se cantan, pois tamén se estenderon a outros momentos do ano formando parte dos actos de celebración doutras festividades coma Reis, a

[196] Para máis información sobre a reutilización dos textos dos vilancicos por parte de mestres de capela e poetas ver Marín (2000).
[197] Sobre o anonimato na autoría dos textos, consultar Borrego (2012).
[198] Nas Festas do Corpus, os vilancicos non se cantaban nos matíns, senón durante a procesión. No percorrido da procesión erixíanse unha serie de altares ante os que a comitiva paraba para ser agasallada coa interpretación destas composicións.

Resurrección, a Transfiguración, Pentecostes, diversas festas marianas[199], ou as festas dos santos[200] propias das devocións correspondentes a cada unha das cidades e templos.

O momento de esplendor do vilancico foi, sen dúbida, o século XVII[201]; e a medida que foi avanzando o século XVIII foi perdendo interese e presenza nas diferentes catedrais ata chegar a súa abolición a finais de século, o que suporá a reimplantación dos responsorios en latín[202]. Isto será así nun importante número de institucións relixiosas da Península pero non en Galicia, onde, como veremos, o vilancico terá un desenvolvemento propio e diferenciado, alcanzando o seu esplendor no século XIX.

Para Borrego (2013), entre as razóns que levaron á súa desaparición estarían a substitución da forma do vilancico por outra de corte italianizante como a cantata[203]; certo cansazo na freguesía dos temas e personaxes populares propios do século XVII; un cambio de gusto nos autores das letras e das músicas, cunha influenza da ópera italiana que leva a unha substitución da estrutura introdución-retrouso-coplas por recitado-aria; o movemento ilustrado contra calquera forma de ocio entendida como populacheira e superficial; e a promulgación por Carlos III da Real Cédula de 1765 que prohibiu os autos sacramentais e as comedias de santos pola súa inmoralidade[204].

Anos antes, en 1749, o papa Benedito XIV promulgara a encíclica *Annus qui hunc*, que prohibía expresamente o canto en lingua vernácula e a música de carácter teatral nos templos. Aínda que a responsabilidade da música recaía directamente nos concilios provinciais, moitos destes seguiron as directrices do Papa e erradicaron os vilancicos das súas celebracións.

En Portugal parece que o proceso de desaparición dos vilancicos foi anterior ao que se produciu en España e que foi debido a unha prohibición real. Así o sinala Pedrosa Cardoso cando di que «a sua proibição, que em Portugal parece dever-se ao próprio Rei D. João V em 1723, tem a ver com o abuso dos limites de gosto e distracção que uma composição de carácter popular inevitavelmente introduziu dentro das igrejas» (2000, 454). Torrente (2010) puntualiza que esta prohibición, que afecta a todas as igrexas do reino, levou a que se deixaran de publicar os pregos impresos, pero que os vilancicos se seguiron a cantar en algunhas igrexas ata principios do século XIX.

A pesar deste panorama, houbo institucións relixiosas que continuaron empregando os vilancicos nas súas celebracións durante o século XIX. Ben fora pola importante tradición do

[199] A celebración destas festividades e a inclusión ou non dos vilancicos dependía da advocación da igrexa ou da devoción vivida nas diferentes cidades ou ordes relixiosas. Quizais entre as máis celebradas estiveran a Inmaculada, a Natividade da Virxe, a Asunción e o Rosario.

[200] Era frecuente a interpretación de vilancicos nas vésperas e na misa das festividades dos santos patróns da diferentes cidades, ordes relixiosas e igrexas. Tamén se cantaban vilancicos nos actos de beatificación e canonización dos santos.

[201] «A lo largo del siglo XVII y primeras décadas del XVIII la implantación del villancico dentro de las fiestas religiosas hispanas continúa expandiéndose hasta convertirse en el género musical más cultivado en todos los territorios de la corona» (Torrente 2002, 8).

[202] Para coñecer como se produce este proceso pódese consultar Romero Lagares (2012) ou Llergo Ojalvo (2019).

[203] Na Seo de Zaragoza, estudada por Llergo Ojalvo, é a partires de 1715 cando se empezan a introducir os elementos italianizantes, dando lugar a tres tipos de vilancicos «los que sólo contenían elementos hispánicos, los que los combinaban con los italianos y los que sólo estaban formados por elementos venidos de Italia» (2009, 170). No caso da Capela Real de Madrid, estes elementos italianizantes aparecen a partires de 1703, mentres que na Basílica do Pilar, de Zaragoza, preséntanse desde 1708 (Marín 2000). A introdución destas formas italianizantes pretenden ser «una evolución grave y refinada del villancico, abandonando sus licencias populares, su tono festivo y recurriendo estructuralmente a la dramaturgia, aunque sin olvidar la figura del narrador-poeta, para ganar prestancia trágica y solemnidad. Estratégicamente, esta evolución parece ir encaminada a generar una nueva sensibilidad en los oyentes, intentando educar su gusto hacia una ceremonia más solemne y menos popular, como un punto intermedio entre la festividad de los villancicos y el retorno a los responsorios en latín» (Llergo Ojalvo 2009, 177).

[204] Este feito provocou un cambio importante, subindo á escena zarzuelas, óperas e comedias de maxia, mitolóxicas, heroicas ou históricas. Isto tamén levou á desaparición dos vilancicos teatrais e as pastorelas, obras vinculadas ao teatro de Nadal, aínda que «dichas composiciones continuaron presentes dentro de algunas piezas de teatro breve (sainetes y tonadillas) que amenizaban los entreactos de las funciones teatrales navideñas» (Roldán Fidalgo 2019, 410).

xénero, ou polo medo a perder afluencia de fregueses aos actos litúrxicos, decidiron adaptarse ás novas circunstancias mediante a: «diminución de la cantidad de villancicos por pliego, reducción del número de festividades religiosas que se celebran con villancicos, rebaja del componente teatral, mayor vinculación a géneros solemnes como el oratorio y una explicitud evidente en su vinculación a los textos bíblicos» (Llergo Ojalvo 2019, 105).

Ademais, produciuse outro fenómeno importante no século XIX, o traslado dos vilancicos do ámbito público dos templos ao privado. Isto obsérvase nos «pliegos de villancicos para cantar en la Navidad», compilacións de textos sobre a temática do Nadal, que manteñen as formas e os personaxes cómicos dos vilancicos paralitúrxicos, pero que só se cantan nesta festividade e nun contexto fundamentalmente profano (Llergo Ojalvo 2019).

3.2. OS VILANCICOS DRAMÁTICOS OU DE PERSONAXES

Á hora de clasificar os vilancicos atopamos diferentes taxonomías das que, quizais a máis sinxela, sexa a que os agrupa en dúas tipoloxías xerais: líricos e dramáticos. Os líricos «se inspiran con frecuencia en temas bíblicos y teológicos, aunque también se configuran como cantos a la naturaleza exultante por el nacimiento de Jesús, nanas, alegorías o motivos similares, y suelen contar con uno o dos interlocutores que apenas interactúan» (Borrego 2019, 61). Os dramáticos «se caracterizan por guardar una estrecha relación con el teatro breve: el lenguaje recuerda al de los entremeses, los personajes están sacados de ese tipo de teatro e incluso la denominación que reciben es la de tales géneros (jácara, mojiganga)» (García Quintero 2021, 89). Ademais, nestes últimos os personaxes interactúan entre eles e «abarcan una mayor variedad temática, que va desde la alabanza a la monarquía española o la alusión a sucesos contemporáneos, hasta la burla de tipos cómicos de amplias raíces literarias y folklóricas» (Borrego 2019, 61). Os primeiros son máis serios e didácticos, mentres que, os segundos, presentan un ton máis lúdico e divertido.

Os vilancicos dramáticos asócianse maioritariamente cos vilancicos de Nadal –aínda que tamén poden aparecer nos vilancicos cantados noutros momentos do ano–. Lémbrese que os vilancicos nesta festividade cántanse nos matíns, agrupados en series de tres, de modo que os vilancicos de personaxes aparecen xeralmente no último de cada serie, no vilancico de clausura. Bègue (2019) sinala que os vilancicos de apertura son os encargados de poñer de manifesto a importancia da celebración litúrxica e a magnificencia do poder eclesiástico, de aí a súa solemnidade. Os vilancicos intermedios caracterízanse pola enunciación nun estilo pobre ou, con menos frecuencia, elevado a Deus, polo lirismo e pola especialización temática centrada na Redención. E, os de clausura, son os que mostran unha función máis lúdica, introducindo a participación de diversos personaxes tipo procedentes, maioritariamente, do teatro breve.

Bègue (2019) continúa establecendo unha diferenciación entre os vilancicos de clausura do primeiro e segundo nocturno, nos que non sempre aparecen este tipo de personaxes; e o vilancico final do terceiro nocturno, que mantén case de forma invariable a presenza dos diferentes personaxes.

Son composicións emparentadas, polo tanto, coa tradición do teatro breve e coas festividades carnavalescas, introducindo personaxes e situacións grotescas, a ridiculización das autoridades ou as procesións burlescas. O vilancico configúrase «como un género que proyecta en la música eclesiástica todo lo que supone la fiesta barroca de diversión: jácaras, danzas, bailes, sainetes, diálogos o coloquios, etc.» (Caballero Fernández-Rufete 2001, 76). Así, partindo desta realidade, Borrego (2019) establece seis categorías dentro dos vilancicos dramáticos: 1) aqueles constituídos por personaxes étnicos, 2) aqueles caracterizados pola presenza de personaxes xeográficos ou de nacións, 3) aqueles protagonizados por tipos

literarios, 4) aqueles representados por figuras folclóricas, 5) aqueles que amosan diferentes oficios, 6) aqueles con figuras peculiares: pintorescas, caricaturescas, alegóricas, etc.

Dentro dos vilancicos dramáticos, tamén hai que sinalar a existencia de moitos vilancicos nos que se fai referencia á preparación dun baile[205], ou aos denominados directamente vilancicos de *jácara* ou de *mojiganga*[206] (Borrego 2019). Pois, «los villancicos de carácter teatral [...] emparentaban, sobre todo, con los bailes dramáticos, jácaras, mojigangas y entremeses» (Llergo Ojalvo 2012, 138).

Neste sentido, Di Pinto (2018), ao comentar o emprego das *jácaras* nos vilancicos, no que se pode denominar como *jácaras* ao divino, destaca que:

> en esta modalidad de jácara el vehículo más importante era la música, ampliamente acogida por el gran público en las tablas y en la calle, requerida y jaleada como un verdadero bálsamo para las masas, y precisamente gracias a ella se podía inocular en los feligreses la doctrina cristiana de una forma más amena e incluso hacer adeptos de los adictos a la jácara, haciendo el oportuno transvase al templo. Este *modus operandi* no era nuevo, al fin y al cabo se había hecho lo mismo con los misterios en la Edad Media y con los autos sacramentales y las comedias de santos en esos mismos años del siglo XVII. Así pues, las jácaras a lo divino y más concretamente los villancicos ajacarados, siendo la jácara la tonada de moda más productiva, respondían al sempiterno lema de educar deleitando (Di Pinto 2018, 169).

Como se observa no comentario anterior, a igrexa aproveita a música de moda no momento para achegar a máis persoas aos templos e, así, poder captar a máis fregueses. Pero, non só a música, pois

> las expresiones rufianescas se remontaban a romances y piezas ampliamente conocidos por el público y así, subrayadas por el tono festivo y desenfadado, chulesco y risueño propio de las jácaras con las que estaban más que familiarizados, se amenizaban la doctrina y los misterios de la fe (Di Pinto 2018, 169).

Conxúganse deste modo os intereses do clero e os gustos da cidadanía, aínda que mantendo moitas das características deste xénero popular:

> En esta «transubstanciación» a lo divino tenemos pues varios elementos de las formas originales: la instrumentación, el baile, el ritmo octosilábico, el uso del lenguaje germanesco (más exiguo, eso sí), la introducción de personajes en lenguaje directo o indirecto (cuando el que habla es el narrador) y al principio de las piezas una llamada de atención (como, por ejemplo, en la apertura «oigan», «vengan», «miren», etc.), para congregar al público y que este preste atención (Di Pinto 2018, 169).

Estas chamadas de atención eran moi frecuentes nos vilancicos dramáticos. Pero, ademais deste recurso para captar á atención dos ouvintes, Krutitskaya (2017) sinala o emprego doutras formulas para manter o seu interese durante toda a interpretación da obra e buscar a forma de persuadilos e movelos. Entre elas están o diálogo entre os personaxes; o discurso

[205] Dos vilancicos de baile falarase máis adiante pois son moi comúns entre os vilancicos de galegos.
[206] Para máis información sobre este tipo de vilancicos consultar Llergo Ojalvo (2018).

directo, que crea a ilusión de que o intérprete se dirixe directamente a cada un dos ouvintes; e a interpelación directa aos ouvintes por medio dos vocativos.

Ademais, faise preciso buscar o equilibrio entre o serio e o xocoso, pero tendo en conta que «mover al oyente a la risa se convierte así en una necesidad para este tipo de composiciones, ya que es cómo se mantiene al público atento y deseoso de atender el argumento proveído» (Krutitskaya 2017, 59).

Como resumo dese ambiente que impregna aos vilancicos e de como se adecúan ao medio social do momento, podemos trasladar as palabras de Caballero Fernández-Rufete:

> La fiesta de villancicos se configura, por tanto, como un espacio de interrelación y fusión donde lo sacro y lo profano, lo popular y lo culto están en continua osmosis, y donde todos los medios pueden ser aceptables, siempre y cuando se ordenen al fin propugnado por las autoridades eclesiásticas; la Iglesia permitía de modo consciente la utilización de estos «cantos de sirenas» –dulce imán de los sentidos– siempre y cuando contribuyeran a la exaltación de los dogmas y misterios de la fe católica. Obviamente, estos mecanismos de atracción sólo pueden funcionar en una sociedad altamente sacralizada, como la española del Antiguo Régimen, donde lo religioso impera en todos los órdenes de la vida. En cualquier otro caso, el alto riesgo de perder la grey haría temer aun a lo más audaces, mentalidad que cuajará unas décadas más tarde en los círculos intelectuales de la España ilustrada (2001, 82).

3.3. OS VILANCICOS CON PERSONAXES ÉTNICOS E PROCEDENTES DE DIFERENTES REXIÓNS OU NACIÓNS

Da clasificación establecida por Borrego (2019) e exposta anteriormente, ímonos fixar nas dúas primeiras categorías, aquelas que fan referencia aos vilancicos nos que aparecen personaxes étnicos ou procedentes de nacións ou rexións diferentes, pois é aquí onde aparecen os vilancicos de galegos dos que nos ocuparemos con máis detalle no epígrafe seguinte.

Borrego (2019) denomina personaxes étnicos a aqueles que non compartían nin a relixión nin a comunidade cultural castelá, e inclúe entre os procedentes doutras rexións ou nacións aos habitantes dalgunha outra provincia, país ou reino.

Ambos grupos comparten a graza derivada da caracterización tópica dos personaxes e da súa fala, adaptada para xerar situacións cómicas:

> Este tipo de villancicos permitían, por una parte, el despliegue de un vestuario y una comicidad escénica especial, pues los personajes debían ir caracterizados y ejecutar danzas típicas de su etnia o nación; por otra, el canto en diversos acentos era perfectamente adecuado para provocar la risa y amenizar al público asistente (Borrego 2019, 65).

Entre os vilancicos étnicos pódense citar os de negros, mouros ou xitanos/as; entre os procedentes doutras nacións estarían os de franceses ou italianos; e entre os de personaxes doutras rexións estarían os de valencianos, cataláns, biscaíños, asturianos, galegos ou portugueses. Estes últimos eran considerados como membros dunha rexión máis dentro da Península[207].

[207] Entre os trazos que presenta o personaxe do portugués destaca o seu carácter namoradeiro, a súa arrogancia e a súa condición de músico, «incidiendo en la fanfarronería, en el enamoramiento fácil que los asemeja con "jaleas" y similares, y en la rivalidad con Castilla. Por otra parte, los villancicos aluden frecuentemente a la vanidad genealógica del portugués» (Borrego 2015, 67).

Hai que ter en conta que esta visión se constitúe tendo como centro Castela. É esta percepción centralista a que determina a condición marxinal de certas provincias e a que establece a caracterización que Borrego resume do seguinte xeito:

> Estos personajes estuvieron siempre presentes en los entremeses, pero brillaron más en los villancicos, tanto por su abundancia como por su caracterización, que se podría resumir así: 1) no aparecen habitualmente como protagonistas, sino como parte de un desfile de nacionalidades; 2) desfilan solos o en parejas; 3) cantan y bailan; 4) sus peculiaridades lingüísticas y fonéticas se someten a distorsión y parodia; se trata de una representación intencionada de las variantes lingüísticas, produciendo una curiosa mezcla de castellano con rasgos particulares y tópicos de la lengua remedada, de manera que el espectador o lector comprendiera el discurso en su totalidad (2019, 74-75).

A fala é un compoñente importante da caracterización dos personaxes pero tamén o van ser a música e o baile. Con estes elementos se presentaban as calidades físicas e morais que caracterizaban aos diferentes grupos étnicos, pois, nestes vilancicos reproducíanse estereotipos que axudaban a perpetuar e manter as estruturas xerárquicas, servindo de maneira eficiente e efectiva para reforzar a orde social existente (Chávez Bárcenas 2019).

No fondo, esta forma de representación artística-doutrinal non facía máis que reflectir os intereses estéticos, a sensibilidade e os valores dunha época. Villanueva resúmeo moi ben no seguinte fragmento:

> Su éxito forma parte del complejo mundo del *naturalismo* barroco, de la búsqueda del contraluz y del claroscuro en las artes plásticas, del retablo *churrigueresco*...; conecta con el planteamiento argumental de *entremeses* y *villancicos* que ofrecen descarnadamente el contraste de la figura divina y humana del Dios hecho hombre, capaz de convivir con pastores *negros*, *gallegos*, *asturianos*, *gitanos* o *italianos*. Eran concesiones de tipo práctico (como es el caso del doctrinalismo tridentino del arzobispo Talavera de Granada) o deudas de la nueva y siempre exigente moda escénica. Musicalmente se desarrolla y traduce en las técnicas del plano / contraplano sonoros, de los efectos policorales, la melodía acompañada o los elementos concertantes, y la incorporación de notas típicamente populares. Posteriormente, con fórmulas meramente teatrales, en el terreno argumental alcanza su mejor y más genuina definición en los contrastes de personajes y caracteres, en la primacía de lo anecdótico (Villanueva 1994, 28).

A recepción destas obras polos fieis asistentes ás celebracións, responde, como se ve, aos gustos e circunstancias dunha época.

3.4. OS VILANCICOS DE GALEGOS[208]

Os vilancicos de galegos son aqueles vilancicos dramáticos ou de personaxes nos que aparece a figura do galego, encarnado nun «personaxe cómico, caracterizado negativamente e destinado a divertir o auditorio, ben a través da exhibición da súa ignorancia e rusticidade, ben

[208] Recollemos esta denominación de Villanueva, quen designa vilancicos de galegos ao modelo dos séculos XVII e XVIII «que traslada a una lengua de recurso escénico la temática, soporte musical, y circunstancias del *villancico en castellano*» (1994, 73).

por medio das chanzas a que o someten outros participantes máis prestixiados, agudos e sabios, representantes do grupo a que pertence o auditorio» (Álvarez 2007, 706).

Unha particularidade destes vilancicos é o emprego da lingua galega, tanto nas intervencións do personaxe como noutras partes do mesmo. Trátase dun galego á altura do personaxe, de aí que non haxa unha preocupación por coidar a linguaxe e buscar unha reprodución exacta, senón que se utiliza un galego cheo de castelanismos ou de mesturas con outras linguas como o portugués ou o asturiano. O obxectivo é buscar unha caracterización galega a través da imitación e da parodia, pero de xeito que os ouvintes entendan e poidan seguir o vilancico sen dificultades[209]. Isto leva ao emprego dunha serie de tópicos ben coñecidos polo auditorio, buscando a creación dun ambiente divertido a través do cal poder transmitir a mensaxe catequética.

Estas características fan que este tipo de vilancico se desenvolva en toda a Península Ibérica excepto en Galicia, pois non tería sentido que os propios galegos se mofasen de si mesmos.

Os primeiros exemplos de vilancicos de galegos, tal e como sinala Villanueva (1994), aparecen en 1621 no Mosteiro da Encarnación, en Madrid, e desde alí, difundiranse por todos os centros relixiosos de España e Portugal, para posteriormente chegar incluso a América[210]. O propio Villanueva sinala que o vilancico de galegos en América «mantiene como herencia imperecedera la *bailada* por excelencia en todos los *villancicos*, que es el aire de *muiñeira*» (1994, 96). A presenza do personaxe galego e os bailes asociados con el nos vilancicos de Nadal, levan a unha popularización desta música asociada a este momento do ano que, desenvolve unha tradición que ten á muiñeira como danza popular por excelencia (Villanueva 1994, 99).

Carolina Michaelis de Vasconcelos comenta que tanto na corte castelá como na portuguesa desenvolveuse «desde a constituição definitiva das nacionalidades peninsulares, a tendencia de ridiculizar tanto a falla gallega como o typo gallego, exagerando as suas qualidades e as suas fraquezas» ([1904] 1990, 785). De modo que o galego pasou a ser unha figura cómica do teatro en España e Portugal. Pero non só do teatro, senón que «em contos, coplas, dictados, proverbios, ambos os paises chasqueavam á compita da rudeza, ingenuidade e villania do gallego» ([1904] 1990, 786). Esta visión é unha consecuencia da percepción que se tiña dos emigrantes galegos, que alá onde ían desenvolvían fundamentalmente traballos rudos, ingratos e de baixa estima social, non tanto en relación cos galegos afincados en Galicia.

Vasconcelos tamén sinala a existencia doutra visión «sympathica e sonora, muito importante para os nossos fins, pois proclama a sentimentalidade erotica, o talento lyrico e musical da raça gallega, seu gosto pela dança e pelo canto, e ao mesmo tempo o feitio popular e archaïco, ingenuamente rustico, das suas bailadas e melodias» ([1904] 1990, 787). Así, falando dos vilancicos di que:

> Quando os *Vilancetes* ou *Vilhancicos* chegaram a constituir um genero musical independente (especie de opereta sacra), esses mesmos cantares de gaita galega, danças gallegas, musicas portuguesas, executadas como d'antes por humildes serranos, com acompanhamento de gaita de folles, pandeiro, tambor, chocalho, flauta, churumbelas, serviam-lhe de remate typico. Nessa epoca, as composições em que o povo festeja o divino Manoel e a Virge-Maria, tratandoos a ambos muita vez com familiaridade galanteadora como

[209] «O que se dí en mal galego e sobre os galegos e Galicia, enxérgase como colleita da lenda negra e mala sona que tiñan os galegos alén das nosas fronteiras» (Ricón 1977, 456).
[210] Para máis información sobre a presenza dos vilancicos de galegos en América ver Villanueva (1994, 93-100).

> conterraneos seus, vão ás vezes em quadras, forma typica da poesia popular na sua segunda phase, ás vezes em disticos em estylo archaïco, que recorda as bailadas de 1200 (Vasconcelos [1904] 1990, 788-789).

A autora destaca o emprego da música e a danza nos vilancicos, cunha alusión directa á gaita galega, pois este baile é, sen dúbida, un elemento de especial relevancia na contextualización e caracterización do galego. Tamén amosa a semellanza que, en ocasións, estes textos poéticos presentan coa lírica galaico-portuguesa da Idade Media.

Vasconcelos transcribe a continuación o seguinte vilancico, cantado en Vila Viçosa, no Nadal de 1637:

Ay! se nosso Deus galego se faze
vamos a cantar á chozinha en que nace.
Ay se sua may é de Compostela,
vamos a cantar fermosa galega.

Todo galeguinho toque churumbela
que o menino bello é da nossa terra.
Façamos-lhe todos a dança galega
que está desnudinho, e chora e tembra

Pois nace em Galiza á falda da terra,
Galego se faze, é da nossa terra!

Neste exemplo, pódese observar como o neno Xesús e a súa nai son considerados como galegos. Incluso, a Virxe María aparece como compostelá. Este tratamento é común en moitos vilancicos, nos que se asocia a pobreza na que nace o neno Xesús coa que amosan os galegos[211]. Que mellor lugar para nacer que Galicia, onde a pobreza e o ambiente pastoril se amosan con toda a súa crueza como «una referencia humana, la adecuada para un Dios humanizado, como demanda el Barroco y como reflejan, sin más inventiva que la propia observación de la realidad por parte de los poetas, los jornaleros gallegos de la siega y del pastoreo en los campos de Castilla» (Villanueva 1994, 29).

Borrego sinala respecto da presenza dos galegos nos vilancicos que:

> Son pobres y, de hecho, casi siempre están descalzos en plena Navidad, aunque a veces es por roñosería, para no gastar los zapatos, lo que revela su simpleza; trabajan en los oficios más bajos (esportilleros o criados) y su habla muestra un acusado regionalismo (2019, 76).

Aínda así, tamén apunta que a visión que se ten dos galegos nos vilancicos é mellor que a que se ten nos entremeses:

> Frente a la visión negativa del gallego en el entremés, donde era ruin y apicarado, el del villancico alcanza un alto nivel de idealización, que se advierte en el uso de la música, de la lírica tradicional de tipo galaico-portuguesa y en actitudes tan cándidas como recomendar al Niño que nazca en

[211] «A pobreza extrema dos galegos e a súa escasísima calidade de vida devén, neste contexto, un trazo positivo que se pode explotar e exhibir fachendosamente con todo luxo de detalles, pois é compartido polo neno e a súa familia» (Álvarez 2007, 704).

> Castilla, tierra de prosperidad económica frente a una Galicia miserable a pesar de la belleza de sus tierras (Borrego 2019, 77).

Esa referencia á lírica galaico-portuguesa tamén aparecía antes sinalada por Vasconcelos, xa que a música e o baile son elementos relacionados directamente cos galegos. Tamén Rosario Álvarez destaca que:

> Esta invención literaria xustifica plenamente a presenza dos galegos no portal, caracterizados como tales polo vestido e o calzado, polos asuntos que tratan, polos seus antropónimos e topónimos e, como non, pola súa lingua; tamén pola música acompañada de instrumentos característicos, bailes pintorescos e formas arcaicas de versificación (versos de gaita galega, paralelismo..., que por demais viñan sendo usados tamén por un certo tipo de poesía «á tradicional» castelá) (2007, 704).

Son numerosas, polo tanto, as referencias aos instrumentos[212] e á música e ao baile galego, de aí a importancia deste repertorio para o presente traballo, pois moitos destes vilancicos acompañarían esas referencias coa música do baile da gaita galega. No seguinte vilancico cantado na Igrexa de San Salvador, en Sevilla, para a celebración dos matíns de Nadal de 1705[213], podemos ver esa alusión ao baile da gaita galega:

VILLANCICO VI

Estrivillo
Vaya de gayta, vaya de festa,
que alegra á lo Niño
la gayta Galega:
Ay miña may, que es Ceo la terra,
ó Santa MARIA que linda Donzela,
non miña Dominga
parece tan bella.
Señore Jusepe tein cara severa
de vér é os galegas ó Nino se alegra.
Naon miras á mula
que está de redeyra.
si ó boy fora meo,
eu rico bolveira.
Vaya de gayta, vaya de festa,
que alegra á lo Niño,
la gayta Galega.

Dentro da variedade de vilancicos con que nos podemos atopar son de destacar os «vilancicos de baile» (Llergo Ojalvo 2012). Nun apartado anterior xa falamos dos bailes que se poñían en escena nos entreactos das obras teatrais, i é que «es obvia la relación de los bailes, piezas entremesiles con un gran peso musical y coreográfico, con los villancicos» (Borrego 2019, 94). Pero:

[212] «El tamboril, y de manera especial el pandeiro y la gaita, son complementos que no faltan en la fiesta ante el Portal» (Villanueva 1994, 107).
[213] Este vilancico pódese consultar na Biblioteca Nacional de España, no enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000063470

> mientras que en los bailes dramáticos se intuye la búsqueda de situaciones dramáticas en las que tengan cabida el canto y las danzas, en los «villancicos de baile» el asunto se centra, en la mayoría de los casos, en la música, la danza y/o el tañido de diferentes instrumentos (Llergo Ojalvo 2012, 149).

Esta variedade de vilancicos está asociada con dúas figuras tipo, como son, os negros e os galegos, xa que «ambos hacen recurrentemente uso de sus músicas y danzas típicas para mostrar su regocijo ante el Niño» (Llergo Ojalvo 2012, 149).

As letras destes vilancicos van narrando os detalles da realización do baile e incluso introducen onomatopeas que reproducen o son dos instrumentos que o acompañan. O coidado na descrición dos bailes e a presenza en ocasións de notas aclaratorias nos documentos orixinais, fan pensar que estes vilancicos se cantaban acompañados do baile[214] (Llergo Ojalvo 2012). Como di Siemens: «no era sólo música para "oír", sino que tenía además bastante para "ver"» (1987 ,550).

Como exemplo deste tipo de obras pódese amosar o seguinte retrouso que aparece no oitavo e último dos vilancicos cantados na Catedral de Toledo durante os matíns de Nadal do ano 1750[215]. Á esquerda do texto aparece unha indicación que di: «Gayta». Quizais para sinalar que debe acompañarse da melodía ou do baile da gaita galega.

Ay como suena, mas ay como suena,
Al ton toronton la Gayta galega:
Bailar, ey tocar, saltar, y brincar,
Al ton, toronton, y al tan tarantan

No artigo publicado por Ricón (1977), no que transcribe varios vilancicos de galegos conservados na Hispanic Society of America, atopamos algúns exemplos que fan referencia ao baile. Un primeiro exemplo é este retrouso cantado na noite do Nadal de 1672 na Capela Real de Madrid[216]:

Estrivillo
Pues esta noite á nacido o Cordeiro
zübe a gayta, retūbe o pandeiro.
Tocay Galeguiños,
tocay a gaitiña,
que hoy ha nacido,
o Rey de Galicia.
Ay Toribiño, chegay, é no temas
q hasta la mula de o Rey es Galega.
Oranday de bulla,
di gira, é de trulla;
tocay la flautiña,

[214] Non todos os autores están de acordo con esta opinión. Así, Caballero Fernández-Rufete afirma que: «A nuestro juicio, parece improbable que los miembros de la capilla musical representaran, cantaran y bailaran, sobre todo en el interior del templo, caracterizando a algún personaje. No debemos olvidar que muchos de sus integrantes pertenecían al estamento eclesiástico. ¿Cabría pensar en una interpretación disociada del villancico? Esto es, ¿que la capilla de música cantara mientras los comediantes bailaban y representaban...? No nos parece una solución plausible» (2001, 78).

[215] Este vilancico pódese consultar na Biblioteca Nacional de España, no enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000169643

[216] *Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Magestad la Noche de Navidad deste año de 1672 En Madrid Por Joseph Fernandez de Buendia.*

tocai, que retiña,
a la Paridiña,
que tein en la palla ao Rey Celestial.
Tocay, Galeguiños,
ay, ay, ay.
Baylay Toribiño
ao Rey, que es vn Niño,
mais branco, e rubiño
que o Sol Oriental.
Tocay Galeguiños,
ay, ay, ay.
Correy, paray, e boltay,
tocay, é cantay
e andese a gayta por el Portal. (Ricón 1977, 458-459).

Incluso introduce como verso final unha adaptación do proverbio xa comentado no capítulo anterior e coñecido como «e ándese a gaita por el lugar»[217].

Neste outro vilancico cantado no Convento da Real e Militar orde da Nosa Señora das Mercedes, nos matíns do Nadal de 1696[218], comézase anunciando a realización dunha danza de galegos no Portal:

VILLANCICO VIII

Introducción
Una dança de Gallegos,
Contentos como las Pasquas
Vienen a Belen baylando,
Y preguntando, quien paga?
Al Portal gustosos llegan,
Que han sabido allá en su Patria,
Ser el Niño como un oro,
Su Madre como la plata.

Estrivillo
1. Ea Galegos de boa pujança
Levante ó Ceo o polvo das patas.

2. Zumbe, y retumbe la gayta Pasquala.
Tu, turutu, virindin, virindayna.

1. Que tanto queyres al Neno Domiño?
2. Mais que os zapatos q traygo en el cintu.
l. Cata que Nay tan fermosa le abriga.
2. Si el boy me dera, ainda fora mais linda.
1. Pidele a Mula, que es nosa paysana.
2. En nosa terra Galegas ay fartas.

Tod. Zumbe, retumbe a gayta Pasquala,
Ay, ay, ay, tuturutu, virindin, virindaina.

[217] Sobre este proverbio ver Covarrubias (1611, 422r) e Sarmiento ([1764-1765] 2008 ,236-237).
[218] *Villancicos Que se han de cantar en los Maytines de Navidad, en el Convento del Real, y Militar Orden de nuestra Señora de la Merced, Redencion de Cautivos de esta Corte, este Año de mil seiscientos noventa y seis. Puestos en musica por el P. Fr. Domingo Ortiz de Zarate, Maestro de Capilla de dicho Convento*.

l. Que le darás en baylando al chicote?
2. Que lei de dar? Dareile boas noites.
1. Queirole yo endonar meus zapatus.
2. Los que él porná son de clavo passado.
1. Los Angeliños la Groria le cantan.
2. Siempre en as festas os Musicos andan.

Tod. Zumbe y retumbe la gayta Pasquala,
Tuturutu, virindin, virindayna. (Ricón 1977, 464-465).

Do mesmo convento procede este outro vilancico cantado na noite de Nadal de 1703[219], no que se volve facer referencia ao baile dos galegos diante do Portal. Aínda que nesta ocasión van facelo sen o apoio da gaita –instrumento–, só cantando e bailando. Xa que, como se sinala ao inicio do vilancico, están cansos –enfadados sinala o texto– de que os galegos traian sempre este instrumento para celebrar o nacemento:

VILLANCICO VI

Introducción

Enfadado de la Gayta,
Con que siempre el Nacimiento,
Para divertir la Noche,
Han traído los Gallegos.

Un Gallego baylador
Quiere con los instrumentos,
Que son compás de sus pies,
Cantar y baylar a vn tiempo.

Estrivillo

Tuturutú, y andar,
Tuturutú, y andemos,
Que sin a gaytiña
Baylará o Galego,
A compás de os instrumentos:
Ay, que me folgo
Ay, que me fino,
Ay, que me collumpio,
Ay, me recreo.
A compás de os instrumentos:
Tuturutú, y andar,
Tuturutú, y andemos,
Que sin a gaytiña
Baylará o Galego. (Ricón 1977, 470).

[219] *Villancicos, que se han de cantar la Noche de Navidad, en el Convento del / Real Orden de nuestra Señora de la Merced, Redempcion de Cautivos de esta Corte, este año de 1703. Siendo Maestro de Capilla el Padre Presentado Fray Domingo Ortiz de Zarate*.

No retrouso do oitavo vilancico cantado na Real Capela das Señoras da Encarnación na noite de Nadal de 1703[220], atopamos novamente referencias ao baile dos galegos acompañados da súa gaita:

l. Ea, toca, toca.
2. Ea vayla, vayla,
Sonen Castañolas
Con su taca tacla:
Vaya.
Gaytiña Zumbona
Gorgoritas faza:
Vaya.
Y anden en redoyro
As vozes, y patas,
Dando a meu Chicote
Boas santiguadas:
Ola, ola, ala.
Gaytiña Zumbona
Con su taca tacla,
Ea, toca, toca,
Ea, Vayla, Vayla. (Ricón 1977, 472).

Outro exemplo, neste caso empregando a palabra chouteira para facer referencia ao baile, atópase no oitavo vilancico cantado na Capela Real de Lisboa nos matíns da noite de Nadal de 1640[221]. Como veremos no capítulo seguinte, a palabra chouteira é unha das designacións autóctonas ou propias para o baile da gaita galega en Galicia.

Beña nora buena
o ceo para a terra.
Beña minha vida,
e seja de Galicia.
Beña o Sol divino,
que nace garridiño.
Beña o Sol fermoso,
que nace como un ouro.
Beña o lume, beña,
e fujão as tenebras.
E á bela sua Māy
o parabem le day:
Que faga a mantiña,
que bole a palliña.
O parabem le day,
tangey, tocay, sonay a gaytiña.
Sonay a frautinha,
tangey a baijon,
que me retinha, retinha, retinha,
que me retiña, retiña o son.

[220] *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las Señoras de la Encarnacion, la Noche de Navidad de este Año de 1703. En Madrid: Por Antonio de Zafra, Criado de su Magestad.*
[221] Este vilancico pódese consultar na Biblioteca Nacional de Portugal, no enlace: https://purl.pt/23779

Copla I
Ay, de la miña terra
beño eu contente,
porque Deos do Ceo
he ja meu parente.
Ay, beño a ber o niño,
que he tam bonitiño,
beño a ber o niño,
porque he galantiño
Ay, Galeguiños nobos
que estays em Belem,
riyense los Ceos,
folgay bos tambem.
Ay suas lagrimiñas,
por amor choradas,
peroliñas foron
por min derramadas.
Ay, faseme una saya
chuuteyra, chuuteyra,
para dar a bolta,
bolta na ribeyra.

Beña etc.

Copla 2
Ay pelo fermosiño
niño, como un ouro,
trocarey as niñas,
niñas dos meus olhos
Ay, todas son estrelas
as suas palliñas,
todas son estrelas
as suas faysiñas.
Ay, folgome eu, folgome
de minha bontade,
pelo Sol que nace
com tal claridade.
Ay, desta boa dita
folgay bos solteiros,
que os ratiños oje
salen de esporteyros.
Ay, beñobos co sayo
chonteiro, chonteiro,
para dar la bolta,
bolta a lo ligeyro.

Beña etc.

Neste caso o autor do texto xoga cun dobre sentido da palabra chouteira, por un lado, facendo referencia ao baile; e, por outro lado, como unha característica da «saya» ou do «sayo» que ten moito voo e salta ou chouta.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En vilancicos máis tardíos, xa no século XIX, aparece a muiñeira en substitución do baile da gaita galega. Ao igual que sucede con chouteira, outra variante do baile da gaita galega sería a muiñeira, que tamén é unha forma de denominación propia de Galicia. Isto pódese ver no seguinte vilancico, cantado na noite de Reis de 1834 na Catedral de Valladolid[222]:

VILLANCICO ULTIMO

Solo. A cuadrillas los pastores
por los montes se descuelgan,
y al portal van caminando,
donde quieren tener fiesta.
Unos son zaragozanos,
con su jota aragonesa;
otros gallegos, que cantan
la muñeira que embelesa;
y otros castellanos viejos,
que ensayan tonada nueva.
Coros. Escuchemos lo que cantan
cada cual allá en su lengua,
y un papel hagamos todos
en tan linda pastorela.

COPLAS
ARAGONESES
1.ª
Dúo. Acercaos, compañeros,
venid a ver un portento,
y en obsequio de este Niño
explicad vuestro contento.

ESTRIBILLO
Coros. ¡Ay! que viva, que viva por siempre
este Niño hermoso que hoy nos ha nacido.
¡Ay!, que viva, y vivan sus padres
y los pastores todos que a verle han venido.

2.ª
Dúo. Que resuenen por los aires
nuestras voces placenteras
¡Viva la Sacra Familia
y viva el Sol de Judea!

ESTRIBILLO
Coros. ¡Ay!, que viva, etc.

GALLEGOS
3.ª
Solo. Pastorciños, pastorciños,

[222] *Villancicos que se han de cantar en los solemnes maitines del Sagrado Nacimiento de nuestro Redentor Jesucristo, y noche de los Santos Reyes en la Santa Iglesia Catedral de Valladolid, en este año de 1834. Puestos en música por Don Antonio García-Valladolid, Racionero y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia. Imprenta de Aparicio*. Recóllese este vilancico de Alonso Cortés (1982).

que gardáis cabras e ovellas,
non temáis que en esta noite
veñan lobos a Cornelias.

ESTRIBILLO
Coros. Toca esa gaita, rapaz, non te pares,
e fai que nos tocas una muñeira,
que en este día de muito contento
ten que bailar as mozas e as vellas.

4.ª
Solo. Este Niño pequenín
que entre pallas veis chorar,
cuida dos nosos rebaños
dende este mesmo portal.

ESTRIBILLO
Coros. Toca esa gaita, etc.

CASTELLANOS
5.ª
Solo. Alegría, alegría,
cantemos todos,
y a Dios alabaremos
de varios modos.

ESTRIBILLO
Coros. Arriba con él,
hermosísimo lucero,
arriba con él
Niño hermoso y placentero,
arriba con él,
como a mi vida te quiero,
arriba con él.

6.ª
Solo. Cuando te vemos, Niño,
tan pobrecito,
nos sorprende que seas
el infinito.

ESTRIBILLO
Coros. Arriba con él, etc.

ARAGONESAS
7.ª
Dúo. Cuando, Pastorcito alegre,
corras tras de tus ganados,
los rigores del estío
no marchiten nuestros prados.

ESTRIBILLO
Coros. ¡Ay!, que viva, etc.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8.ª
Dúo. Crece, David venturoso,
pues tu onda y tu cayado
han de escarmentar de veras
al lobo fiero y taimado.
Coros. ¡Ay!, que viva, etc.

GALLEGOS
9.ª
Solo. Aunque é pequeno, é muy grande,
e que non pode ser mais,
porque seus son os ceos
e sua é a térra e o mar.

ESTRIBILLO
Coros. Toca esa gaita, etc.

10.ª
Solo. Folguémonos, pastorciños,
al uso de nosa terra,
que este Nino ben conoce
que hay hombres de ben en ela.

ESTRIBILLO
Coros. Toca esa gaita, etc.

CASTELLANOS
11.ª
Solo. Pues que a los hombres vienes
a dar la vida,
si por ti la perdemos
va bien perdida.

ESTRIBILLO
Coros. Arriba con él, etc.

12.ª
Solo. Y con esto, bien mío,
ya te dejamos,
y cantando tus glorias
nos retiramos.

ESTRIBILLO
Coros. Arriba con él, etc. (Alonso Cortés 1982, 118-121).

Caballero Fernández-Rufete (2001) estudando o emprego da música de baile nos vilancicos compostos por Miguel Gómez Camargo (Ávila 1618 - Valladolid 1690), mestre da capela da Catedral de Valladolid entre 1654 e 1690, establece dous grupos nos que este autor emprega as melodías de baile nas súas composicións en lingua romance. Sobre o primeiro grupo sinala o seguinte:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> La característica distintiva del primer grupo es que las melodías de origen no son propias y específicas de un determinado baile dramático –aunque alguno, a su vez, las utilizara eventualmente– sino que son tonadas preexistentes, muy difundidas en la época e igualmente presentes en otros géneros musicales: en la música vocal, bajo la forma de tonos humanos; en la literatura guitarrística y de teclado, y seguramente también en el perdido repertorio de los ministriles (Caballero Fernández-Rufete 2001, 61).

Neste primeiro grupo é onde se pode atopar a melodía xa coñecida da gaita galega, pois era unha *tonada* moi difundida e amplamente coñecida na época e non foi composta expresamente para ningún baile en particular.

En relación co segundo grupo, «utiliza tonadas que, indudablemente, fueron compuestas expresamente para un determinado baile dramático. Algunas, con el tiempo, se desvincularon de la escena y pasaron a engrosar el repertorio de tonos humanos y de villancicos, pero su origen parece ser específicamente teatral» (Caballero Fernández-Rufete 2001, 61).

Como exemplo do primeiro grupo, que é o de maior interese para o presente traballo, Caballero Fernández-Rufete (2001) sinala o vilancico titulado *El fervor de los gallegos*, composto por Gómez Camargo para os matíns de Nadal do ano 1663 sobre un texto atribuído indistintamente tanto a Agustín Moreto como a M. León Marchante. Este vilancico fai referencia no seu texto ao baile do *villano* e da gaita[223], facendo uso de melodías asociadas a estes dous bailes durante o desenvolvemento do mesmo.

Deste mesmo ano, 1663, tamén se conserva no arquivo da Catedral de Segovia[224] o mesmo texto posto en música por Miguel de Irízar (Villanueva 1994). Como nese ano Irízar era mestre de capela da Colexiata de Vitoria, é de supoñer que sería alí onde este se interpretaría. Este vilancico:

> Es quizá, por la variedad de los temas y el interés de la propia historia que cuenta, llena de *alicientes* y de alternativas, que se traducen musicalmente en cambios impensados, el más variado de los villancicos [de Irízar]. El propio Irízar, cosa poco habitual, titula las secciones, no obstante el desarrollo interno de la obra es diferente. Hay como dos lecturas superpuestas: la de la estructura formal, y la de la narración dramática en la que se trata de la descripción de tres *mudanzas* con diferentes bailes y alternativas, y en donde los diálogos pasan ágilmente de uno a otro solista (Villanueva 1994, 91).

O texto deste vilancico é o mesmo que o que se transcribe a continuación, cantado na catedral de Toledo en 1661[225]. En canto á música, Villanueva (1994, 341-364) facilita unha transcrición na que se pode observar como cando o texto fala do cambio de mudanza do

[223] Sobre o baile da gaita, Caballero Fernández-Rufete fai o seguinte comentario nunha nota a pé de páxina: «el baile de "la gaita" en el siglo XVII era instrumental, y bajo esta forma nos lo presenta Camargo en la cuarta sección de su villancico. Con el devenir de los siglos su melodía se adaptó a diversos textos y así, bajo la forma de canción y no de baile, pasó a engrosar el patrimonio de villancicos navideños que actualmente se consideran tradicionales en diversas regiones de España, como por ejemplo, *El Noi de la Mare* o *Vetllau, vetllau*, en el área catalana» (2001, 62).

[224] Segundo sinala Villanueva (1994), a Catedral de Segovia é a más representativa de toda España no que a vilancicos de galegos se refire. No seu arquivo consérvanse un total de vinte vilancicos de galegos: nove pertencentes a Miguel de Irízar, sete a Jerónimo de Carrión, un a Juan Montón, un a Bonifacio Manzano, un a Cristóbal Galán e un anónimo. Comentando este conxunto de vilancicos Villanueva tamén fai notar que «el carácter supuestamente popular de muchos de estos temas *gallegos*, los cuales, por sus características métricas, su estructura, y su ingenuidad, podrían denotar, salvando las distancias, un reflejo de informantes reales» (1994, 86).

[225] Pódese consultar unha transcrición do texto empregado por Irízar en Villanueva (1994, 227-228). En realidade, non é exactamente igual ao posto en música por Tomás Micieces e que se transcribe a continuación. Difire en moi poucas palabras. Pero estas diferenzas non impiden observar que procede del.

villano á gaita a música pasa a compás ternario co emprego de negra con punto, corchea, negra. Aínda que non se emprega a melodía estándar da gaita galega, as características que presenta a música son claramente identificables coas do baile da gaita galega[226].

Nunha busca realizada no catálogo da Biblioteca Nacional de España, atopamos que este mesmo vilancico foi empregado noutras catro ocasións en diferentes templos. A primeira interpretación tería lugar en Toledo, na Noiteboa de 1661, ocupando este vilancico composto por Tomás Micieces o quinto lugar entre os oitos cantados esa noite[227]. Dadas as referencias que se fan ao baile da gaita galega, transcríbese a continuación o texto completo desta primeira versión:

VILLANCICO V.
Texto. El fervor de los gallegos,
por hazer mas fiesta al Niño,
para esta noche su dança
ha puesto en vn villancico.
Con cumplida reverencia
dàn a la dança principio,
que en la reverencia son
los Gallegos muy cumplidos.
Precediendo su passeo,
de dos en dos divididos,
en mudanças de villano
mostraron noble cariño.

Estrivillo.
Gallegos. Meu Miniño folijay
pois sois Pay de vosa May.
Folijay, bello Miniño,
pois sois pay do Galeguiño.
Que aunque sexa de Lamego,
è vosso fillo o Gallego,
Folijay, pois sois parente
de una tan guerreira gente.
Que enbolvera a toda España
en magostos de castaña.
Meu Miniño, folijay,
pois sois pay de vosa May.

Texto. Tras el villano bailaron la gaita,
y como propia mas diestros la bailan.

Estrivillo.
Gallegos. Ay meu Miniño,
si estais pobreciño,
indo a Castela vos tornareis rico.
ay ay ay.

[226] Pódese consultar unha transcrición da música deste vilancico en Villanueva (1994, 341-355).
[227] *Letras, qve se cantaron la Noche Bvena en la Santa Iglesia de Toledo hechas por D. Agustin Moreto, y compuestas en Musica por el Racionero Tomas Micieces, Maestro de Capilla della, este año de 1661*. Na ficha de catalogación da Biblioteca Nacional de España aparece unha nota aclaratoria indicando que o autor da letra deste quinto vilancico é Manuel León Marchante e non Moreto. Este vilancico pódese consultar no enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000142475

Que con la gaita, e vosa May bella,
engaytarèmos a toda Castela,
ay ay ay.
Ay meu Miniño, faceivos Gayteiro,
e ganarèmos muyto diñeiro,
ay ay ay,
Con boy, e mula, e con casa pagiza,
non negareis que naceis en Galicia,
ay ay ay,
Daynos a mula, e o boy juntamente
ansi vos fazan Oubispo de Ourense,
ay ay ay.
Non quero a mula, que non e Galega,
pois ao Miniño tan pouco se chega,
ay ay ay.

Texto. Y mudando el son a la gaita,
Otra buelta dieron a la dança.

Galleg. Que dizis Galegos do Miniño?
2. Que è tan bello como pan de trigo.
3. De presente que quereis dallo?
4. Si me da o boy, lle darè un qarto.
5. Zapatiños eu lle daria.
6. Para que los poña na pretiña.
7. Daille o coraçon, que è o que mais preça.
8. De diñeiro abaxo qanto queira.

Text. Y rematando con otra mudança,
de quatro en quatro dàn fin a la dança,
Y no es muy poco que bailen a quatro
que ay en Galicia poquisimos quartos.

Gall. Miniño meu, vos sois Cavaleiro,
pois primo sois do mais nobre Galego.
Casa vos ten voso primo en Santiago,
que ha enriquecido depois que foy Santo.
Id para là, e sereis lo Galego
mais regalado que o Conde de Lemos.
Pero cuiday non vos coman en casa,
porque en Santiago Pan de Angeles yantan.

O texto non está exento de certa retranca e dunha crítica directa á xestión económica da Catedral de Santiago, cando di: «Casa vos ten voso primo en Santiago, que ha enriquecido depois que foy Santo». Incluso o advirte deses xestores: «Pero cuiday non vos coman en casa, porque en Santiago Pan de Angeles yantan».

Este mesmo vilancico[228] foi posto en música no Nadal de 1675 na Capela Real de Madrid[229]. Tamén foi interpretado no Nadal de 1704 na Catedral de Sevilla[230] e en 1712 en

[228] Aínda que parte do texto anterior, pois presenta fragmento idénticos, amosa bastantes variacións con el.
[229] *Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de Su Magestad la Noche de Nauidad este año de 1675*. Neste caso tamén ocupa o quinto lugar entre os oito vilancicos cantados nesa noite. Este vilancico pódese consultar no enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000142602

Marchena[231]. Aínda que non se puido consultar a música destes vilancicos, é moi probable que, ao igual que fixo Gómez Camargo ou Miguel de Irízar, os demais compositores tamén introduciran a música do baile da gaita galega nas súas versións.

Un vilancico no que si temos constancia do emprego da melodía estándar da gaita galega é no conservado na Catedral de Segovia co título *Tocad homiños con son pracenteiro*. Datado no ano 1678 e atribuído por López-Calo a Miguel de Irízar[232].

Outro vilancico no que atopamos esta melodía é no titulado *Ciego y lazarillo*, composto por Antonio Solér para o Nadal de 1762[233]. Este vilancico conservase na Real Biblioteca do Mosteiro de San Lourenzo do Escorial coa sinatura 118-1. Foi editado por Samuel Rubio (Soler 1979) e tamén existe unha gravación realizada pola Escolania de la Abadia de Santa Cruz del Valle de los Caídos, baixo a dirección de Jean-Michel Hasler[234].

O número de vilancicos de galegos que se coñece é realmente importante, estando entre os vilancicos de personaxes máis abundantes. Pódese comprobar na seguinte táboa comparativa que se elabora a partir dos tres volumes que conforman o *Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos* publicados pola editorial Reichenberger e os dous volumes que constitúen o *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional*.

Táboa 4. Personaxes máis representados nos dous volumes do CVBN e nos tres volumes do CDPV (Elaboración propia).

	CVBN1	CVBN2	CDPV1	CDPV2	CDPV3	Total
Negro	241	133	63	31	33	501
Portugués	135	47	23	17	151	373
Galego	144	44	26	18	24	256
Xitana/o	125	39	31	2	32	229

A partir dos índices de personaxes que incorporan estes catálogos observamos que os personaxes que máis veces aparecen citados nos vilancicos son estes catro: negro, portugués, galego e xitana/o. Sumando o número de aparicións resultan en primeiro lugar, e con moita diferenza respecto dos demais, os vilancicos de negros. A continuación aparecen os que incorporan a figura do portugués, pero neste caso é preciso facer unha aclaración pois, como se pode ver na táboa, estes aparecen sobrerrepresentados no CDPV3, que é o catálogo que recolle os *Pliegos de villancicos portugueses*. Se corrixiramos este desfase o segundo posto quedaría para os vilancicos de galegos. Mentres que o cuarto lugar o ocupan os vilancicos de xitanas e xitanos.

[230] *Letras de los villancicos, que se cantaron en la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, en los Maytines de el Nacimiento de N. Señor Jesu Christo. Compuestos por Don Diego Ioseph de Salazar, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia. Año de 1704*. Esta noite cantáronse nove vilancicos, ocupando o cuarto lugar *El fervor de los Gallegos*. O texto deste vilancico e practicamente idéntico ao da Capela Real. A Introdución e as Coplas son iguas, aparecendo unha pequena variación no Retrouso, pois incorpora algo máis de texto. Este vilancico pódese consultar no enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000170075

[231] *Letras de los villancicos, que se cantaron en la Iglesia Parroquial de el Señor San Juan Baptista, de la Villa de Marchena, en los solemnes Maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo. Este año de 1712. Siendo Maestro de Capilla de dicha Parroquial Iglesia Don Juan Ignacio de Morales Maldonado*. *El fervor de los gallegos* foi o cuarto dos nove vilancicos cantados esa noite e o texto é idéntico ao cantado oito anos antes na catedral de Sevilla. Este vilancico pódese consultar no enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000142753

[232] Pódese consultar a transcrición musical do inicio deste vilancico en Villanueva (1994, 86).

[233] *Villan[ci]co: â 6 con viol[ine]s, gaita y psalterio: ciego y lazarillo: al N[acimien]to de N[ues]tro S[eño]r Jesu [Chris]to / comp[ues]to por el P[adr]e Fr[ay] Ant[oni]o Solér*. Pódese consultar a ficha de catalogación no seguinte enlace: https://rbmecat.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=40423

[234] A gravación pódese escoitar no seguinte enlace: https://www.youtube.com/watch?v=5NXlSyqs3wg

3.5. OS VILANCICOS EN GALEGO

Moi a finais do século XVIII, cando se está a producir o declive do vilancico e en moitas catedrais xa non se interpretan este tipo de obras, os vilancicos de galegos chegan a Galicia transformados nos vilancicos en galego[235]:

> Únicamente, a partir del momento en que pierde agresividad el tratamiento del personaje del gallego y su propia lengua, se convierten en elemento lírico objeto de comunicación; es entonces cuando su protagonismo adquiere sentido entre nosotros y resulta viable su presencia en Galicia. Se descarga también de todo adorno anecdótico y de todo ropaje de comicidad añadida, fortaleciéndose, por el contrario, el mensaje lírico de la ofrenda cantada al Recién Nacido (Villanueva 1994, 26).

Prodúcese así unha transformación importante no personaxe do galego. Convértese nun pastor ou pastora que se achega ao portal a adorar ao neno recen nado pero, xa non se trata dunha figura ruda e imbuída de comicidade, senón dunha persoa pobre pero humilde, traballadora e respectuosa. Tamén o uso que se fai da lingua troca radicalmente de sentido con respecto ao que sucede nos vilancicos de chanza. Agora o galego non se emprega como unha forma de caracterización do personaxe e buscando o efecto paródico, senón como lingua de uso que normaliza a súa práctica nun espazo de especial relevancia como é o ámbito de sacralidade do templo.

Isto é posible por unha serie de cambios, entre os que podemos citar como máis destacados:

> La eliminación de cualquier poso de elemento risible, la concentración temática en aspectos líricos o dramáticos expositivos (nunca de *chanza* como ocurría anteriormente), y, finalmente, la mejora progresiva del estilo literario, de la mano de poetas locales para quienes la lengua no es tanto *arma* de contraste, de recurso escénico, o de broma, cuanto elemento de comunicación (Villanueva 1994, 30).

3.5.1. Os primeiro vilancicos en galego. Melchor López e *A nosa gaita*

A aparición do vilancico en galego prodúcese, concretamente, en 1790, cando Melchor López (Hueva, Guadalaxara 1759 - Santiago de Compostela 1822), mestre de capela da Catedral de Santiago, compón o seu primeiro vilancico que ten como personaxe central á pastora galega. De Compostela este feito trasladarase posteriormente a Mondoñedo, e máis tarde a Ourense, dando inicio ao costume de cantar todos os anos un vilancico en galego na misa do día de Nadal.

Esa primeira obra de Melchor López ten como título *Da Ulla a meu cabo veño* «Villancico 8º para Navidad. De la Pastora Gallega»[236]. Trillo realiza o seguinte comentario sobre ela:

> É do ano 1790, ano santo, un ano de grande actividade e de grande fecundidade na produzón de Melchor López. Para este Nadal compuxo umha

[235] Unha vez máis, seguimos a denominación de Villanueva (1994).

[236] Este vilancico, ao igual que os outros tres de Melchor López, consérvanse no arquivo da Catedral de Santiago de Compostela. En concreto, este primeiro, ten o nº 993 no Catalogo do Arquivo da Catedral de Santiago elaborado polo profesor López-Calo. Pódese consultar unha transcrición do texto en Álvarez Blázquez ([1959] 2008, 154-157) e Villanueva (1994, 238-239); e da música en Trillo y Villanueva (1980, 23-63) e Villanueva (1994, 389-433). Tamén se pode escoitar unha gravación do mesmo no seguinte enlace: https://www.youtube.com/watch?v=ijNkLTw9arM

> série de vilancicos grandiosos, algún de mais de meia hora de durazón. Esta grandiosidade ve-se mui ben neste noso vilancico, o vilancico galego mais fermoso, e de maior calidade musical de todos os seus e tamén de todos os que levo visto, ou sexa de todos os de Pacheco, Santabaya e Saavedra. E tamén o vilancico de feitura mais refinada e culta e no que se ve menos umha influéncia popular. De todos os xeitos, esta influéncia popular é perfeitamente perceptível no ritmo e melodía da «tonadilla», aínda que esta sexa xa umha melodia muy requintada. Mas mesmo tamén a melodia do Soprano no «Estribillo» é de corte popular aínda que de sabor tan culto, como ben se ve se a comparamos coa melodia nº 189, p. 41, do Cancionéiro de Casto Sampedro (Trillo e Villanueva 1980, 18).

Esta melodía que comenta Trillo, recollida por Said Armesto a unha esmoleira en Cerdedo no ano 1904 e ditada a Casto Sampedro para a súa transcrición, trátase dun romance que comparte a mesma figuración rítmica e o mesmo carácter que a que presenta a voz da soprano no vilancico, pero melodicamente non é igual[237]. Así e todo, a obra está escrita nun compás de 6/8 e amosa un importante carácter popular, aínda que o tempo *allegro moderato* a afasta da alegre viveza da muiñeira.

Despois deste primeiro vilancico en galego Melchor López comporá outros tres. Datado en 1791 aparece no arquivo da Catedral de Santiago o titulado *Un fato de labradores*[238]. Ao non conservarse a partitura e tratarse só dun borrador «o mais seguro é, ou ben que o seu autor non o rematou a tempo para o cantar, pero ben o podía cantar o ano seguinte, ou mais ben quizá que non ficou mui satisfeito dele» (Trillo e Villanueva 1980, 15-16). O propio Trillo comenta deste vilancico que:

> ten un certo aquel de peza non rematada de tudo, un certo aire de provisionalidade, un claro carácter de borrador. Quizá foi este o motivo polo que o seu autor o deixou sempre en estado de borrador. O certo é que é o menos elaborado e pola contra aquele no que os temas populares que lle sirven de base mais están ao descoberto. A pesar de tudo isto non produce nunca umha impresón folclórica, como producen, para nos entendermos, as pezas de Montes ou Chané, até as mais orixinais. O tema da «Alborada» do 2º tempo está recollido no Casto Sampedro nota por nota no nº 402, p. 156; outros temas literalmente populares son os dos compases 40 ou 94 da mesma Alborada. Como se pode observar, aquí os temas están recollidos tal e cual sen nengún tipo de elaborazón, o que dá a esta composizón un carácter menos persoal e cuase produce umha impresión de falta de unidade. O mais belo é, sen dúvida, a brevísima Copla final (Trillo e Villanueva 1980, 18-19).

Quizais, este vilancico sexa un bo exemplo da importancia que a música popular tiña neste tipo de composicións. O feito de que quedara inacabado deixa ver ás claras, sen ningún tipo de manipulación ou elaboración, as pezas populares que o compositor emprega en toda a súa natureza. É o caso da alborada, que vemos como se corresponde coa recollida un século máis tarde nas terras do Ulla e incorporada por Casto Sampedro ao seu cancioneiro.

[237] Para máis información ver Sampedro ([1942] 1982) ou Groba (2012a).

[238] Deste vilancico non se conserva a partitura, só as partes soltas correspondentes ás diferentes voces e instrumentos e un borrador ao que lle faltan as introducións orquestrais e presenta algúns baleiros na orquestración. Pódese consultar unha transcrición do texto en Villanueva (1994, 239-240); e unha versión reconstruída da música en Trillo e Villanueva (1980, 97-124).

Outro elemento a destacar é a incorporación desta sección de alborada coa súa música correspondente. Estes vilancicos galegos non incorporan só o tópico da gaita galega, senón que agora inclúense tamén outras pezas, de baile ou non, que entran dentro da categoría de música galega. Así, aínda que a obra comeza co típico compás de 6/8, cambia na sección de alborada ao 2/4 característico destas pezas.

A elección da alborada non é casual, senón que o texto fai referencia directa a ela, como se pode comprobar a continuación:

> Un fato de labradores, / que todos somos galegos,
> a Belén viñemos xuntos / co noso amigo o gaiteiro
> para o son dunha alborada / cantar esta mañán cedo,
> con moito lecer, aquí, / unha tonada a este Neno;
> que che está de rechupete / e si non xa o veremos.
> A nosa alborada / na gaita toquemos
> pois neste alpendre / Noso Señor vemos.
> Nacéu para abrirnos / as portas do ceo;
> xa ven, endebén, / o noso remedio.
> ¡Vinde velo todos! / Rapaces, ergueivos!
> Vinde, vinde axiña / vinde, vinde ledos;
> vinde, vinde axiña; / vinde a velo (Villanueva 1994, 239-240).

Ademais, a escolla da alborada tamén responde ao emprego de seccións contrastantes tan característico na música, de modo que, fronte ao carácter vivo e animado do 6/8 das gaitas ou muiñeiras aparece a natureza tranquila da alborada en 2/4.

O terceiro vilancico composto por Melchor López é *Ai!, perdone sua mercede*[239]. Datado en 1793 é:

> un vilancico menos grandioso e refinado que o anterior [*Da Ulla a meu cabo veño*]. É de destacar a espléndida nobreza da melodía do unísono do primeiro tempo, así como a eficacísima e subtil instrumentazón; a tamén brillanteza do segundo. A «tonadilla» é umha melodía popular galega aínda hoxe en uso e que recolle numha versón un pouco diferente Bal y Gay no nº 58 do seu Cancionéiro. Melchor da-lle un ritmo sincopado de foliada, mais de acordo con esta melodía. E aínda que o aire decididamente popular e fráxil desta «tonadilla» contrasta un pouco co carácter culto do «Estribillo» anterior e mesmo coa densidade da «Introducción», Melchor López servindo-se dumha instrumentazón mui subtil e refinada, aquí como noutros casos, nunca cai no folclorismo, sempre consigue transcender o ambiente popular, non para o negar ou o anular, senón para nos dar un produto sempre persoal e de grande pureza estilística (Trillo e Villanueva 1980, 18).

Unha vez máis, obsérvase o emprego de melodías populares como base da composición. Neste caso un dos temas empregados coincide coa cantiga recollida –non consta o lugar de procedencia– por Torner e Bal y Gay no seu Cancioneiro (1973). Xa non se incorporan só pezas instrumentais senón que tamén teñen cabida melodías de cantigas populares.

[239] Este vilancico ten o nº 1008 no Catalogo do Arquivo da Catedral de Santiago elaborado polo profesor López-Calo. Pódese consultar unha transcrición do texto en Bouza Brey (1958, 6-7) e Villanueva (1994, 238); e da música en Trillo y Villanueva (1980, 65-82).

O último dos vilancicos composteláns é *A nosa gaita*[240]. Datado en 1795 é un dos vilancicos máis relevantes para o presente traballo, e tamén dos máis importantes, xa que «es éste uno de los villancicos que más se citó e imitó» (Villanueva 1994, 122). Trillo di que:

> está feito sobre umha melodia popular que tal como a presenta Melchor López ten un aire mui galego, mas que en realidade é umha melodia común a toda a xeografía española como mui ben demostra Julian Ribera, e que se coñece normalmente polo título castelán «Tantarantán, que los higos son verdes» en ritmo de 3/8. Este vilancico é certamente mais superficial que os dous anteriores e menos persoal tamén, mas nele M. López desenvolve umha orquestrazón mais rica e elaborada (Trillo e Villanueva 1980, 18).

Esa melodía popular á que se refire Trillo non é outra que a melodía estándar da gaita galega, que está presente de principio a fin, durante toda a obra. E, claro que soa galega, pois é realmente a melodía que representa –como queda demostrado no presente traballo– ao galego no teatro e nos vilancicos. Melchor López coñecía sen dúbida esta característica, pois formárase no "Colegio de Niños Cantorcicos de la Capilla Real"[241], e dentro das súas atribucións nesta institución debeu de cantar moitos vilancicos de galegos que incluían a melodía da gaita galega. Así, cando compón este vilancico titulado precisamente *A nosa gaita*, que mellor melodía que esta podería empregar?

A referencia de Trillo á presenza desta melodía en toda a xeografía española é certa, pois como xa se viu nos capítulos anteriores deste traballo, a gaita galega tivo unha ampla difusión tanto a través da música instrumental para guitarra, coma do teatro ou dos vilancicos en toda a Península. Así, despois de saír de Galicia e espallarse por toda a xeografía ibérica, a gaita volve convertida nunha melodía case universal. Este título que aquí aparece, *Tantarantán, que los higos son verdes*, non é máis que a tradución ao castelán dun dos versos da panxoliña catalá titula *El noy de la mare*[242], que como xa comentamos no capítulo anterior, emprega a melodía da gaita galega.

Este é o último vilancico en galego posto en música na catedral de Compostela. Segundo sinala Álvarez Blázquez ([1959] 2008), o autor da letra de todos eles é Marcos Parcero[243], presbítero e «capellán de asistencia y preceptor de los niños de coro de la catedral» (Bouza Brey 1958, 9).

A partires do ano 1796 déixanse de compoñer os vilancicos para retomar a composición dos responsorios[244]. Con estes catro vilancicos, Melchor López sementa as bases do vilancico en galego, que terá a súa continuidade nas catedrais de Mondoñedo e Ourense. Pero esta semente irá máis alá dos vilancicos e será o punto de inicio do desenvolvemento do que podemos denominar como nacionalismo musical galego[245]. Nesta mesma liña vai o comentario de Villanueva, cando sinala que:

---

[240] Este vilancico ten o nº 1019 no Catalogo do Arquivo da Catedral de Santiago elaborado polo profesor López-Calo. Pódese consultar unha transcrición do texto en Álvarez Blázquez ([1959] 2008, 161-162) e Villanueva (1994, 237); e da música en Trillo y Villanueva (1980, 83-96). Tamén se pode escoitar unha gravación do mesmo no seguinte enlace: https://www.youtube.com/watch?v=Hzo8dHRUIHs

[241] Institución na que permaneceu ata 1784, ano no que toma posesión do cargo de Mestre de Capela da catedral de Santiago de Compostela.

[242] Trátase dunha panxoliña moi popular en Cataluña que incorpora a melodía estándar da gaita galega.

[243] Para máis información sobre este autor consultar Bouza Brey (1958) e Álvarez Blázquez ([1959] 2008, 153-162).

[244] «En Santiago de Compostela se suprimen los *villancicos* en sacristía [...] del 16 de noviembre de 1796» (Villanueva 1994, 72). «Tras la caída del *villancico* pasaron a escribirse en castellano unos epílogos pastoriles para la noche de Navidad, que acompañaban a los *Responsorios*, como único recuerdo del pasado esplendor» (Villanueva 1994, 123).

[245] Sobre o desenvolvemento do pensamento musical nacionalista en Galicia ver Costa (1998a, 1999). Tamén resulta interesante, en relación co tema que aquí se trata, Villanueva (1999).

> Melchor López cerra unha grande época de realizacións na catedral de Santiago. A sua obra e o seu maxisterio son somente dumha «maneira» de facer música que, através dos seus discípulos imediatos, será a base dos compositores nacionalistas galegos, ligados todos eles ao ensino das academias catedralicias (Trillo e Villanueva 1980, 13).

Tamén Filgueira Valverde, consciente da transformación dos vilancicos de galegos en vilancicos en galego, destaca a importancia deste feito e a transcendencia que terá para o desenvolvemento da música galega:

> Con independencia del contenido literario, la música «de pastorada» se inspiraría en temas gallegos «de ritmo trocaico», «*muiñeiras*» y «*alboradas*». Lo que fue mero tópico lejos de Galicia, suscitó aquí, por primera vez, la utilización de temas populares en la música culta del XVIII y comienzos de XIX, en especial por maestros de Mondoñedo, verdaderos precursores: Santavaya, Pacheco, Saavedra. A su lado se formaron los cultivadores de la música gallega como Veiga y Montes (1994, 15).

Efectivamente, aínda que Melchor López é o precursor do movemento, conseguindo uns vilancicos «de feitura culta e refinada, mais de funda e clara inspirazón popular» (Trillo e Villanueva 1980, 18), a consolidación dos vilancicos en galego producirase na Catedral de Mondoñedo.

3.5.2. A consolidación do vilancico en galego na Catedral de Mondoñedo. José Pacheco

O mestre de capela mindoniense que recolle a iniciativa de Melchor López é Ángel Custodio Santavalla (Braga, Portugal 1750 - Mondoñedo 1804), que para o Nadal de 1796 pon música ao primeiro vilancico con texto integramente en galego que se canta nesa catedral[246]. É o titulado *Ou da casa*[247], cuxo texto se corresponde con parte do empregado por Melchor López en *A nosa gaita*. Escrito en compás de 6/8 e 3/8, posúe unha sección denominada gaita que precede ás coplas e presenta un claro carácter popular. Esta melodía da gaita emprégase na resposta e nas coplas.

O catálogo de vilancicos, íntegra ou parcialmente en galego de Santavalla, está formado por sete obras. Entre elas atópase parte do texto xa empregado por Melchor López en *Un fato de labradores*[248]. Esta obra comeza unha vez máis en 6/8 e cambia na *tonada* a un 4/4 en aire de alborada[249]. Precisamente este cambio coincide coa parte onde o texto fai referencia, precisamente, á alborada:

> Labrador- A nosa alborada / co á gaita toquemos
> Pois que neste Alpendre / Noso Señor vemos

[246] «A. C. Santavaya recoge del maestro de capilla de Santiago, Melchor López, [...] no solo la tradición del *villancico* en gallego, ciertamente fugaz en Compostela, sino los textos, el esquema compositivo y la propia concepción de la obra» (Villanueva 1994, 133).

[247] Pódese consultar unha transcrición do texto en Villanueva (1994, 241-242) e da música en Villanueva (1994, 435-448).

[248] «Cun "estribillo" en castelán que Melchor non recolle e co texto das outras coplas, pois Melchor só cita a primeira. Desgrazadamente este vilancico non está datado, polo que non é posível saber se é anterior ou posterior ao de Melchor López» (Trillo e Villanueva 1980, 16). Pódese consultar unha transcrición do texto en Villanueva (1994, 242-243) e da música en Villanueva (1994, 449-457).

[249] «Publicado por J. F. Filgueira Valverde, en dicho manuscrito figura con el título "chouteira" danza que, de procedencia lusitana, según Filgueira, que aparece aquí por primera vez entre nosotros» (Villanueva 1994, 243).

Nasceu para abrirnos / as portas do Ceo.
(Villanueva 1994, 243).

Villanueva (1994) indica que a melodía empregada nesta sección foi a fonte de inspiración para a coñecida *Alborada* de Pascual Veiga, que, como neno de coro desta catedral, debeu de escoitar este vilancico durante a súa estancia na mesma.

Outro vilancico interesante é o titulado *Como ésta es noche de indulto*[250], estreado en 1800. «Todo el *villancico* está en castellano salvo la última de las coplas que enlaza directamente con la *tonada gallega*, que es una *muiñeira* en la que Santavaya tuvo presente la danza final de un *villancico* en castellano de Melchor López» (Villanueva 1994, 135).

Tamén é de destacar o vilancico estreado en 1802 e titulado *Viejo y con chouteira*[251]. Neste caso, a *tonada*, escrita en 6/8, leva a indicación de chouteira, para facer referencia ao baile galego. Este emprego das denominacións autóctonas en lugar do xa coñecido baile da gaita galega amosa o coñecemento que estes compositores, formados xa en Galicia, tiñan da música propia e, polo tanto, como se van afastando da demarcación establecida desde o exterior.

En xeral, Joam Trillo sinala que «a música destes vilancicos de Santabaya é de mui baixa calidade e o seu interés é só histórico e tamén en parte folclórico polos temas populares que usa» (Trillo e Villanueva 1980, 16). Neste caso valoramos que o seu interese transcende á súa posible calidade musical e vai máis alá do emprego do elemento exclusivamente folclórico, para converter a estes vilancicos en iconas, nun signo de representación do cambio social que se está a producir en Galicia a principios do século XIX.

O sucesor de Santavalla en Mondoñedo foi o seu discípulo, José Pacheco (Mondoñedo 1784-1865), que compuxo trinta e cinco vilancicos en galego, sendo o autor más prolífico neste xénero. Como vén sendo costume neste tipo de repertorio, algúns deles repiten textos xa empregados por Melchor López, como son *Da Ulla a meu cabo veño* e *A nosa gaita*. Desta última obra consérvase unha copia manuscrita no Museo de Pontevedra[252] e «o máis interesante é que no ms. musical figura o tíduo *Chouteira*, en troques do de *Gaita*, que está no impreso» (Álvarez Blázquez [1959] 2008, 160). Isto vén a consolidar a idea de que gaita e chouteira eran intercambiables, é dicir, son unha mesma forma de denominar ao baile da gaita galega. Idea reforzada polo feito de que antes de que se inicie esta parte indicada como chouteira, o texto di expresamente que o gaiteiro tocará o baile da gaita galega:

Coro- Entrad, entrad, / que bien cabeis todos
al Niño vereis / y luego la antigua gaita gallega
tocará vuestro gaiteiro / si, si, si vuestro gaiteiro.

Chouteira. Solo (Villanueva 1994, 263)

En realidade, a gaita galega nas súas diferentes variantes, a chouteira ou a muiñeira, está presente na maioría dos vilancicos de Pacheco. Xa que «la danza gallega –la *gaita* o posteriormente la *muiñeira*– vendrá a ser el elemento constitutivo fundamental de la *ofrenda* del pastor gallego y su uso ha trascendido el marco meramente local del *villancico*» (Villanueva 1994, 45).

[250] Pódese consultar unha transcrición do texto en Villanueva (1994, 245).
[251] Pódese consultar unha transcrición do texto en Villanueva (1994, 246).
[252] En Groba (2012a, 74) aparece reproducida a imaxe da primeira páxina deste documento. A melodía deste vilancico amósase co número 348 en Sampedro ([1942] 1982).

Debido a esta abundante presenza da música de carácter popular nos vilancicos de Pacheco, citamos a continuación os máis destacados incluíndo os comentarios que Villanueva (1994) realiza sobre cada un deles:

- *A Belén vamos meus amiguiños*: Estreado en 1810. «El tema de *muiñeira* se ciñe en una célula rítmica tantas veces repetida por Pacheco» (Villanueva 1994, 153).
- *Festa temos galeguiños*: Estreado en 1825. «Tras una exposición orquestal introduce un tema de danza (una *muiñeira*) que volverá a repetir en la *respuesta*» (Villanueva 1994, 155).
- *Meu meniño, miña perla*[253]: Estreado en 1826. «Sigue exactamente el mismo esquema y distribución de *Albricias veñan pandeiros*, aunque ahora le llame *chouteira* (*tonadila* en el de 1824), lo que nos hace pensar en un esquema prototípico base: una breve introducción orquestal y los sucesivos períodos perfectamente regulares en tiradas de 16 cc. el *coro/respuesta* con el mismo motivo, y las *coplas* que modulan a *menor*. Las células rítmicas son exactamente las mismas, lo que nos corrobora, nuevamente, que el término *chouteira* es más bién un localismo con que se denomina a la *muiñeira*» (Villanueva 1994, 156).
- *Vinde, vinde, meus pastores*: Estreado en 1828. «Resulta muy interesante la introducción del silencio en espacios regulares, con sabor típicamente popular»[254] (Villanueva 1994, 158).
- *En Belén hay muita festa*: Estreado en 1829. «A la *muiñeira* se le llama, en el papel del primer violín, *chouteira*; sin duda el autor no establecía verdadera diferenciación entre uno y otro aire de danza. Usa, tal vez, los diseños rítmicos propios de la *chouteira*» (Villanueva 1994, 154).
- *Vinde axiña, compañeiros*[255]: Estreado en 1830, leva o subtítulo de *Chouteira al nacimiento*. Comeza coa indicación de «Chouteira», mantendo o compás de 6/8 durante toda a obra. «Como única particularidad, a lo ya observado en relación con la *chouteira* y el empleo de esquemas rítmicos reiterados, se da, como excepción, el uso de armadura para el cambio de tonalidad (de Fa a fa), normalmente prefiere poner las alteraciones sobre las notas» (Villanueva 1994, 157).
- *Albricias que nesta noite*: Estreado en 1833. Presenta unha sección denominada chouteira e «utiliza el mismo arranque en anacrusa y recuerda inevitablemente a cualquiera de los temas de Gustavo Freire o Pascual Veiga, quienes, sin duda, beben de estas fuentes»[256] (Villanueva 1994, 154).
- *Ou da casa*: A este vilancico xa nos referimos anteriormente. Recolle parte do texto empregado por Santavalla e Melchor López no titulado *A nosa gaita*. O vilancico comeza cunha introdución e un retrouso ao que segue a canción que leva a indicación de Chouteira[257]. Nun dos papeis aparece sinalada a data de 1835 pero polas características da obra Villanueva (1994) pensa que sería anterior a esta data.

[253] Pódese consultar a transcrición musical desta obra en Villanueva (1994, 497-514). Ao inicio do vilancico aparece a indicación «Chouteira» , manténdose o 6/8 de inicio a fin do mesmo.
[254] Pódese observar un exemplo do emprego dese silencio na breve transcrición que aparece en Villanueva (1994, 158).
[255] Pódese consultar a transcrición musical desta obra en Villanueva (1994, 531-544).
[256] Pódese ver unha transcrición deste arranque do que fala o autor en Villanueva (1994, 154).
[257] «Término que había utilizado Santavaya y que en este caso (quizá en otros, que veremos) no adquiere singulares características (como podían ser el arranque en anacrusa, célula rítmica determinada, etc.), a no ser, la estricta regularidad de los períodos, lo que se da también en las *muiñeiras* y en buena parte de las *tonadas*» (Villanueva 1994, 152).

- *Ou amigos, vinde axiña*: Estreado en 1838. «Presenta en *binario* un tema de *alborada*» (Villanueva 1994, 157).
- *A Belén lindos pastores*: Estreado en 1840. «La estructura de las frases de las *muiñeira* y de las *coplas* es similar» (Villanueva 1994, 152).
- *Grandes novas galeguiños*: Presenta un dos esquemas máis repetidos por Pacheco: «15 cc. de introducción, muiñeira de 16 cc., respuesta al unísono similar y coplas también de 16 cc. sin ningún tipo de modulación. [...] [No] usa el puntillo en la figuración rítmica de un *tiempo de muiñeira* bastante atípico»[258] (Villanueva 1994, 155). Existe unha segunda versión deste vilancico que emprega o mesmo texto e segue o mesmo esquema, estreado en 1844.
- *Desde mui preto da rocha*: De «esta obra, de clara inspiración compostelana, con evidentes similitudes con *Da Ulla o meu cabo veño*» (Villanueva 1994, 150), non coñecemos a súa data de composición, pero no arquivo da catedral consérvase unha segunda versión que presenta cambios no texto e introduce o *figle*. Grazas á presenza deste instrumento pódese afirmar que sería posterior a 1851, data na que se constata a súa presenza na catedral. Esta segunda versión «galleguiza la nomenclatura y llama a esta primera estructura [introducción / estribillo], simplemente, *alborada*, mientras que a la *tonada* pasa a llamarla *muiñeira*» (Villanueva 1994, 150).
- *Do val ó meu cabo veño*[259]: «A sua versión de *Da Ulla a meu cabo veño*, que ele cambia en *Do Val a meu cabo veño* (a Ulla ficava mui lonxe de Mondoñedo), empeza cunha "Alborada" en [4/4] (ele fai sempre así) e non en 2/4, que corresponde ao "Estribillo" de Melchor López, e remata cumha "Muiñéira", que ven sendo a "Tonadilla" do noso, e leva a data do 20 de dec. do 1855»[260] (Trillo e Villanueva 1980, 16). O tema da muiñeira presenta un inicio igual ao da melodía estándar da gaita galega, e a súa sonoridade é bastante similar.
- *Agora si que é a certa*: «Reitera el esquema de *muiñeira* que veremos una y otra vez» (Villanueva 1994, 153).

Os comentarios de Villanueva permítennos poñer de relevo a importancia que a música popular ten nestes vilancicos compostos por José Pacheco. Fundamentalmente, a gaita e as súas variantes a muiñeira e a chouteira. Nas súas composicións obsérvase claramente esa transición que se produce desde a gaita galega, denominación peninsular[261] que chega incorporada desde os vilancicos de galegos, cunha longa tradición de séculos do seu emprego como caracterización do personaxe do galego, ás súas variantes de denominación local a chouteira e a muiñeira. Así mesmo, obsérvase unha maior utilización do termo chouteira no inicio de século, quizais relacionada coa maior antigüidade de uso deste termo, e a medida que avanza a centuria vaise substituíndo polo de muiñeira –termo que a mediados de século converterase na variante máis empregada–. No seguinte capítulo ocuparémonos precisamente desta cuestión.

Das composicións de José Pacheco, Joam Trillo sinala o seguinte:

[258] Pódese ver unha transcripción do inicio da muiñeira en Villanueva (1994, 155).
[259] Pódese consultar a transcrición musical desta obra en Villanueva (1994, 459-496). A obra comeza coa indicación de tempo «Aire de Alborada», para cambiar na tonada a un 6/8 coa indicación de «Aire de muiñeira».
[260] En realidade, desta obra existen dúas versións no arquivo da catedral de Mondoñedo pero da primeira descoñécese a data.
[261] Empregamos o termo denominación peninsular porque era o máis empregado en toda España e Portugal.

> A música de Pacheco é de inspirazón popular muito mais direita e inmediata, menos filtrada por umha cultura; é agradável e flúida, mas muito mais superficial. Recorda un pouco o estilo que logo será o de Veiga, Montes, Chané, etc., dos que Pacheco é indudavelmente o precursor (Trillo e Villanueva 1980, 16).

Pacheco é sen dúbida o eixo sobre o que bascula gran parte da música galega do século XIX. Foi alumno de Santavalla e Melchor López, os dous autores que dan inicio á tradición do vilancico en galego, e, será mestre de Saavedra e Pascual Enciso, mestres de capela cos que rematará esta tradición. Pero a súa influenza non se verá reflectida só no ámbito catedralicio ou relixioso, senón tamén na música profana, xa que Pacheco foi, tamén, mestre dalgúns dos grandes compositores da música galega do século XIX[262]. Deste recollerán o interese pola música de tradición oral e certas características que definirán un estilo propio, como son:

> El propio tratamiento *a dúo* en las voces agudas tan querido para Saavedra, así como la utilización estandarizada del material orquestal o del diálogo con los solistas (pedales, esquemas rítmicos fijos, alternancia del viento y la cuerda, sencillez en el planteamiento armónico, etc...) son elementos que perdurarán literalmente en el tratamiento de nuestros músicos de finales del XIX, autores que definieron un estilo de *galleguidad* que nace precisamente en el caldo de cultivo de estos *villancicos* gallegos de nuestras catedrales (Villanueva 1994, 31).

Á morte de Pacheco, será Pascual Saavedra (Mondoñedo 1829-1908) quen tome posesión do cargo de mestre de capela, en 1867, permanecendo nel ata a súa morte. Durante este tempo comporá un total de vinte e seis vilancicos en galego, desde o primeiro, estreado no mesmo ano en que chega ao cargo, ata o último, datado en 1903. Con el remata a tradición do vilancico en galego na catedral de Mondoñedo, cumprindo máis dun século de presenza da lingua e a música galega no ámbito eclesiástico.

Unha vez máis, imos partir dos comentarios que Villanueva inclúe no seu traballo titulado *Los villancicos gallegos* para tratar de localizar a presenza da música popular na obra de Saavedra. Os vilancicos nos que esta aparece son os seguintes:

- *Angeliños, cómo cantan*: Trátase do primeiro vilancico en galego escrito por Saavedra, en 1867. «La *tonadilla* la presenta a *dúo*, en terceras paralelas, recurso muy utilizado por Saavedra en cualquier parte del discurso musical, lo que rara vez habían empleado sus antecesores. Incluso en las secciones corales concertantes o en las partes orquestales, las voces agudas suelen ir por terceras, cuando se trata de un aire de danza» (Villanueva 1994, 169). Esta *tonadilla* vai acompañada da indicación de muiñeira.
- *¿Que sucede gran Dios?*[263]: Estreado en 1868. En palabras de Villanueva (1994) é un dos vilancicos máis elaborados de Saavedra. Comeza cun «aire de alborada» en compás de 4/4, para pasar despois á «muiñeira», que el sinala como «duetto aire pastoral», en compás de 6/8.
- *Que son eses homes loucos*: Estreado en 1871. A *tonadilla* leva a indicación de muiñeira.

[262] Entre eles podemos citar a Pascual Veiga (Mondoñedo 1842 - Madrid 1906) que iniciou a súa formación musical como neno de coro na Catedral de Mondoñedo.
[263] Pódese consultar a transcrición musical desta obra en Villanueva (1994, 561-595).

- *Cantos doces*: Estreado en 1877. Este vilancico comeza coa referencia á muiñeira nos seguintes termos:

> Cantos doces, muiñeiriñas, /canta alegre a humanidá
> pranto, rabia, door, cadeas / son xa hirencia de Satán (Villanueva 1994, 275).

- *Cantade copriñas doces*: Estreado en 1878. «Al carácter popular de la pieza se le suma esa despedida de "regueifa" tan característica» (Villanueva 1994, 275). Son frecuentes as intervencións de diferentes personaxes ou os diálogos entre dous personaxes a modo de disputa.
- *Festa temos galeguiños*: Estreado en 1880. Parece un vilancico cunha maior elaboración, así «introduce el tradicional tiempo de *muiñeira* con un *largetto* previo» (Villanueva 1994, 172).
- *Ora ledo todo o mundo*: Estreado en 1881 volvera a pórlle música Saavedra en 1898. Iníciase cun tema de alborada[264] do que destaca no texto a referencia ao antigo baile da gaita galega. Resulta interesante observar como nun momento tan tardío aínda existían referencias a este baile, aínda que o propio texto xa fai referencia a que se trata dun baile do pasado. O texto comeza así:

> Ora ledo todo o mundo / cantemos a libertá,
> pois un Dios, por rescatarnos, / unese a carne mortal.
>
> As zanfoñas e as frautas / acompañemos nosoutros
> o son comenzaron xa, ei-la / la, la la la la la la.
>
> Entrad, que bien cabeis / todos, al Niño vereis;
> y luego la antigua gaita gallega / tocará otro gaiteiro (Villanueva 1994, 279).

- *A do vades rapaciños*[265]: Estreado en 1887. A obra comeza en compás de 4/4 coa indicación «Aire de Alborada», para pasar posteriormente a un 6/8 coa indicación de «muiñeira». Villanueva chama a atención sobre «el carácter popularizante que respiran tanto esos aires de *Alborada* o la *muiñeira*» (1994, 168). Tamén sinala que «en la *muiñeira*, que adopta las fórmulas rítmicas estereotipadas de su antecesor, muestra ciertas notas singulares: la ampliación de los intervalos, los constantes cromatismos, y la mayor tesitura de las voces, entre otras características» (1994, 169).

O esquema básico dos vilancicos de Saavedra queda constituído por tres seccións precedidas por unha breve introdución orquestral: unha primeira sección, que «recibe diferentes nombres: *pastorela*, *tonada*, *muiñeira*, *tonadilla* o, más frecuentemente, *estribillo*» (Villanueva 1994, 176) e que presenta un aire de danza en compás de 6/8; unha segunda sección de resposta, xeralmente de carácter coral; e, unha terceira sección, na que se presentan as coplas por un solista ou un dúo. Entre as diferentes coplas intercálase a resposta antes sinalada.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

[264] Pódese ver un fragmento de ese tema de alborada en Villanueva (1994, 170).
[265] Pódese consultar a transcrición musical desta obra en Villanueva (1994, 545-560).

Nas composicións de Saavedra xa non aparecen indicacións á chouteira nin á gaita galega –salvo a referencia textual a esta última no vilancico *Ora ledo todo o mundo* como reminiscencia do pasado–. Isto é así porque a finais dos anos sesenta, cando el inicia o seu maxisterio de capela, a muiñeira xa adquirira a consideración de representante indiscutible do baile galego.

Os autores encargados de escribir os textos dos vilancicos cantados na catedral de Mondoñedo foron, Antonio María de Castro y Neira (Mondoñedo 1771-1826)[266], Luís Corral Rodríguez (Mondoñedo 1784-1830)[267], Xacinto Romualdo López (Ribadeo 1808 - Mondoñedo 1895)[268] e Alberto Camino Sigüer (Ferrol 1820 - Madrid 1861)[269].

3.5.3. Pascual Enciso e os vilancicos da Catedral de Ourense

Ademais de Compostela e Mondoñedo, a outra catedral que incluirá nas súas celebracións o vilancico en galego será a de Ourense. Será Pascual Enciso (Mondoñedo 1805 - Ourense 1873)[270], nomeado mestre de capela en 1853 e formado en Mondoñedo baixo o maxisterio de Pacheco, quen lle dará continuidade aos modelos de vilancicos en galego mindonienses na catedral de Ourense.

No arquivo desta catedral consérvanse catro vilancicos que, dalgún modo, continúan a tradición do vilancico en galego, e que a pesar de non presentar autoría nin datación, pertencerían todos eles á etapa de Pascual Enciso (Garbayo 1998).

O primeiro, titulado *Vinde, galeguiños, vinde*, aínda que anónimo e sen data de composición, Garbayo (1998) atribúeo a Pascual Enciso. Denominado polo autor como «tonada gallega», estaría «inspirado en otro del maestro Pacheco que se estrenó en Mondoñedo en 1854, y que a su vez remite a una composición suya anterior, de 1818, con letra del poeta Luis Corral» (Garbayo 1998, 172). Villanueva (1994) apunta a que Enciso debeu de traballar directamente sobre a partitura de Pacheco, debido a cantidade de elementos comúns entre ambas obras.

Entre os vilancicos atopados en Ourense destaca unha folla solta de carácter anónimo que contén un titulado *Los gallegos sabiendo que en Belén*[271]. Este resulta especialmente interesante pois presenta o tema estándar da gaita galega nunha terceira inferior con respecto a empregada por Melchor López en *A nosa gaita* (Villanueva 1994). O texto empregado debeu de chegar a Ourense a través dalgún prego impreso, pois coñecemos a existencia deste mesmo texto nun vilancico composto por Santavalla para a catedral de Mondoñedo[272], estreado en 1801, e, outro composto por Antonio García Valladolid para a catedral de Valladolid[273], estreado en 1830.

---

[266] Para máis información consultar Álvarez Blázquez ([1959] 2008, 163-178) e Villanueva (1994, 125-127).
[267] Para máis información consultar Álvarez Blázquez ([1959] 2008, 179-184) e Villanueva (1994, 127-129).
[268] Para máis información consultar Álvarez Blázquez ([1959] 2008, 185-186) e Villanueva (1994, 129-130).
[269] Para máis información consultar Villanueva (1994, 130-131).
[270] Enciso permanecerá como mestre de capela da catedral de Ourense ata a súa morte, en 1873.
[271] Pódese ver unha transcrición do texto desta obra en Villanueva (1994,184) e en Garbayo (1998, 173-174).
[272] A «composición de Santavaya, está escrita en un gallego más correcto, ya que en el caso orensano el gallego utilizado está lleno de tópicos poco ortodoxos respecto a nuestro idioma. Pero quizá este hecho –las diferencias morfológicas existentes entre ambos– sirva para demostrar que el anónimo compositor de la obra orensana pudo copiar el texto de otro papel que no fuese el de Santavaya, aunque nos resistimos a pensar que se desconociese el modelo de Mondoñedo. Respecto a su cronología parece perfectamente datable en los últimos años del siglo XVIII o primeros del XIX, aunque quizá pueda retrasarse más en el tiempo y llevar su vigencia al magisterio de Enciso quien pudo haberlo traído desde Mondoñedo en su venida a Orense» (Garbayo 1998, 173).
[273] Ver Alonso Cortés (1982, 111-112). *Villancicos que se han de cantar en los solemnes maitines del Sagrado Nacimiento de nuestro Redentor Jesucristo, y noche de los Santos Reyes, en la Santa Iglesia Catedral de Valladolid en este año de 1830. Puestos en música por Don Antonio García-Valladolid, Racionero y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia. Imprenta de Aparicio.*

Un terceiro vilancico é o titulado *Os bois e vacas na corte*[274]. Garbayo (1998) atribúello a Pascual Enciso ao presentar a escritura musical deste compositor. Trátase dunha obra escrita en compás de 6/8 «que nos lleva a innegables recuerdos de la música tradicional gallega» (Garbayo 1998, 176). O texto, ademais, recolle elementos de obras de Pacheco e Saavedra.

O último dos vilancicos ourensáns, titulado *Como non é novo este día*[275], presenta algunhas características que o diferencian dos anteriores: 1) correspóndese cunha tradución ao galego dun texto orixinal en castelán[276]; 2) está composto para a festividade dos Santos Inocentes, e non para o Nadal coma os outros tres; 3) e trátase dun vilancico de chanza no que os protagonistas son os nenos de coro.

3.5.4. O vilancico en galego como elemento xerador dun modelo de música galega

Os datos achegados ata aquí evidencian a importancia que o vilancico en galego ten na conformación dunha música propia galega e o papel que xogan na conformación da mesma esta serie de mestres de capela galeguizadores. Serán eles os encargados de realizar a transición cara a ese novo vilancico que leva aparellada unha serie de innovacións no eido musical e social. No musical polo que supón de incorporación do elemento folclórico ou popular; e, no social, pola valorización da figura do pastor galego que leva á inversión da imaxe negativa, resultado da heterodesignación atribuída desde a visión centralista de Castela, a unha positiva, como froito do proceso de reforzamento da identidade propia.

Será o guadalaxareño Melchor López, formado en Madrid a carón da Capela Real, o encargado de recoller a tradición do vilancico de galegos e transformala no vilancico en galego, empregando para elo a música das gaitas que, sen dúbida, xa coñecía e interpretara na súa etapa madrileña, e engadindo as alboradas e algúns outros temas populares que aínda séculos despois se poden atopar nas recollidas de Casto Sampedro ou Torner e Bal y Gay. Neste cambio serán fundamentais os textos de Marcos Parcero, pois o emprego do galego cunha finalidade comunicativa desenvolvida desde o respecto á lingua e o troco na estima social do pastor galego son primordiais neste proceso.

A continuación virá un mestre de capela xa formado en Galicia, como é o caso do portugués Santavalla[277], instruído como neno de coro na catedral de Tui. Este pasa de empregar a denominación imposta no exterior para o baile característico de Galicia a utilizar a denominación autóctona, así, en lugar de chamarlles gaitas galegas utiliza o nome de chouteiras. Tal vez a denominación de gaita estivera xustificada fóra de Galicia, mentres que aquí o nome que recibe ese mesmo baile é o de chouteira.

José Pacheco daralle continuidade a este cambio iniciado polo seu mestre Santavalla e empregará inicialmente a denominación de chouteira de forma conxunta coa de muiñeira, pero a medida que avance o tempo irase consolidando o nome de muiñeira para que a mediados de século se impoña este de forma definitiva. Precisamente, Saavedra e Enciso xa só utilizarán o termo muiñeira, que é o que remata por xeneralizarse.

O que está claro é que estes autores, desde Melchor López ata Saavedra e Enciso, fan unha escolla consciente do que eles entenden como os referentes da música popular galega ou, dito doutro modo, a música que representa a galeguidade, e resultan seleccionadas as alboradas e as muiñeiras –incluídas as súas variantes anteriores de gaitas e chouteiras–. A

[274] Pódese ver unha transcrición do texto desta obra en Garbayo (1998, 177).
[275] Pódese ver unha transcrición do texto desta obra en Villanueva (1994,182-183) e en Garbayo (1998, 175-176).
[276] «Obra del maestro segoviano Bonifacio Manzano, cuyo original se halla en el Archivo musical de la catedral de Segovia, para la que fue escrito en 1838. En Orense conservamos dos versiones de esta obra: una, la que parece anterior, en castellano y otra, similar a ésta, pero a la que en un momento indeterminado, pero siempre posterior a esa fecha, se apuntó por encima la traducción del texto al gallego» (Garbayo 1998, 174).
[277] Aínda que nado en Braga, «era hijo de padre español, natural de Tuy, y de madre portuguesa» (Villanueva 1999, 50).

partir de aquí confórmase un corpus que definirá as características que debe ter a música galega, establecendo o canon da mesma.

Neste sentido, os vilancicos en galego tiveron unha importante repercusión nas diferentes xeracións de literatos e músicos. Gran parte dos escritores e compositores galegos do século XIX estiveron ligados ao ámbito eclesiástico como nenos de coro, músicos de capela ou seminaristas. Todos eles, polo tanto, coñeceron de primeira man e viviron activamente a celebración da festividade do Nadal a través destes vilancicos. Incluso, aqueles que non tiveron unha formación ou un vínculo directo coa actividade eclesiástica coñecerían este repertorio ao ter asistido ás celebracións litúrxicas nas que se cantaban. É así como moitos dos persoeiros destacados do Rexurdimento terían desenvolvido as súas primeiras experiencias co galego como recurso expresivo no ámbito culto. E non só no que á lingua se refire, senón que tamén a presenza da música popular tería espertado o seu interese.

Neste campo da música o compositor que xoga un papel destacado é Pacheco, creando unha sonoridade galega perfectamente identificable:

> Pacheco sabe, además, crear unos temas perfectamente identificables, que más adelante se incorporarán a la música gallega y que, indudablemente, él asienta desde ahora con sus mejores esencias: melodías de ámbito corto, simétricas, diatónicas, ceñidas por esquemas rítmicos reiterados, con los silencios como elementos expresivos (Villanueva 1994, 160).

Estes elementos serán recollidos polo seu discípulo, Pascual Saavedra, para transformalos ou adaptalos á estética da galeguidade e devolvelos á cidadanía con toda a súa carga simbólica e identitaria.

> Es variadísimo el abanico de células rítmicas perfectamente estereotipadas que Saavedra utiliza. Podemos asegurar que, si bien Pacheco respira más la esencia del elemento popular (sus materiales son más identificables con el elemento popular, entendiéndolo de una manera literal), no obstante el estilo de Pascual Saavedra (el tratamiento de los coros, los dúos solísticos, el tratamiento instrumental de las voces, las progresiones modulantes, etc.) será el que recoja y transmita el repertorio coral gallego de la mano de músicos, que, como Saavedra, se formaron en el seno de las catedrales de Galicia o en los seminarios, e hicieron suyas todas las enseñanzas adquiridas en el templo y en las capillas de música (Villanueva 1994, 177).

Este proceso verase reforzado, como veremos nos seguintes capítulos, por un discurso da intelectualidade e dos historiadores que creará a narrativa necesaria para soster estas propostas que se presentan desde a práctica musical.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4. DIFERENTES DENOMINACIÓNS PARA UN MESMO BAILE. A CONSOLIDACIÓN DA MUIÑEIRA

A partir do exposto no capítulo anterior, a tese que aquí defendemos é que as denominacións gaita, chouteira e muiñeira son variantes utilizadas para referirse a unha mesma peza musical; e que esta pluralidade de vocábulos non queda aquí, senón que a variedade é aínda máis ampla.

Neste capítulo non insistiremos na denominación gaita, pois xa se achegou suficiente información sobre ela nos anteriores. Simplemente, lembrar que este era o modo de chamar ao baile galego no exterior de Galicia; así o vimos nas fontes musicais desde mediados do século XVII, e tamén no teatro e nos vilancicos.

En Galicia e para os galegos, este baile recibía diferentes designacións en función da diversidade de vocábulos locais ou rexionais e tamén das variantes, fundamentalmente coreográficas, que o mesmo presentaba. A continuación detállanse algunhas delas.

4.1. CHOUTEIRA, A DESIGNACIÓN MÁIS ANTIGA DUN BAILE GALEGO

Chouteira é o termo máis antigo que coñecemos para referirse a un baile galego. Ribera y Tarragó sitúao nun momento tan temperá coma o século XVII: "En gallego parece que se usaba en el siglo XVII la palabra *choutera* con significado de canción" (1928, 15-16). E para xustificar as súas palabras transcribe un pequeno fragmento dunha obra publicada nese século. Nós puidemos atopar o texto ao que fai referencia este autor nos fondos da Biblioteca Nacional de España, trátase da obra de Pedro de Herrera, publicada en 1618, e titulada *Translacion del Santissimo Sacramento a la Iglesia colegial de San Pedro de la villa de Lerma; con la Solenidad, y Fiestas, que tuvo para celebrarla el Excellentissimo Señor don Francisco Gomez de Sandoval y Roxas*[278]. Transcribimos a continuación o fragmento íntegro onde aparece a referencia á chouteira:

> Una labradora, que representava á Bozeguillas, salió diziendo: Que aunque no era pueblo del Duque, por estar en el passo á Lerma, entre las dos Castillas, tambien queria ofrecer parte de fiesta; sobre dezir su nombre, passó con la fama un coloquio gracioso, haziendo de si misma donayre en preguntas, y respuestas. Tenia prevenidos tres monstruos hijos suyos, para que en la presencia Real, dançassen á diferentes assonadas de chançonetas, chouteras en Gallego, acompañadas de gaitas, y panderillos. Salieron baylando tres figuras monstruosas notables; dos de dueñas enanas, abultadas como gigantillas, y muy añudadas de corcovas; un hombre de dos cuerpos, y cabeças, quatro braços, y piernas igualmente: este dançó de cuenta gran rato, algunos passeos con floretas, y cabriolas, sin poder juzgarse, qual de las cabeças, cuerpos, piernas, y braços fuessen los naturales: despues los tres juntos baylaron las chouteras Gallegas, entrandose en el vestuario (Herrera 1618, 55v.-56r).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[278] E-Mn R/12268. Pódese consultar unha copia dixitalizada en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000171584

No texto observamos que, máis que a unha canción como indica Ribera y Tarragó, a chouteira parece facer referencia a un baile de orixe galego, pois cada vez que se cita vai acompañado do xentilicio.

O texto describe unha festa organizada polo Conde de Lemos a noite do martes 17 de outubro de 1617, en Lerma, na que se programaron "diferentes mascaras y mogigangas" (Herrera 1618, 44r). Concretamente esta é a que leva por título "Mascara del Arca de Noe: y otras de unos monstruos" (Herrera 1618, 54r-56r).

Igualmente relacionada co Conde de Lemos[279] e publicada uns anos antes, concretamente no ano 1607, descubrimos na Biblioteca Nacional de España a obra de Juan de Arze Solorzeno titulada *Tragedias de amor*[280] na que atopamos tamén a palabra chouteira, converténdose na fonte máis antiga coñecida ata o momento que inclúe esta palabra para denominar un baile galego.

Neste caso o texto describe unha escena festiva relacionada coa celebración dunha voda:

> A esta hora el hermoso padre del atrevido Faeton, yva entrando en la quarta parte del dia, por lo qual cessaron las mañosas pruevas, y bolvieron los discretos çagales y çagalas a sus enredados bayles, y las gaytas, sonajas, tamborinos, panderos, rabeles y flautas, á alegrar la fiesta, y llenar de alto y regozijado son, aquella fertil, y deleytosa ribera. Y assi tañiendo y cantando unas chouteyras al uso de la tierra, baxoron por tortuosas y diferentes sendas al caudaloso rio en el qual por orden de Ergasto y los novios avia muchas barcas enramadas con diferentes plantas y flores, para los que quisiessen entretenerse, o solazarse por el, o passar de la otra parte. Entraron Eusebio, Acrisio y Daciano, que eran los tres juezes eletos en una, que para ellos estava mas que todas las otras bien adereçada y prevenida. En otra Ergasto y los novios, como cupieron. Otros muchos quedaron a la verde orilla, que por ser tantos no avia barcas para la sesta parte dellos; y las que avia, que no eran pocas, como estavan adornadas, campeavan mucho en el espacioso rio, navegando unos a una parte, otros a otra, y cantando ingeniosas letras con varios instrumentos, y no menos era maravilloso de ver, en la anchurosa orilla, otra gran muchedumbre en corros, dançando, y cantando, con ayre y gracia estremada (Arce Solorzeno 1607, 79v-80v).

Estando ambientada a escena en Galicia, nas beiras do río Sil, o comentario do autor no que sinala que os mozos van «tañiendo y cantando unas chouteyras al uso de la tierra» adquire unha relevancia especial ao resaltar o carácter autóctono destes cantos e bailes coa inclusión da apostila «ao uso da terra». Pola súa banda, Irigoyen-García, no seu estudo sobre esta obra, destaca a importancia do uso da palabra chouteira neste contesto, pois:

> A pesar de que se trata de una alusión pasajera, la mención de la «chouteira» supone de hecho un reconocimiento no sólo de una práctica cultural local, sino también, indirectamente, del uso del gallego en este espacio cortesano, ya que era la lengua en la que se cantaban este género de composiciones (2013, 230).

Máis que o uso do galego como sinala Irigoyen-García (2013), habería que considerar a posibilidade de que este sexa o nome que reciben estes cantos e bailes en Galicia. É dicir, que

[279] Irigoyen-García (2013) sinala que esta obra está dedicada ao VII conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro (1576–1622).

[280] E-Mn R/1597. Pódese consultar unha copia dixitalizada en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000079323 . Para máis información sobre esta obra ver Chang (2016).

non teñan outra denominación máis ca esta ao tratarse dun repertorio propio e en lingua galega, sen correspondencia con ningún outro dos que se fai no resto de España. Polo tanto, non habería unha consciencia do emprego do galego por parte do autor do texto, senón que simplemente estaría a utilizar o vocábulo que coñece para nomear este repertorio autóctono. Precisamente esta ausencia dunha denominación en castelán podería ser a causa de que, no resto da Península, se designe como gaita galega.

Sen saír do século XVII, a palabra chouteira aparece no vilancico xa comentado no capítulo anterior, que foi cantado na Capela Real de Portugal no ano de 1640:

Ay, faseme una saya
chuuteyra, chuuteyra,
para dar a bolta,
bolta na ribeyra.

E, nesta mesma capela e para a mesma festividade, pero do ano 1645[281], cantouse outro vilancico moi similar ao anterior no que volve a aparecer a palabra chouteira:

1. Ay, fazeime una saya choteira
para dar a bolta na ribeira.

Neste caso, o autor do texto xoga coa polisemia do termo, voo da saia e baile que as mulleres realizan con esta prenda; ao devecer a voz poética por unha saia con moito voo, que sexa chouteira, facendo referencia no verso seguinte ás voltas propias do baile.

Despois destas primeiras aparicións do termo no século XVII, volvemos atopalo, xa no século XVIII, na obra dun dos destacados persoeiros dese momento, como é Frei Martín Sarmiento.

De Sarmiento, temos varias referencias á música popular galega, pero no que se refire ao emprego do vocábulo chouteira, aparece en dúas das súas obras manuscritas que chegaron ata os nosos días.

A primeira vez, localizámolo no seu *Coloquio en mil duascentas coplas galegas*. Nesta colección de coplas recollidas polo autor durante o ano 1745 nos arredores de Pontevedra, aparece unha que di:

Deixa jà Maruxa
para millor tempo
esas chouteiriñas
cô nôvo pandeiro (Sarmiento [1746-1747] 2002, 43).

A copla fai clara referencia ao baile da chouteira, neste caso co acompañamento do pandeiro.

A segunda ocasión na que atopamos a palabra chouteira é no seu traballo *Obra de 660 pliegos*; concretamente, no volume cuarto, dentro da sección que leva por título «Introducción del soneto en la Península y origen de la literatura vulgar». Sinala Sarmiento que o soneto é de orixe italiano, e así, fronte a este tipo de literatura foránea sitúa as formas propias da literatura española:

> Al contrario, todo metro propria y verdaderamente español se puede reducir, y se reduce, a canto, música y harmonía. El canto es primero que la poesía. Los metros se arreglaron al canto por las calles, no al contrario. Los hexámetros

[281] Este vilancico pódese consultar na Biblioteca Nacional de Portugal, no enlace: https://purl.pt/23784

> griegos los cantaba Homero por las calles; y como era ciego, se reducía entonces la poesía a coplas de ciego, hasta que vinieron los poetas líricos (como Píndaro, Anacreonte, etc.) que ya hicieron sus coplas arregladas a los tonillos y cantares. Así se hace hoy en La Mancha para las seguidillas, en Andalucía para las jácaras, y en Galicia para las *chouteiras* –cuyo origen es de *flo, flas, flautera, chouteira,* porque se cantan a la flauta. Pregunto: ¿y a qué instrumento se cantan las octavas rimas y los sonetos? (Sarmiento [1764-1765] 2008, 127).

Vemos como Sarmiento equipara á chouteira que se canta en Galicia coa seguidilla ou a *jácara* da Mancha e Andalucía respectivamente; e, a teor disto, podemos inducir que non se trataría dun repertorio menor, por ser as obras coas que a pon en relación realmente importantes dentro do conxunto da música popular española. Incluso, á luz das palabras de Sarmiento, poderíase pensar que esta referencia está a destacar o papel que as chouteiras tiñan dentro do repertorio galego.

Mención aparte merece a explicación que dá para a etimoloxía desta palabra, un tanto forzada, dado que parece máis evidente a relación da palabra chouteira co verbo choutar –saltar, brincar, chimpar– en relación cos movementos do baile que acompañarían este tipo de pezas.

Despois destas mencións, non volvemos atopala ata o seu emprego nos vilancicos da catedral de Mondoñedo. A este respecto, Villanueva, comentando a sección de chouteira no vilancico estreado por Santavalla en 1802 e titulado *Viejo y con chouteira,* di que se trata dunha «danza en 6/8 que también utilizará Pacheco y que no se distingue de la *muiñeira* tradicional a no ser en la sistemática regularidad de las frases (4+4 cc., sin excepción)» (1994, 135).

O mesmo autor continúa comentando as peculiaridades da chouteira nunha nota a pé de páxina nos seguintes termos:

> El término *chouteira* también lo utiliza con frecuencia J. Pacheco para etiquetar alguna de sus danzas cuya distinción con la *muiñeira* debe ser más de tipo coreográfico, ya que formalmente no se hallan diferencias. Rodrigues Lapa transcribe en el villancico gallego *Beña, norabuena,* estrenado en la Capilla Real de Lisboa, en 1640, estos versos, al final de la primera copla: *Ay, faseme una saya* / *chouteyra, chouteyra* /*para dar a bolta,* / *bolta na ribeyra*; el autor dice sobre el término *chouteyra,* que o adjectivo não mencionado em todos os dicionarios galegos, significa «propio para dar saltos» (Villanueva 1994, 135).

Rodrigues Lapa concorda, polo tanto, con esa relación entre a palabra chouteira e o verbo choutar, na súa acepción de saltar ou brincar, vinculando esta palabra cos movementos asociados ao baile. Por outro lado, Villanueva tamén indica que a principios do século XIX as diferencias entre a muiñeira e a chouteira son inapreciables, no que ás características musicais se refire. En todo caso, podería haber diferencias nos movementos ou coreografías do baile.

Nas composicións de José Pacheco as chouteiras estarán presentes, xunto coas muiñeiras, nos vilancicos mindonienses ata os anos trinta do século XIX[282]. A partir dese momento as chouteiras serán substituídas definitivamente polas muiñeiras que se consolidarán como o emblema da música galega.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[282] Consultar os vilancicos de José Pacheco no capítulo anterior.

4.2. A MUIÑEIRA E A SÚA ECLOSIÓN NO SÉCULO XIX

Centrámonos agora nas muiñeiras; expoñendo, en primeiro lugar, cales son as referencias máis antigas das que temos constancia, a día de hoxe, nas fontes textuais; para, posteriormente, presentar os primeiros exemplos que conservamos de música notada deste tipo de pezas; e, por último, analizar como, e en que momento, aparecen as primeiras definicións nos dicionarios de carácter xeral e nos estudos sobre este baile nos cancioneiros. Observaremos como a súa presenza se vai acrecentando a medida que avanza o século XIX, para se converter, na segunda metade do mesmo, no referente da música popular galega.

4.2.1. As primeiras referencias escritas da muiñeira

O termo muiñeira é máis recente que o de chouteira, ou, polo menos, nas fontes non atopamos referencias tan temperás.

Ata o ano 2022 tíñase como fonte máis antiga con tal vocábulo a indicación que aparece nun recitado-aria, *Pastores que al portal habéis venido - ¡Ay, qué gusto!*, composto por Melchor López para o Nadal de 1786 e conservado no Arquivo da Catedral de Santiago de Compostela. Esta obra incorpora na parte final un Allegro acompañado da indicación «Muiñeyra».

No último número publicado pola *Revista de Musicología* no ano 2022 aparece un artigo da autoría de Javier Gándara Feijóo que adianta esa data a 1777. Este autor sinala a presenza do vocábulo muiñeira nunha tonadilla escénica de autoría descoñecida titulada *La compositora*. Esta tonadilla ten unha sección en compás de 6/8, que presenta a indicación de movemento *gaita*, co seu ritmo e melodía estándar, e na que se canta o seguinte texto: «Ai que me morru / pur ver a mi prenda / cunlla gaitilla / vailara muñeira. / Ai que gustiñu / que cosa tan bella / cunlla gaitiña / vailara a muñeira» (Gándara Feijóo 2022, 137-138).

Gándara Feijóo (2022) tamén apunta unha segunda tonadilla que presenta na súa letra a palabra muiñeira, neste caso trátase dunha composición de Fernando Ferandiere, do ano 1778, titulada *Los españoles viajantes (2ª parte)*. O fragmento de texto no que se inclúe esta palabra di: «Eso no bale nada, oiga usted una muñeira que se cantó en Tetuan en celebridad de el arribo de unas naves cargadas de cebada para el consumo de el País» (Gándara Feijóo 2022, 138).

Froito das pescudas desenvolvidas para a realización do presente traballo estamos en disposición de adiantar esa data nuns trinta anos, situando a primeira alusión ao vocábulo muiñeira cara a 1746.

Unha vez máis será Sarmiento, no seu *Coloquio en mil duascentas coplas galegas*, quen faga alusión a este baile entre as coplas recollidas en 1745 e postas por escrito entre 1746 e 1747. En concreto, a copla di así:

> Alà no moiño,
> cantaràs côs nenos,
> esas moiñeiras
> que aquí nin tên geito (Sarmiento [1746-1747] 2002, 43).

Esta copla está situada no manuscrito de Sarmiento xusto a continuación da comentada no apartado anterior na que fala das *chouteiriñas* e podemos considerala, a día de hoxe, como a referencia máis antiga ao vocábulo muiñeira, o que anticipa considerablemente as datas que ata agora se tiñan sobre a existencia deste baile.

Outra alusión á muiñeira, posterior á de Sarmiento pero anterior ás xa comentadas do recitado-aria de Melchor López e das tonadillas, atópase na obra do Cura de Fruíme, Diego Antonio Cernadas y Castro (Santiago de Compostela 1702 - Fruime, Lousame 1777). Dita

obra, editada postumamente por un grupo de amigos do autor baixo o título *Obras en prosa y verso del cura de Fruíme*, consta de sete volumes e, no sexto, atópanse os seguintes versos:

Aunque es bayle montesino,
allí la *Moiñeira* cupo,
que Somoza siempre supo
llevar el agua al molino:
en alegre remolino
hizo el placer su fagina,
sin que les diese mohina
á jóvenes, y doncellas,
porque en fin ellos con ellas
hacian muy buena harina.

Para que mas bien resalte
el regocijo, se nota
que allí se bayló la *jota*,
sin que una letra le falte:
no hay persona que no salte
en festivas correrías,
siendo en sus volaterías
con varias transformaciones
gavilanes los garzones,
las bellas garzas, harpías
(Cernadas y Castro 1780, 190-191).

Vemos como, na primeira estrofa, fai referencia ao baile da muiñeira, destacando o seu carácter *montesino*, mentres que na segunda, menciona a xota, baile que segundo Crivillé y Bargalló (1983) popularizouse en España nesta segunda metade do século XVIII.

A excepción da primeira referencia á muiñeira de Sarmiento, pertencente aos anos corenta, todas as demais aparecen datadas no último cuarto do século XVIII, e este é tamén o momento no que aparecen os primeiros exemplos de muiñeiras en notación musical –como veremos a continuación–. Isto fai pensar que, aínda que a muiñeira como baile popular xa existía nas aldeas desde moito antes, vai ser a partir de finais do século XVIII cando as elites se interesen por ela; de aí a súa presenza nos documentos escritos.

Un exemplo disto, e da importancia que empeza a adquirir a música e o baile de carácter popular a finais do século XVIII, é o último apartado que Roxo de Flores (1793) lle dedica no seu tratado sobre o baile. Así, no capítulo VIII, para finalizar a súa descrición e estudo dos bailes de España, asigna un último parágrafo aos bailes *provinciales*. E di o seguinte:

> Tambien debo advertir que hay muchos Bayles entre los Españoles, propios de ciertas provincias en donde se executan, ó si han pasado á otras, no se hace con tanta perfeccion; v. g. las *Currandas* y *Farandola* en Cataluña: La *Jota* en Aragon: el *Paséo* ó *Tonadas* en Castilla la Vieja: el *Fandango de Cadiz* en Andalucía: los *Zorcicos* en Vizcaya: la *Danza prima* entre Asturianos, y entre Gallegos la *Muñeira* y la de las *Farreñas* de que habló el Padre Sarmiento en su Obra pósthuma, folio 35. El humor de las gentes ha proporcionado á su antojo las diversiones que ha creido mas acomodadas, llamando en el dia nuestra atencion la *Guaracha, Agua de nieve* y *Bolero* (Roxo de Flores 1793, 120-121).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Roxo de Flores sinala os que el considera os bailes que teñen un carácter local dentro das diferentes rexións e, para o caso de Galicia, aparece a muiñeira e ese outro baile das *farreñas* do que non conseguimos atopar máis información.

Atendendo aos datos recollidos ata aquí pódese considerar que o termo muiñeira era empregado entre os aldeáns galegos durante o século XVIII, e vai ser a partir de mediados deste século cando vai ir gañando consideración entre os músicos e homes de letras, para consolidarse definitivamente a finais dese século ou principios do século XIX. Isto queda demostrado tamén coa aparición das primeiras muiñeiras en notación musical, tal e como imos ver no epígrafe seguinte.

4.2.2. Muiñeiras en notación musical

Polo de agora, a fonte máis antiga con notación musical que reproduce unha muiñeira pertence ao mestre de capela compostelán Melchor López. Referímonos ao xa comentado recitado-aria composto para o Nadal de 1786 e titulado *Pastores que al portal habéis venido - ¡Ay, qué gusto!*[283]. Na parte final da Aria desta obra o autor introduce a indicación de tempo «Muiñeyra. Allegro» e musicalmente atopámonos con todos os elementos característicos da mesma: compás de 6/8, carácter anacrúsico, ritmo de corchea con punto-semicorchea-corchea, frases de oito compases divididas en dúas semifrases de catro compases e melodía movéndose por graos conxuntos con algúns intervalos ocasionais de terceira.

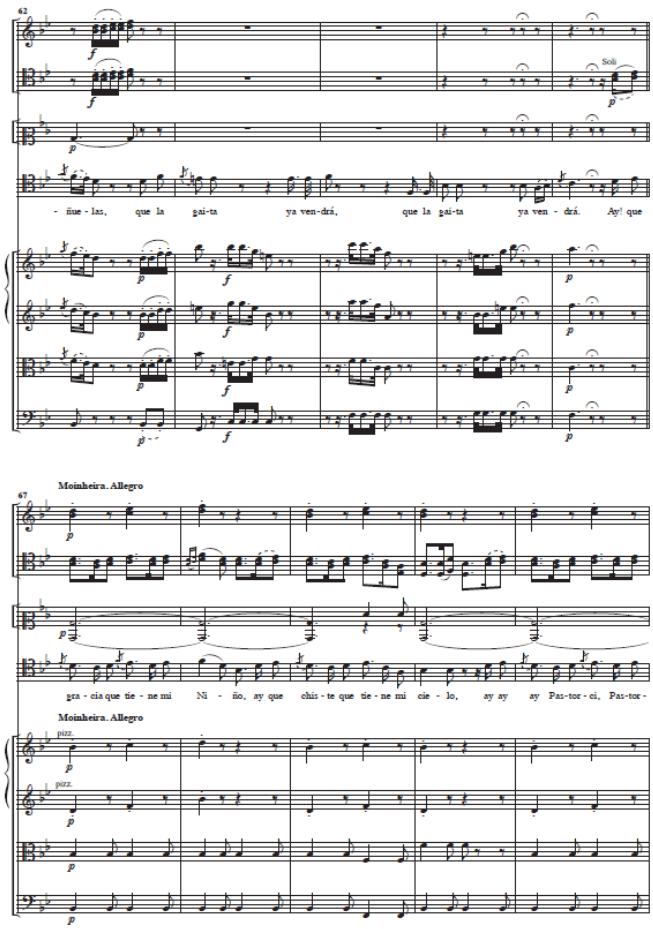


Ilustración 34. Inicio da Muiñeira do recitado-aria *Pastores que al portal habéis venido - ¡Ay, qué gusto!* (Transcrición facilitada por Joám Trillo).

[283] Pódese escoitar unha gravación desta obra en: https://youtu.be/K0b25OQZf7Q

Próximo a esta data, pero, sen dúbida posterior, atopamos o documento custodiado na Biblioteca Nacional de España coa sinatura MC/4420/22 e pertencente ao organista e mestre de capela Diego Antonio Machado (Astorga 1750? - A Coruña 1800).

O manuscrito, de 22 x 32 cm, está conformado por dúas follas de papel pautado en formato apaisado constituíndo catro páxinas. Na primeira aparece simplemente o título centrado, *Alborada q[u]e se toca en las funciones de Galicia conp[ues]ta p[ar]a piano forte p[or] Diego Ant[oni]o Machado, M[aest]ro de capilla y org[anis]ta de la S[an]ta Yglesia Colegial de La Coruña*. Na segunda e terceira está escrita a música para piano forte correspondente a esta alborada. E, na última é onde aparece a muiñeira obxecto do noso estudo, coa seguinte indicación: *Muyeira comp[ues]ta p[or] el mismo autor*[284].

Grazas ao título da Alborada, podemos datar estas dúas obras no período de maxisterio de Diego Antonio Machado na Colexiata de A Coruña, entre 1786 e 1800 (Alén 2004).

Diciamos máis arriba que estas obras son, sen dúbida, posteriores á de Melchor López, porque Machado se incorpora á súa praza de organista e mestre de capela na colexiata de A Coruña o 21 de decembro de 1786[285] e para esa data Melchor López xa tiña que ter preparada a obra que ía interpretar o día 25 dese mesmo mes. Ademais, con todo o traballo que se lle presentaba a Machado coa viaxe e novas ocupacións na Coruña, non era o momento para poñerse a copiar esta alborada e muiñeira. Con toda seguridade estas obras están datadas a partir de 1787.

Estas dúas obras de Machado teñen unha grande importancia no contexto da música galega xa que «a primeira pode ser considerada como a primeira transcrición completa dunha peza de música tradicional galega que teñamos rexistrada. A outra, composta polo propio Machado, resulta ser o máis antigo exemplo coñecido de composición para piano utilizando unha forma tradicional» (Díaz Pazos 2016, 54).

Díaz Pazos sinala que «un exame coidadoso da alborada leva a concluír que case na súa totalidade é unha transcrición directa dunha alborada tradicional, que tería escoitado Machado nos case vinte anos que pasou en Galicia» (2016, 58). Ademais, este autor apunta que esta alborada ten moitas similitudes co inicio da alborada que Melchor López emprega no seu vilancico titulado *Un fato de labradores*:

> Os primeiros compases da alborada de Machado son iguais ao motivo inicial de alborada que usa o mestre de capela da catedral de Santiago Melchor López na tonadilla do seu vilancico de Nadal "Un fato de labradores", de 1791. Só existen pequenas variacións nalgunha nota, ou nos pequenos xiros ou adornos de paso dunha nota á outra, pero a música é esencialmente a mesma (Díaz Pazos 2016, 60).

Tamén vimos, cando comentamos o vilancico de Melchor López, as súas similitudes coa peza recollida por Casto Sampedro no nº 402 do seu *Cancioneiro*. Díaz Pazos (2016) fai, igualmente, referencia a estas similitudes en relación coa *Alborada* de Machado e, despois de analizar ambas obras, chega á conclusión de que cincuenta compases son similares ou idénticos aos transcritos por Sampedro.

[284]Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000051845 Consultar transcrición no Anexo 20.

[285] «O 15 de decembro se despide en Tui, onde presenta "…Memorial suplicando licencia para acettar la Plaza de su Ministerio en la Yglesia Colegiata de la Coruña, la que se le concedio…", e chega o 21 do mesmo mes a Coruña, a tempo para as funcións de Nadal na colexiata» (Díaz Pazos 2016, 71-72).

En virtude do comentado ata aquí, poderíamos afirmar que se trata da mesma alborada. No caso de Machado e Melchor López, ambos músicos coetáneos, isto non resulta en absoluto estraño[286]; no caso da obra recollida por Sampedro case un século máis tarde, resulta un exemplo de supervivencia a través da transmisión oral dunha peza que debeu de ser moi popular no seu tempo.

Sobre a muiñeira, Díaz Pazos (2016) afirma que non é unha peza tradicional senón que é unha composición propia de Machado, pois está:

> creada a partir do ritmo e do aire característico da muiñeira nova, e escrita no compás que lle corresponde de 6/8. A peza é moito máis pianística, sensiblemente diferente da anterior: a man esquerda xa non se limita a soster unhas simples notas pedal ao modo do roncón da gaita, senón que desenvolve unha sinxela harmonía mediante un acompañamento arpexado, dentro da tonalidade de La menor na que está escrita. Por outro lado, a melodía, na man dereita, supera con certa amplitude o ámbito usual dunha gaita, xa que abrangue un ámbito dunha oitava máis unha quinta. [...] Ten un aire e estilo propios do Clasicismo imperante na época, con catro seccións canónicas, de 8 compases cada una, a segunda delas en Mi, dominante da tonalidade que é La menor, para volver logo e rematar nela. É perfectamente encaixable dentro doutras composicións ou adaptacións ao pianoforte (ou cravo) de danzas e melodías sinxelas de orixe popular (mesturadas con outras danzas como minuetos, contradanzas, etc) que comezan a aparecer cara a segunda metade do século XVIII (Díaz Pazos 2016, 59).

Para Díaz Pazos, polo tanto, a muiñeira que presenta neste manuscrito Diego Antonio Machado non é unha transcrición literal dunha peza popular do momento, senón que sería unha creación do propio autor intentando emular as súas características e estilo.

Por esas mesmas datas, outro organista, neste caso da Catedral de Tui, Gaspar Smith Comaposada (Barcelona 1767 - Tui 1819), escribe para unha das súas alumnas un álbum que contén, entre outras pezas, dúas muiñeiras e unha alborada[287]. Coñecemos este traballo a través da edición realizada en 1997 por Margarita Soto Viso. Esta publicación vén acompañada dunhas notas preliminares de Xoán M. Carreira nas que explica as circunstancias que deron orixe á mesma e o motivo que levou á aparición do orixinal no Convento de Santa Ana en Ávila:

> En Tui Smith tivo como discípula á nena María Teresa Verdugo (1778-1834) para cuxo aprendizaxe compuxo, entre outras pezas, unha serie de sonatas para fortepiano de dificultade progresiva "de grande gusto e moderno estilo". [...] Cando Mª Teresa Verdugo profesou no Convento de Santa Ana de Ávila, levou consigo os seus libros de música, entre eles as composicións que Smith fixera para ela. O álbum que publicamos é anónimo, pero polas súas características parece tratarse da primeira colección de pezas que Smith escribiu para a súa alumniña ca 1787 (Smith 1997).

A data deste álbum, como se sinala, debe estar comprendida entre 1787 e 1790, anos nos que Smith exerce como organista na catedral de Tui.

[286] Incluso é probable que Machado coñecera e escoitara o vilancico de Melchor López.

[287] Na dedicatoria indícase: «Para Doña María Theresa de las Mercedes Berdugo y Arredondo» (Smith 1997, 1). Este álbum reune as seguintes pezas: Muiñeira, Contradanzas, Muiñeira, Alborada, Marcha, Marcha amorosa, Fandango de Cádiz e Fandango.

A primeira muiñeira resulta un tanto atípica e estraña, habería que consultar o orixinal para ver como está escrita realmente[288]. Na edición que nós seguimos aparece transcrita nun compás de 2/4 cunha figuración que combina ritmos ternarios en tresillos de semicorcheas con ritmos binarios con corcheas e semicorcheas. Na tonalidade de sol maior, o baixo alterna entre a tónica e a dominante, con compases que presentan catro corcheas, que se moven saltando entre o sol grave e o sol agudo, e compases con tresillos de corcheas que arpexan os acordes de tónica e dominante. Tampouco hai un fraseo claro, con frases de oito compases e semifrases de catro.

A segunda muiñeira xa segue os parámetros habituais. Escrita en 6/8, na tonalidade de la maior. Cun carácter anacrúsico, presenta un fraseo claro, con semifrases de catro compases que ao repetirse conforman as usuais frases de oito compases[289]. O baixo móvese entre a tónica e a dominante cunha figuración constante de corchea semicorchea. É unha peza breve de tan só doce compases.

Por último, a alborada tamén se axusta ás características típicas deste xénero. Escrita en 2/4 e na tonalidade de la menor, presenta dúas seccións claramente diferenciadas. Os primeiros oito compases simulan unha especie de preludio, e os seguintes dez compases amosan unha baixada melódica desde o la agudo ata o la grave cos movementos melódicos e rítmicos propios da alborada. A man esquerda realiza un pedal sobre a tónica dobrada á octava cun ritmo constante de negra e dúas corcheas.

Ata aquí os exemplos que coñecemos de muiñeiras en notación musical do século XVIII. Todos eles, como vemos, están ligados a músicos que desenvolven a súa actividade en ámbitos eclesiásticos. Posiblemente, este interese dos organistas e mestres de capela pola música galega teña relación coa composición de vilancicos xa anteriormente comentada. E tamén, polo peso que os ritmos e melodías populares autóctonos estaban gañando en disputa coas músicas foráneas.

Resulta digna de destacar a relación que se establece entre este grupo de mestres de capela e organistas que comparten o interese pola música popular do momento. Así, vemos como Diego Antonio Machado chega a Galicia en 1782 para ocupar o cargo de organista que deixa vacante Ángel Custodio Santavalla na catedral de Tui, pois este é nomeado mestre de capela da catedral de Mondoñedo. E cando en 1786 Machado marcha para A Coruña como organista e mestre de capela da colexiata, vai ser substituído por Gaspar Smith, quen permanecerá no cargo ata 1796. Posteriormente, á morte de Machado, no ano 1800, será tamén Smith quen o suceda na colexiata de A Coruña. Curiosa, sen dúbida, esta sucesión de cargos que coincide, precisamente, cos autores dos que se conservan os primeiros exemplos de notación musical de carácter popular.

Esta relación non é casual, reflicte o cambio que se está a producir nas catedrais galegas entre finais do século XVIII e principios do XIX. O gusto e o interese pola música popular autóctona vai gañando terreo fronte a outras opcións o que fai preciso seleccionar e incorporar novos referentes. Neste caso, os elementos seleccionados serán a muiñeira e a alborada. O papel de mediación realizado por este conxunto de mestres de capela será decisivo na construción futura da música galega e irá modelando formal e esteticamente ese repertorio seleccionado.

Xa no ámbito civil e da man de Rey Sanmartín (2020) coñecemos a existencia de dúas muiñeiras datadas a principios do século XIX.

[288] Neste caso non puidemos consultar o orixinal, que se atopa no convento de Santa Ana de Ávila. Seguimos a edición de Soto Viso (Smith 1997).

[289] Aínda que as repeticións non están escritas todo fai supoñer que así sería.

A primeira, titulada *molinera*, atópase na páxina 66r. do libro de Pastas Vermellas[290] pertencente ao Arquivo Valladares (Rey Sanmartín 2020) e é a que reproducimos a continuación[291].
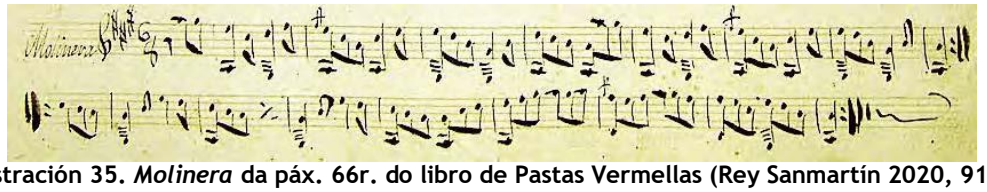


Ilustración 35. *Molinera* da páx. 66r. do libro de Pastas Vermellas (Rey Sanmartín 2020, 910).

Rey Sanmartín sitúa esta melodía na primeira metade do século XIX e di que:

> Esta é a primeira moinheira posta para guitarra que achamos nos fundos guitarrísticos galegos. Acha-se dentro do grupo de peças mais antigo do AV [Arquivo Valladares] e por isso, e pelo título em castelhano (molinera) não descartamos que tenha sido copiada por José D. Valladares nos primeiros anos do século, igual que muitas das outras danças que integram o arquivo. Trata-se de uma melodia 'nova', quer dizer, esquecida nos dias de hoje, que se junta às outras aproximadamente quarenta moinheiras que contém o arquivo familiar. Escrita em 6/8 e Lá M, a sua estrutura é de duas frases, A e B, de oito compassos com repetições. A 5.ª e a 6.ª cordas são empregadas ao ar para deixar maior liberdade técnica nos dedos e um guitarrista amador poder imprimir o tempo próprio da moinheira. A mesma melodia acha-se em Sol M posta para instrumento melódico no fólio 149r (2020, 950).

Como Rey Sanmartín sinala, este libro de Pastas Vermellas recolle unhas corenta muiñeiras[292], o que fan deste manuscrito un documento importantísimo para o coñecemento da música galega na primeira metade do século XIX. As obras máis antigas estarían recollidas polo pai da familia, José Dionisio Valladares[293], e as máis tardías por Marcial Valladares e os seus irmáns.

En concreto, esta muiñeira que aquí reproducimos, vai ser unha das máis interpretadas e versionadas do século XIX; a coñecida como a *Muiñeira de Monterrei*.

A segunda, titulada *Muyñeyra*, atópase na páxina 12 do que Rey Sanmartín (2020) denomina Caderno do Francés. «Este caderno manuscrito, cujas obras são datadas entre o fim do século XVIII e começo do XIX, conserva-se no Museu da Ponte Vedra (cota: Sampedro 46-18, MPV)» (2020, 1061).

---

[290] Neste manuscrito «recolhem-se contradanças, cachuchas, rigodões, fandangos, mazurcas, galopes, boleros, etc. Também obras para guitarra, como as de Carulli, cantos patrióticos como os hinos de El Riego ou do General Espartero e valses e árias das operas de rossini ou Bellini entre outros» (Do Pico Orjais e Rei Sanmartim 2010, 23).

[291] Pódese consultar unha transcrición desta muiñeira en Rey Sanmartín (2020, 1044).

[292] José Luís Do Pico Orjais informounos nunha conversa mantida persoalmente con el que está a preparar actualmente a publicación destas corenta muiñeiras. Haberá que esperar a esa publicación para coñecer este corpus de pezas que poden dar unha información valiosísima da música popular galega desa época.

[293] «José Dionisio Valladares (1787-1864) nasceu em Fontão (Chapa, Trás-Deça) e ali deveu passar os primeiros anos da sua vida. Sendo muito novo foi estudar ao Seminário de Lugo e, mais tarde, a guerra contra os franceses apanharia-o ao acabar os estudos de Direito em Compostela, com dezoito anos de idade. Imediatamente apontou-se no batalhão de voluntários universitários, formado em maio de 1808, integrou o Quarto Exército formado por soldados galegos e dirigido pelo general Freire em 1814, quando libertaram Tolosa. De volta na Galiza, Valladares obtém o nomeamento como advogado em 1815 e casa em 1817, para morar em Vilancosta no casal que herda a sua esposa María de la Concepción Núñez. Tiveram dez filhos e filhas que na sua maior parte aprenderam música empregando os diversos instrumentos conservados na Casa Grande e outros não conservados mas amplamente documentados, como o violino ou a guitarra» (Rey Sanmartín 2020, 287).

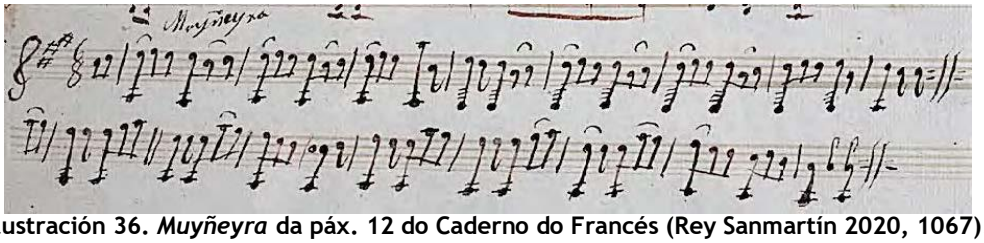


Ilustración 36. *Muyñeyra* da páx. 12 do Caderno do Francés (Rey Sanmartín 2020, 1067).

Sanmartín Rey comenta sobre esta obra o seguinte[294]:

> A *Muyñeyra*, p. 12, é a segunda moinheira que achamos nos fundos guitarrísticos galegos nesta época. A primeira tem sido a achada no fundo musical da família Valladares (PV, 66r). Todas estas moinheiras da primeira metade do s. XIX, e pode que anteriores, são das mais antigas que se conservam. As duas arranjadas para guitarra estão escritas em 6/8 e Lá M, e vão construindo a melodia e acompanhando-se com as notas do baixo em cordas ao ar, o que permite ao intérprete a correta execução ao rápido tempo de moinheira (2020, 1088-1089).

Hai que trasladarse ata 1815 para atopar o primeiro exemplo de muiñeira editada fóra do ámbito eclesiástico. Estamos falando do exercicio que co título de "Muñeira ó Gaita", Miguel López Remacha introduce no seu libro titulado *Melopea. Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor* e que xa foi comentado no apartado correspondente ás gaitas deste traballo.

Este inicial interese pola música popular galega, fundamentalmente muiñeiras e alboradas, entre finais do século XVIII e principios do XIX, non vai ter continuidade nas fontes escritas; pois ata mediado o século non volveremos atopar novas fontes musicais. Entre os factores que poden estar detrás deste baleiro podemos citar: a Guerra da Independencia de 1808, as circunstancias sociais e políticas do momento, o declive das capelas catedralicias ou as sucesivas desamortizacións.

O certo é que ata 1850 non volvemos atopar unha muiñeira en notación musical. Esta aparece na terceira edición do *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro*[295], escrita por E.M.[296] Debeu de ser esta unha obra cunha gran demanda, pois na Biblioteca Nacional de España localízanse numerosas edicións e reedicións, a última de 1996[297].

Trátase dun método de ensino para aprender a tocar a guitarra de forma rápida e sinxela. A primeira parte, ata a páxina 28, explica os rudimentos básicos do instrumento, entre outros: o modo de encordar, a colocación do instrumento e as mans ou a afinación e a explicación dos elementos básicos para unha correcta execución. A partir de aí, comezan as láminas cos diferentes exercicios e pequenas obras. Entre as obras atópanse: zapateado, *wals*, *jota*, contradanza, rigodón, *galop*, mazurca, rondeña, fandango, seguidillas, boleras e marcha real; e, nas láminas 23 e 24, unha «muñeira».

Esta muiñeira presenta o encabezado «La muñeyra por la ma[yo]r a 2 t[iempo]s». Escrita en cifra para guitarra, podemos coñecer facilmente a altura dos sons representados e, polo

[294] Pódese consultar transcrición desta muiñeira en Rey Sanmartín (2020, 1124).
[295] Pódese consultar copia dixital a través do seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000109799
[296] A pesar das nosas pescudas non conseguimos saber quen é o autor que se esconde detrás destas iniciais.
[297] A edición que nós manexamos é a terceira, que é a máis antiga que conserva a Biblioteca Nacional de España, coa sinatura MC/3879/4. A través de Hidalgo (1849) sabemos que a segunda edición é do ano 1848 e vendo a demanda da obra, a primeira edición debe de estar moi próxima a esta data.

tanto, a melodía, pero non aparece representado o compás nin a figuración correspondente a cada un dos sons reproducidos. Isto implica unha dificultade importante á hora de trasladar á notación convencional a peza. A continuación presentamos a transcrición realizada por nós.
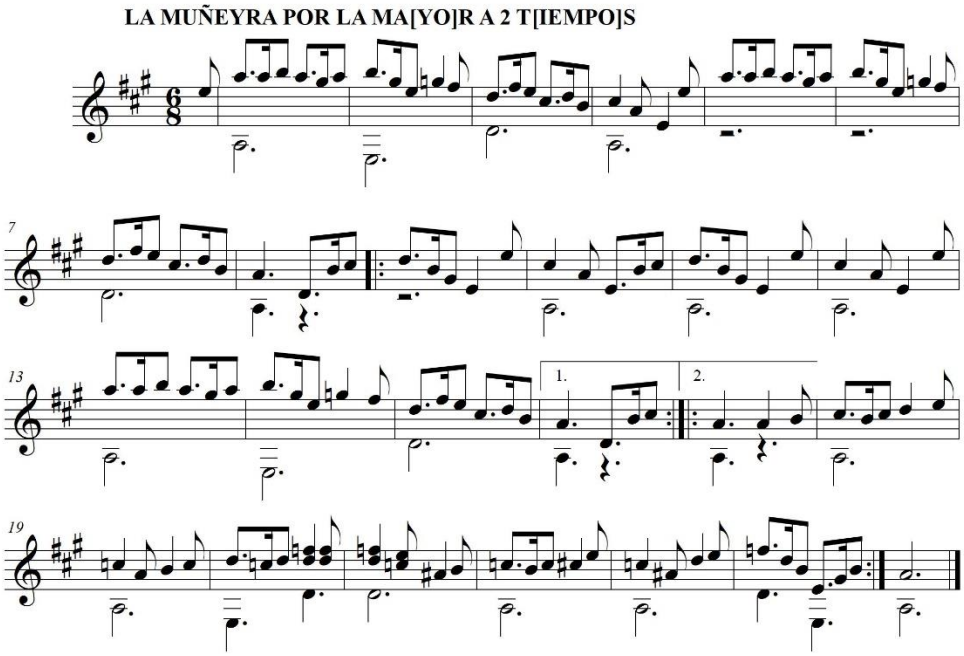


Ilustración 37. «La muñeyra por la mayor a 2 tiempos» do libro *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro* (Transcrición propia).

Transcrita en compás de 6/8, engadímoslle a figuración típica de muiñeiras e gaitas con grupos de corcheas con punto-semicorcheas-corcheas, completando algúns dos compases con negras e corcheas. A peza presenta carácter anacrúsico e componse de tres frases perfectamente diferenciadas de oito compases cada unha. As dúas primeiras frases, axústanse bastante ben ás características melódicas inherentes a este repertorio, con movementos por graos conxuntos ou intervalos de terceira. A terceira frase, polo contrario, introduce unha serie de alteracións que rompen co esperado polo ouvinte[298].

Tamén sobre a década dos cincuenta estaría datado o documento que atopamos na Biblioteca Nacional de España coa sinatura MC/4198/62[299]. Consiste nunha única folla manuscrita en papel pautado dunhas dimensións de 22 x 31 cm, que presenta no anverso a notación musical da peza titulada «El Britano Nuevo Vaile» e no reverso unha «Jota Aragonesa» e unha «Muñeira nueba». Todas elas en notación convencional para guitarra.

Aínda que na ficha de catalogación da Biblioteca Nacional de España se indica como período de datación entre 1850 e 1900, consideramos máis acertado situala na década dos cincuenta ou incluso antes. A razón desta afirmación ten que ver coa primeira das obras presentes nesta fonte, pois en *El Diario de Madrid* do 2 de decembro de 1836, aparece anunciada do seguinte modo esta obra:

[298] Puidera ser que algunha destas alteración se debera a un erro de impresión ou edición, pero o aquí transcrito correspóndese co que aparece no orixinal. Excepto o re 3 inicial do compás 21, que no orixinal aparece como un do díese.
[299] Pódese consultar copia dixital a través do seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000157659

EL BRITANO.

Nuevo baile publicado por el profesor Don Luis Vensano. Su armoniosa y brillante música, arreglada para piano, é impresa con la esplicacion de sus peculiares figuras, se halla venal á 3 rs. En el almacen de Lodre, carrera de San Gerónimo, núm. 13, y en casa de dicho profesor, calle del Baño, número 5, cuarto bajo, donde se enseña con la debida propiedad y exactitud dicho baile en muy pocas lecciones.

Como se observa, a obra preséntase como novidade en 1836 e no documento que nós manexamos tamén se fai referencia a «El Britano» como novo baile, polo tanto, é de supoñer que estaría próximo a esa data. Ademais, aínda que a noticia fai referencia a un arranxo para piano, tamén na Biblioteca Nacional de España, encontramos unha edición desta obra para guitarra datada cara ao ano 1837[300]. Edición que, todo apunta a indicar, sería a que se tomou como referencia para realizar a copia E-Mn MC/4198/62, pois son practicamente idénticas.

Con todo, e a pesar de que esta obra inicial pode axudarnos a datar con maior precisión o documento, a peza que é do noso interese atópase no reverso desta fonte, onde aparece, en primeiro lugar, unha «Jota Aragonesa» ocupando os catro primeiros pentagramas da páxina e, seguidamente, a «Muñeira nueba» que a continuación se transcribe:
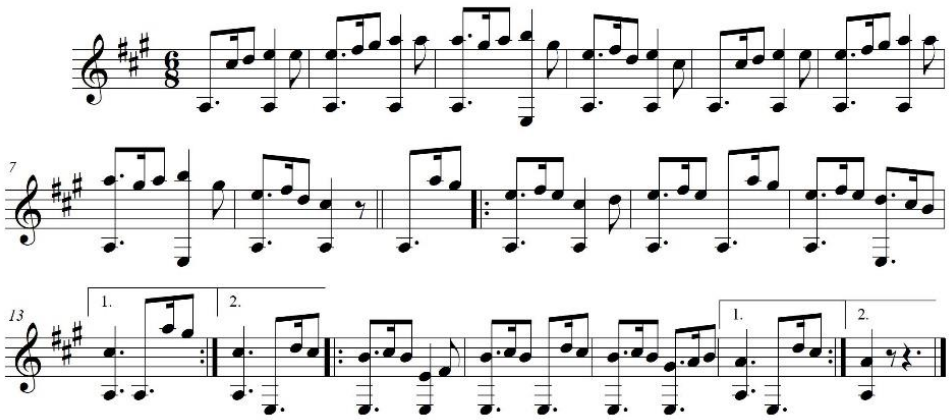


Ilustración 38. «Muñeira nueba» do manuscrito E-Mn MC/4198/62 (Transcrición propia).

Escrita para guitarra na tonalidade de la maior, a peza presenta, claramente, as características propias da muiñeira xa descritas con anterioridade. Destacar que, das tres frases que a compoñen, as dúas últimas presentan na escritura o seu carácter anacrúsico[301], pero a primeira, aínda que está escrita de forma tética, realmente cando un a interpreta percibe ese carácter anacrúsico, o que leva a considerar que a persoa que a escribiu cometeu un erro, ao desprazar o pulso en medio compás. Se trasladamos a primeira liña divisoria e a situamos a continuación da primeira fórmula rítmica de corchea con punto-semicorchea-corchea queda solucionado este asunto, e resolve tamén o problema que xera a aparición do compás 9, que aparece incompleto.

A década dos cincuenta supón, ademais, a consolidación da muiñeira como peza seleccionada dentro do repertorio culto dos grandes compositores e músicos do momento. Prodúcese nese sentido un salto cualitativo importante, dado que unha peza popular galega adquire un recoñecemento que ata ese momento nunca tivera. Xa non se trata, como no caso

[300] E-Mn MC/4104/34. Pode consultarse copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000138717

[301] Estas dúas frases aparecen no orixinal sen os signos de repetición. Estes están engadidos para conformar a frase de oito compases característica.

dos vilancicos, dunha música para caracterizar a un personaxe ou crear un ambiente, senón que adquire unha consideración propia dentro do repertorio do momento. A muiñeira alcanza a consideración de peza representativa da música galega. Este é un proceso que culmina neste momento pero que, como xa se vén expoñendo neste capítulo, comeza a finais do século XVIII[302].

Este recoñecemento non se produce unicamente a nivel galego, senón que entra dentro dun proceso global que afecta a todo o estado español. En Galicia buscarase o recoñecemento da muiñeira como elemento singular e diferencial con respecto ao resto de España[303], mentres que a nivel estatal, recollerase á muiñeira como elemento característico de Galicia dentro da variedade que representan as diferentes rexións que conforman o estado español.

Dentro deste contexto, e como veremos nos exemplos seguintes, son moitos os compositores foráneos que, cando queren representar a música de Galicia, recorreran á muiñeira como elemento de representación identitario. Pero esta representación non ten uns fins políticos, senón culturais, empregándose como unha peza máis dentro da rica variedade que amosa España.

Realmente, este non é un fenómeno exclusivo da muiñeira, nin de Galicia, senón que afecta á música das diferentes rexións e entra dentro dun contexto máis amplo de conformación de España como nación[304], pois:

> Durante el reinado de Isabel II el proceso de construcción o «invención» de una cultura española sufre un gran impulso, siendo necesario implicar al pueblo. No sólo había que consolidar un Estado (la nueva monarquía constitucional), sino también una nación, dos procesos conceptualmente distintos pero interrelacionados (Alonso 2018, 436).

Para construír esa nación eran precisos símbolos e a participación dunha elite intelectual e política que axudara a conformalos. Entre estas elites estarán tamén os músicos e, como veremos no capítulo seguinte, os historiadores, que xogarán un papel fundamental nese proceso. Así, intelectuais, organizacións políticas e Estado implicáronse na construción da identidade española, en facer do pobo unha nación. «Para conseguilo procuraron imbuír nos cidadáns un conxunto de actitudes, sentimentos, símbolos, mitos, versións acaídas sobre o pasado común e crenzas verbo das pretendidas esencias de español» (Beramendi 2007, 107).

Cinguíndonos agora á música, vemos como debido á súa capacidade comunicativa e simbólica, esta incorporará, dentro dese plan de acción, o elemento popular. Por un lado, no ámbito público, a través das representacións de carácter dramático como a zarzuela; e, por outro lado, no ámbito privado, «gracias a la inyección de ciertas músicas folclóricas o pseudofolclóricas en los espacios de sociabilidad burguesa» (Alonso 2018, 436).

Nese ámbito privado adquirirá unha especial relevancia a canción lírica, que servirá como «laboratorio para la experimentación y una plataforma desde la que construir, exponer y extender un lenguaje musical "nacional" en pleno proceso de formación» (Alonso 2018, 439).

[302] Na consolidación deste cambio serán fundamentais, como veremos no capítulo seguinte, os textos en defensa da muiñeira que se escribirán a partir dos anos trinta do século XIX. Neste sentido destacarán os libros de historia e os artigos de prensa.

[303] O movemento político que se implicará en maior medida neste cometido será o provincialista. Esta tendencia non busca a independencia de España senón que o seu obxectivo é defender os intereses de Galicia dentro da patria española. «Lo único peculiar del panorama ideológico gallego en estos años es el esfuerzo por resucitar el idioma como lengua literaria y la reconstrucción del pasado de Galicia mediante una historiografía que va sentando las bases del discurso nacionalista posterior. Pero en política esos provincialistas son parte indiferenciada de las tendencias de ámbito español, lo que implicaba la asunción de la nación española y de los modelos generales para su organización política» (Beramendi 1999, 152).

[304] O momento álxido deste proceso de construción do Estado español prodúcese durante a década moderada (1844-1854) do reinado de Isabel II. Como sinala Pro (2017), o modelo seguido maioritariamente para a súa construción foi o francés.

É preciso aclarar que esta transformación non é un fenómeno exclusivo de España, senón que vai ser un proceso común a todos os países europeos dentro do movemento romántico, «produciéndose una transformación de la canción folclórica en canción nacional» (Alonso 2018, 439).

Así, zarzuela e canción lírica cumpriron «un importante papel al presentarse como una excelente síntesis entre modernidad y tradiciones populares, alta y baja cultura, identidad heredada y actualidad social, entre arte académico y entretenimiento de masas» (Alonso 2018, 442).

O primeiro exemplo disto vémolo na Muiñeira composta por Camilo Mojón y Lloves para a *Corona musical de canciones populares españolas dedicada al célebre diplomático español del siglo XIX el Exmo. Señor D. José Nicolás de Azara*[305]. Obra publicada en 1852, contén un compendio de cancións harmonizadas para voz e piano que pretenden representar ás diferentes rexións españolas, así atopamos: «Canción andaluza» con poesía da Sra. Dª R. León e música do Sr. Soriano Fuentes; «El vito. Canción andaluza» con poesía de N. e música do Sr. Soriano Fuentes; «Jota aragonesa» con poesía de Dn. R. Sans e música de D. M. Lafuente; «Danza prima. Canción asturiana» con poesía de * e arranxo musical de N. Toledo; «Muiñeira. Baile gallego» con poesía de D. J. María Ferrer e música de D. C. Mojón y Lloves; «Las habas verdes. Canción castellana» con poesía de Dª P. Sobejano e arranxo musical do Sr. Sobejano Ayala; «Seguidillas. Canción castellana madrileña» con poesía da Sta. Dª M. López e música do Sr. Inzenga y Castellanos; «Canciones catalanas» con poesía do Sr. N.N. e música do Sr. N.N.; «Jota valenciana» con poesía da Sta. Dª C. Mateos e música de Florencio Lahoz; «El vou varirou. Canción popular mallorquina» con poesía de D. J.M. Bover e música de D. F.F. de Valldemosa; «Zorzico» con poesía do Sr. Echegarai e música do Sr. Albéniz.

Como se pode observar, o álbum reúne a algúns dos máis importantes compositores do momento conformando unha representación territorial ampla, que inclúe a Andalucía, Aragón, Asturias, Galicia, Castela, Madrid, Cataluña, Valencia, Mallorca e País Vasco. Chama a atención que os textos das cancións se presenten nas linguas vernáculas, converténdose esta muiñeira na primeira canción composta con texto en galego fóra do ámbito eclesiástico.

O texto di así:

Cantay ó nome d'Azara
cantay meniñas cantay
onte por nos travallara
óxe onde os anxeles vay

En drómenas que os Ingreses
fixeron listo desfixo
Azara ó noso ben quixo.
Azara foy noso pay.

Texto que, como todos os que conforman esta obra, louvan á figura de Nicolás Azara, diplomático español en Italia e representante do pensamento ilustrado español[306].

No musical, a obra mantén os elementos característicos da muiñeira, presentándose en compás de 6/8, con carácter anacrúsico e un fraseo regular que comeza cunha introdución de

[305] Pode consultarse copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000138991
[306] Para máis información sobre Nicolás Azara consultar Nicolás Gómez (1982).

oito compases á que seguen outras catro frases de oito compases cada unha nas que se canta a primeira estrofa, que se repite tres veces, e remata coa segunda estrofa.

Do autor desta muiñeira, o ourensán Camilo Mojón y Lloves, apenas temos información[307]. O único dato co que contamos en relación coa súa actividade musical é que en 1833 aparece entre os adictos facultativos do Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (Navarro Lalanda 2013). Todo parece indicar que optou por facer carreira dentro do ámbito eclesiástico como párroco ou en actividades administrativas, en lugar de continuar coa súa actividade como músico.

A partir de aquí a presenza da muiñeira vai ser cada vez maior, presentándose en catro categorías diferentes: facendo parte de obras que mesturan diferentes «aires nacionais» e que reciben o nome de fantasías, rapsodias ou popurrís; como obras para solista de grande virtuosismo ou para agrupacións instrumentais onde o compositor intenta levar ao extremo as posibilidades expresivas da formación; presentándoa como representante do folclore galego dentro do traballo de recollida que inician os primeiros compiladores; e, por último, como obra vocal con acompañamento instrumental, dentro do que antes denominamos como canción lírica.

A continuación imos amosar algúns exemplos de muiñeiras que aparecen dentro de cada unha destas categorías[308].

Entre os popurrís ou fantasías localizamos as seguintes:

- A *Grande Fantaisie Nationale sur des Airs populaires Espagnols pour violon avec accompagnement d'orchestre o de piano*[309], composta por Jesús de Monasterio (Potes, Cantabria 1836 - Casar de Periedo, Cantabria 1903) en 1855 e dedicada á raíña Isabel II, diante de quen a interpretou en maio de 1856[310] (García Velasco 2003). É unha composición de carácter rapsódico que recolle diferentes temas populares entre os que se atopa unha muiñeira. Esta muiñeira é unha variante da *molinera* que se atopa na páxina 66r. do libro de Pastas Vermellas do Arquivo Valladares, a coñecida como *Muiñeira de Monterrei*.
- O *Poupurri de aires españoles*, composto por Carlos LLoréns Robles (Valencia 1816 - Cartaxena 1862) en 1856. Segundo indica Oriola Velló (2018), a obra foi un obsequio para o capitán xeneral de Valencia e trátase dunha composición para banda que incorpora pezas representativas das diferentes rexións españolas, como son: zortzikos, *jotas*, fandangos, minués, *muñeira* e un *jaleo*. Oriola Velló (2018) reproduce no seu artigo a seguinte nova publicada no xornal madrileño *La Zarzuela* o 25 de agosto de 1856 na que se describe esta obra:

> El Pot-pourri comienza con un preludio basado en el zorcico de las provincias Vascongadas, en el compás de cinco por cuatro, cuyas dificultades de medición ha salvado el señor Llorens con notable inteligencia. Durante este preludio sinfónico la instrumentación está glosando con gracia el mencionado

[307] Grazas á fonte E-LLu P.V. 105/(8) sabemos que nace en Ourense cara ao ano 1803 e toma os hábitos no Mosteiro de San Clodio en 1818, para máis tarde estudar no Seminario Conciliar de Ourense, a Universidade de Santiago e Salamanca, sendo ordenado presbítero en 1829 e nomeado capelán párroco do Batallón provincial de León en 1842. Dous anos despois foi destinado como Capelán Párroco do Colexio Naval militar de Cabaleiros Gardas Mariñas da Illa de San Fernando e en 1845 nomeado Capelán Párroco do primeiro batallón do Rexemento Infantería de Isabel II, nas illas Canarias. Tamén, a través de Gómez Leal (1875) sabemos que chegou a Cóengo da catedral de Ciudadela de Menorca.

[308] A relación de obras que se presentan non pretende ser exhaustiva, simplemente pretende xustificar as catro categorías anteriormente expostas.

[309] Pódese escoitar unha versión desta obra no seguinte enlace: https://youtu.be/AxQLseQiKUI

[310] Nesta interpretación estivo acompañado ao piano por Francisco Frontera de Valldemosa, mestre de canto da raíña (Gómez Amat 1984).

> aire provincial con el pito de las provincias Vascongadas. Sigue una melodía original de clarinete, perfectamente desarrollada, y al llegar á una cadencia que parece anunciar otro canto del mismo género, se deja oír de repente la antigua Jota valenciana, cuyo tema popular desarrolla el compositor con gracia y originalidad. Este canto es interrumpido por otra melodía de tenor, original, durante la cual se deja oír el Fandango, imitando los clarinetes; la parte dé guitarras y bandurrias, lo cual no deja de producir un efecto singular, imprimiendo un carácter nuevo y peregrino á ese canto vulgar y manoseado.
>
> Siguen unas boleras de mucho efecto, con acompañamiento de castañuelas, y por una rápida transición pasa el compositor á un gran nocturno original que termina en las Havas Verdes. En seguida se deja oír el antiguo Minué glosado con el baile llamado el Pantalón y termina con la Muñeira tocada con la gaita gallega. Vuelve á oírse el Zorcico con el pito y tamboril, y después de una melodía de barítono, original, el compositor coloca la Jota aragonesa, el conocido canto de la Dulzaina valenciana glosado por la banda, Polo y la Caña, obligados de barítono, castañuelas, triángulos y pandereta y finalmente el Jaleo de la Viña. La composición termina con una coda.

- A *Gran fantasía brillante para piano sobre motivos de aires populares españoles*[311], composta por Adolfo Zavala Arambarri (Bilbao 1841 - Bilbao 1869) e editada en 1866. Na portada aparece a seguinte dedicatoria: «A mi apreciable amigo D. Antonio Sos». Aínda que na partitura non aparecen indicados os temas que recolle do folclore español –só aparece na páxina 10 a anotación «canto popular infantil de Madrid»– a muiñeira é claramente identificable, pois emprega, primeiramente, a melodía estandar da gaita galega e, a seguir, a melodía da muiñeira xa empregada anteriormente por Jesus de Monasterio na súa *Fantasía* e que se corresponde coa coñecida como *Muiñeira de Monterrei*.
- O *Pequeño pot-pourri fácil de aires españoles para piano*[312], composto por Enrique Campano (Pamplona 1842 - Málaga 1874) e editado en 1867. Celsa Alonso comenta sobre esta obra que «se trata más bien de pequeñas colecciones de danzas, con un fin pedagógico o de uso en el salón burgués español o en el café, con una fuerte presencia [...] de la música nacionalista» (1999, 969). Este popurrí forma parte dun álbum de doce pezas titulado *El recreo de la infancia*[313] (Alonso 1999) e nel pódense escoitar os seguintes «aires españoles»: malagueña, *jota* e *muñeira*. A muiñeira é a xa comentada de Monterrei.
- O *Nuevo Pot-pourri de cantos populares españoles para piano*[314], composto por Lázaro Núñez Robres (Almansa, Albacete 1827 -) en 1872[315]. Na portada aparece a seguinte dedicatoria: «Al Sor. Dn. Benigno Suarez». A obra está formada polos seguintes temas populares: Allegretto, Canto popular, Canto popular, Villancico popular, La Gallegada o Muñeira, El Trípili, Canto popular. A muiñeira, que neste caso tamén recibe a denominación de gallegada[316], volve a ser a xa coñecida *Muiñeira de Monterrei*.
- A obra titulada *Cantos populares de España miscelánea para piano*. Composta por José Inzenga Castellanos (Madrid 1828 - Madrid 1891) con motivo da voda da raíña

[311] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000156755
[312] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000107719
[313] O popurrí é a peza número dez deste álbum.
[314] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000266272
[315] Data recollida de Alonso (2000b).
[316] Despois xa nos deteremos nesta outra denominación que recibe a muiñeira fóra de Galicia.

Mª Mercedes de Orleans co rei Afonso XII en 1878. Na portada aparece a dedicatoria «A S.M. la reyna Dª Mercedes de Orleans y Borbón en su regio enlace». A obra está composta por algúns dos cantos populares recollidos polo autor no seu labor como compilador, que son os seguintes: Canto vascongado, Canto asturiano, Danza prima, Canto gallego, Tiempo de zorcico, Zorcico, Canción vasca, Murcia (Canto de la trilla), El paño, América (Danza cubana), Zapateo cubano, Galicia (Alborada), Asturias (Giraldilla), Andalucía, Rondeña, Mollares, Valencia (Albáa), Filipinas (Cundiman), Indao balitau, Castilla la Vieja (Canto de la Sierra de Cameros), Andalucía (Vito), Aragón (Jota), Santander (Canto popular), Cataluña (Contrapás), Jota.
O «canto gallego» que emprega, que ten aire de muiñeira, é o mesmo que inclúe na súa colección de cantos populares titulada *Ecos de España* co título de «Canto popular antiguo».

Dentro das muiñeiras compostas para solista ou formación instrumental, destacamos as seguintes:

- A primeira muiñeira destas características que localizamos é a de Manuel Martí Pérez (Vigo 1815? - Vigo 1873)[317], titulada *La Muñeira (Baile característico de la provincia de Galicia) compuesta para piano*[318]. Datada entre finais do anos 50 e principios dos 60[319], trátase dunha obra eminentemente pianística e de gran virtuosismo que recolle o tema popular como elemento de inspiración e, a partir desa idea inicial, consigue artellar unha obra de evidente sabor romántico. Escrita en 6/8 comeza cunha longa introdución de 104 compases –que o autor denomina «invitación»– na tonalidade de do menor. A esta sección séguelle a «muñeira» propiamente dita, xa na tonalidade de do maior.
- De 1861 é *La Alfonsina*, muiñeira composta orixinalmente para orquestra por Canuto Berea Rodríguez (A Coruña 1836 - A Coruña 1891) e estreada pola orquestra do Teatro Principal o 2 de xullo dese mesmo ano con motivo dos Xogos Florais da Coruña[320] (López Cobas 2013). Dedicada ao príncipe Afonso, foi publicada na súa redución para piano[321], que alcanzou unha grande sona, transcendendo o ámbito culto para ser interpretada tamén por numerosos gaiteiros e grupos de gaitas[322].
- De 1864 é a obra para piano titulada *Galicia. Muñeira*[323], de Miguel Ramón Arenas Rodríguez (Madrid 1821 - Madrid 1877). Na portada aparece a seguinte dedicatoria: "Dedicada al Exmo. Sr. General D. Casto Méndez Núñez. Gefe de la Escuadra del Pacífico". Escrita na tonalidade de sol maior, non presenta a espectacularidade nin o virtuosismo da obra anterior.
- Datada cara aos anos 1864 ou 1865[324] estaría a *Muiñeira del ferro-carril gallego*[325], de Canuto Berea. Composta orixinalmente para orquestra tamén existe unha versión para

[317] Datas de nacemento e defunción facilitadas por Margarita Viso Soto.
[318] Na portada tamén se indica o número que ten esta peza no catálogo do autor «Obra 93», o que da conta do importante número de obras deste autor actualmente esquecido. Pódese escoitar unha interpretación desta peza no seguinte enlace: https://youtu.be/jHpoi2PDl4E
[319] No Arquivo Canuto Berea da Biblioteca da Deputación da Coruña atópanse dous exemplares desta partitura pero ningunha delas indica a data de edición: E-LCd Mga-12/38 e E-LCd Mga-23/46.
[320] Pódese escoitar no seguinte enlace nunha interpretación da Banda Municipal de Música de A Coruña: https://youtu.be/CCZKYVZ_MGI
[321] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000126713
[322] A día de hoxe hai numerosos gaiteiros que seguen a interpretar esta obra co seu instrumento pensando que se trata dunha peza tradicional e descoñecendo a autoría da mesma.
[323] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000156586
[324] Data recollida de García Armas (2022).

piano. Na partitura para piano pódese ler[326]: «A la Coruña. La Muiñeira del ferro-carril gallego por Canuto Berea. Tocada por las musicas al recibirse la noticia de la subasta del ferro-carril de Ponferrada á la Coruña». Escrita en 6/8 na tonalidade de sol maior e con certos elementos descritivos que intentan imitar o son da locomotora está organizada en sete frases de oito compases cada unha e unha pequena coda final de tres compases. As melodías destas frases son sinxelas e de carácter anacrúsico. O acompañamento presenta un sentido acordal de ritmo trocaico na primeira parte, mentres que, na segunda parte e ata o final da obra, cambia a unha secuencia de corcheas alternando de forma invariable entre a tónica e a dominante.

- Unha obra de elevado virtuosismo é a *Muiñeira, op. 32* de Pablo Sarasate[327] (Pamplona 1844 - Biarritz, Francia 1908). Escrita para violín e orquestra ou piano e dedicada ao Conde de Morphy, foi estreada na Coruña o 14 de setembro de 1886 e «el público mostró el mayor entusiasmo al sentirse homenajeado por Sarasate» (Iberni 2002, 830). É unha composición que recolle ese espírito nacionalista da época e que en Sarasate verase reflectido en outras moitas obras, entre as que «destacan por su número las jotas, nada menos que siete, seguidas por los zortzicos –cuatro–, habaneras –dos– y otros aires (peteneras, fandangos, bolero, muiñeira...) entre los que predominan los vinculados a Andalucía» (Nagore Ferrer 2009, 546). Todas estas composicións estaban abrindo o camiño do nacionalismo musical español, co emprego de melodías populares, vistas a través do espírito romántico (Gómez Amat 1984). No caso da *Muiñeira*, Sarasate parte unha vez máis da *Muiñeira de Monterrei*, para desenvolvela a través de diferentes variacións co emprego de dobres cordas, escalas, arpexios, notas de adorno e outros recursos virtuosísticos[328].
- A finais dos anos oitenta e principios dos noventa o orfeonismo experimenta un auxe importante. Neste sentido podemos destacar *La escala. Muñeira para orfeón*[329]. Composta por Pascual Veiga Iglesias (Mondoñedo 1842 - Madrid 1906) en 1888, con letra de C. Fernández.
- Composta por Arturo Doval Fernández e publicada cara ao ano 1890, temos a obra para piano titulada *¡Por ti velan Galicia!. Alborada-muiñeira*[330]. Dedicada «A los inimitables protectores de Galicia en general y La Coruña en particular, los Excmos. Sres. D. Aureliano y D. Maximiliano Linares Rivas, Ministro de Fomento y Diputado a Cortes por Betanzos respectivamente, en testimonio de gratitud y sincera admiración». O obra ten un carácter descritivo e durante a mesma van aparece indicacións do tipo «tambor y pito», «en los valles», «romeros de las campiñas», «muiñeira, castañuelas y triángulo», «en las playas», «alegría en Noya», «baile, castañuelas y conchas», «pandera» o «carcajada». Son unha sucesión de temas de aire popular que comezan cunha alborada e finalizan coa *Muiñeira de Monterrei*.
- De Juan Montes (Lugo 1840 - 1899) destacar a súa *Muiñeira para piano*[331]. Editada en 1891, presenta a seguinte dedicatoria: «A mi queridísimo amigo, el Excmo. Sr. Don Camilo Pozzi». É unha obra que non posúe demasiada dificultade técnica e que presenta unha letra de don Jesús Rodríguez, de aí que haxa tamén versións para orfeón e incluso para banda.

---

[325] Pódese escoitar unha versión para banda desta muiñeira no seguinte enlace: https://youtu.be/C-W8Af3DaX8
[326] Orixinal consultado no arquivo persoal de Alejo Amoedo.
[327] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000070539
[328] Pódese escoitar unha versión desta obra no seguinte enlace: https://youtu.be/1KpnVnxIxbY
[329] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000166010
[330] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000080459
[331] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000109125

Entre os traballos de compilación nos que aparecen muiñeiras, sinalar os seguintes:

- *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por D. Lázaro Núñez-Robres*[332]. Esta é unha das primeiras compilacións de música folclórica realizadas en España, concretamente en 1866. Segundo o seu autor, o obxectivo desta obra é recoller toda esa música do pobo que se está a perder,

> perpetuando y coleccionando todas las melodías populares dignas de estimación y aprecio. Asi aparecerán en la escena del mundo y en el general trato y comercio intelectual esos reflejos de nuestro modo de ser, de sentir y de pensar, facilitando al extranjero el conocimiento del alma de esta nación, y sirviendo además para que nosotros nos reconozcamos mejor á nosotros mismos.
>
> Mirando á estos fines y resultados, protejeré y presentaré en esta colección los cantos antiguos y modernos de todas las provincias, desde el *romance* hasta el *zorcico*, desde el *villancico* hasta la *soledad*, desde el *aire guerrero* hasta el *religioso rosario*, respetando escrupulosamente la melodía original y la letra á ella unida, hasta en esos defectos que el arte oficial condena, aunque en su misma imperfección ofrezcan particulares atractivos (Nuñez-Robres 1866, 3-4).

  Tal e como se sinala neste texto, a intención do autor non é a de crear unha obra nova, senón de recuperar e transmitir a canción folclórica de forma «escrupulosa». Así, recolle un total de cincuenta pezas[333], atopándose no nº 14 unha «muñeira», que se corresponde coa xa coñecida *Muiñeira de Monterrei*[334].
- *Ecos de España. Tomo primero. Colección de cantos y bailes populares recopilados por José Inzenga*[335]. En 1857 Inzenga recibiu o encargo do Ministerio de Gobernación para recoller bailes e cancións populares de toda España. Desde ese momento comeza o seu labor de recolección a través do contacto con diferentes colaboradores que lle envían mostras do folclore das diferentes rexións. Ese material compilado aparecerá publicado baixo o titulo de *Ecos de España* no suplemento do semanario *El Telegrama* no ano 1873. E, ao ano seguinte, no 1874, sairá xa en formato libro

[332] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000061066

[333] As cincuenta pezas que conforman a colección son: Canto madrileño, «Toma, niña, esta naranja»; Jota de los quintos, «¡Cuantas veces, vida mia, ...!»; Soledad, «¿De qué sirven los bienes ...?»; Canto sevillano, «Desde la Macarena hasta el Blanquillo»; Malagueña, «Diez años después de muerto»; Rondeña, «Tengo yo un tío cadete»; El columpio, canto sevillano; Seguidillas cordobesas, «¿Qué importa que los labios amando callen ...?»; Canto madrileño, «Por el medio de los mares»; Canto madrileño, «Fuiste mi primer amor»; Canto madrileño, «El día que me dijeste que era tuya»; Villancico, «La Nochebuena viene, la Nochebuena se vá»; La granadina, «Échame niña bonita»; Muñeira; Canto madrileño, «Ya se van los quintos, madre»; Canto madrileño, «Una estrella se ha perdido»; Canto de taller, «Ni contigo ni sin ti tienen mis penas remedio»; Seguidillas murcianas, «Jugando a la pelota»; Zortzico, «Begui belz eder oyee»; Jota aragonesa, «Al otro lado del Ebro»; Canto de jota, «Con el tacón que levante»; Canto de jota, «La causa de ser morena»; Canto madrileño, «Compañerilla del alma»; Zapateado; Canto sevillano, «Una vieja vale un real»; El ole; Canto sevillano, «Ya te lo he dicho, romera»; Canto gaditano, «Con las bombas que tira el mariscal»; Rosario de La aurora; El vele-vele; Marcha de San Ignacio; La cucaracha; Seguidillas sevillanas, «De mi querida, de mi querida»; El punto de La Habana; Seguidillas sevillanas, «Son tus dos labios morena»; Romance tradicional, «¡Los Comendadores, por mi mal los vi!»; El arin-arin; Canto vascogado, «Azpeitico nescachac»; Zapateado de los cinco reales; Canto asturiano, «¡Ay, un galante de'sta villa!»; La Petenera; El paño moruno; Canto guipuzcuano, «Yru damacho Donostiaco Errenterian dendari»; Malagueña, «Lo llevan a Puerto Rico»; Canto de jota, «Tener los grillos de plata»; El melenchón; Canto aragonés, «Que no quiere ser francesa, La Virgen del Pilar dice»; Giraldilla, «Si quieres que yo te quiera»; Estudiantina, «Se puso al pintar el sol»; Canto de jota, «Compañerita del alma!».

[334] Pódese escoitar unha versión desta muiñeira en: https://youtu.be/YfK9GhVxpnI

[335] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000119790

(Sobrino 2000). A obra recolle as seguintes pezas, harmonizadas co acompañamento do piano:

- Cataluña: Lo pardal; Montanyas regaladas; San Raimundo de Peñafort; Los tres dallaires.
- Asturias: Danza prima; Alborada; Canto asturiano; fandango asturiano; Canto popular de Oviedo; Baile de las cercanías de Oviedo; Danza de mugeres en Pravia y Cudillero.
- Andalucía: Seguidillas Sevillanas; Canto de Aguinaldo (Granada); Canción popular de Sevilla; Canto gitano.
- Castilla la Vieja: Canto de la Sierra de Cameros (Soria); Canto tradicional de la Sierra de Cameros en la noche de ánimas; Canto de la Sierra de Cameros; La tarara, canción peculiar de los Pinares de Soria.
- Galicia: Canto popular antiguo; Canto popular de Pontevedra; Canto del país de la Ulla.
- Valencia: Albáa; El chiste.
- Himnos y canciones patrióticas de la Guerra de la Independencia: Religión, patria y libertad; El triunfo de la nación española; La libertad de la patria.
- Islas Baleares: Canto popular (Mallorca); La donzella; Canción popular; Danza del Día de San Juan; Vou varirau, canto de cuna; Toque de las rifas.
- Murcia: El paño; Las Torrás; Rosario de la aurora.
- Isla de Cuba: Tajona; Guaracha; Zapateo del monte, baile de guajiros.
- Aragón: La jota aragonesa.
- Guipúzcoa: Canción popular; Ondarrabia chiquia; Canción guipuzcoana y baztanesa; Ondarrabia aundia.
- León: Baile a lo alto; Baile a lo Alto; El zorongo.
- Andalucía: La cachucha, canción gaditana; Canción popular de Cádiz; Canto de Granada; Canto de Granada; Canto popular.

De Galicia aparecen tres cantos dos que só o primeiro recibe as características da muiñeira. Este tema, como xa comentamos anteriormente, é o mesmo que emprega na súa obra para piano titulada *Cantos populares de España miscelánea para piano*.

- *El cancionero popular. 12 cantos populares para piano con letra*. Publicada en 1875, esta é a segunda serie dunha colección de cantos realizada por Isidoro Hernández[336] (- Sevilla 1888), que en realidade «se trata de una antología de aires nacionales, temas populares y arreglos de canciones de autor» (Alonso 2000a, 238). Efectivamente, non pode ser considerado como un cancioneiro ao uso, pois incorpora bastantes pezas de autor e incluso os temas populares, cos arranxos que o autor lle fai, quedan bastante desvirtuados. Esta colección a compoñen as seguintes pezas: Tirana de Gomis; Sevillana; Guenicaco arbola de Iparaguirre; Irinarena, aire popular vascongado; Muñeira, aire popular gallego[337]; Canto popular gallego para piano solo[338]; El caballo, Polo de García; Aragón, jota; Alborada, canto popular de Asturias; Cantos populares gallegos[339]; Boleras de la pesca; Seguidillas populares. Son tres os temas galegos que incorpora, sendo o número cinco da serie unha muiñeira.

[336] Un ano antes, en 1874, xa publicara unha primeira serie titulada *El cancionero popular. Repertorio de aires característicos españoles arreglados para piano con letra*, pero nela non aparece ningún tema galego.
[337] E-Mn MC/3889/69. Copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000155063
[338] E-Mn MC/3889/70. Copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000155064
[339] E-Mn MC/3889/74. Copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000155066

- *6 aires populares gallegos*[340]. Esta obra de Rafael Taboada Mantilla (Puerto de Santa María 1837 - Luceni, Zaragoza 1914) recolle seis pezas populares galegas transcritas para piano. Publicada en 1883 e dedicada «al ex[celentísi]mo Sr. Eugenio Montero Rios» está conformada por catro alboradas e dúas muiñeiras, simbolizando o paradigma das pezas de carácter instrumental que representan a música galega. As «muñeiras» aparecen intercaladas entre as alboradas no segundo e cuarto lugar.
- *Cantos y bailes populares de España. Galicia*. Deste traballo, publicado por José Inzenga en 1888, ocuparémonos con máis detalle no apartado seguinte, pois trátase do primeiro cancioneiro publicado dedicado integramente a Galicia.

Na última categoría, na que entran todas esas obras coñecidas como melodía galega ou canción galega, son moitas as composicións que empregan como base o ritmo de muiñeira, aínda que non sempre se especifica no título ou aparece indicado de forma explícita. Así e todo, este repertorio axudou, sen dúbida, á consolidación e difusión dunha música que adquire unhas características que, a ollos dos ouvintes, percíbese como auténtica música galega, ao representar un prototipo do que por esta se entende. Créase así un modelo de música galega, que fai que algunhas destas cancións adquiriran unha popularidade que incluso levou a que moitas delas se desvinculasen do seu autor converténdose en auténtica música popular.

Estas cancións poden achegarse en maior ou menor medida ás cantilenas entoadas polo pobo, de modo que, poden introducir algúns elementos da música de tradición oral ou incluso transcribir melodías completas das recollidas polos diferentes colectores pero, en todo caso, non sempre pretenden ser fieis a esas melodías nin erixirse en gardiás da tradición, simplemente se serven deses elementos cuns fins estéticos, creando unha música propia galega que, en moitos casos, parte dunhas bases que nada teñen que ver co autóctono senón cun movemento máis amplo, achegado aos postulados do romanticismo europeo. Neste sentido, Carreira (1999) establece catro tipos diferentes de obras para voz e piano en función das influencias de orixe que reciben. Nun primeiro grupo estarían as melodías galegas de Marcial del Adalid (A Coruña 1826 - Oleiros 1881)[341], que toman como referencia a *mélodie francaise*, e que terían a súa continuación en autores como Eugenia Saunier (Santiago de Compostela 1852 - Niza, Francia 1932) ou José Baldomir (A Coruña 1865-1947); nun segundo grupo estarían aquelas cancións que parten do modelo das óperas francesas e do verismo italiano, con autores como José Castro «Chané» (Santiago de Compostela 1856 - A Habana 1917), Eduardo Álvarez de Caneda (Ferrol ca.1859 - Vigo 1940), Canuto Berea Rodríguez, Pilar Castillo (A Coruña 1890-1952) ou Constante Castro Suárez (Burgos ca.1869 - A Habana ca.1912/21); nun terceiro grupo estarían aquelas obras que toman como referencia as romanzas italianas, que inicia Enrique Lens (A Coruña 1854 - Lincoln, Arxentina 1945) e terá continuidade en autores como Luís Taibo (Santiago de Compostela 1877 - México 1954), José Gómez «Curro» (Santiago de Compostela 1864-1946), Ignacio Tabuyo (Rentería, Guipúzcoa 1863 - Madrid 1947), José Trago (Madrid 1857-1934) ou Egidio Paz Hermo (A Pobra do Caramiñal 1863 - Arxentina 1933); e, nun cuarto grupo, a balada galega ligada aos múltiples certames e concursos de finais do século XIX e que ten como máximo representante a Juan Montes (Lugo 1840-1899) e as súas *Seis baladas galegas*.

[340] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000103251

[341] Marcial del Adalid é o iniciador deste movemento estético que ten a súa orixe no ano 1874 coa publicación de dous cadernos con cancións para voz e piano con texto en galego. Estes cadernos, coa dedicatoria «A mi María» –a filla do compositor– levan o título de *Cantares viejos y nuevos de Galicia*. Pódese consultar unha copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000069732 e http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000043543

4.2.3. A muiñeira nos dicionarios e cancioneiros

Neste epígrafe ímonos achegar aos dicionarios e cancioneiros publicados no século XIX para tratar de observar como se describen e explican os pormenores deste baile polos autores da época.

4.2.3.1. A muiñeira nos dicionarios

A aparición da muiñeira nos dicionarios coincide coa década dos cincuenta, cando este baile comeza a ter unha maior consolidación e difusión, non só a nivel interno, en Galicia, senón tamén externo, en toda España.

As primeiras definicións atópanse nos dicionarios de lingua castelán, concretamente, a primeira aparece en 1853, na quinta edición do *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. É moi breve, di «Muñeira: baile usado en Galicia» (Domínguez 1853, 1219). A pesar da súa concisión, revélase un feito importante, pois a súa inclusión nesta obra indica que a súa presenza era cada vez maior e, polo tanto, adquire a consideración para formar parte das entradas desta nova edición do dicionario.

Un par de anos máis tarde, en 1855, no tomo II do *Diccionario enciclopédico de la lengua española*, aparece o termo muiñeira[342] coa seguinte definición: «baile usado por los naturales de Galicia. Se deriva de la voz *moiño* o *muiño*, que significa *molino*, y es por lo mismo equivalente al baile llamado la molinera» (Fernández Cuesta 1855, 595). É unha definición un pouco máis extensa, na que se relaciona a muiñeira co muiño e, incluso, propón a súa derivación do elemento arquitectónico. Tamén resulta interesante esa referencia a que é o que empregan os naturais de Galicia. Isto pode ter relación co feito de que fóra de Galicia este mesmo baile poida recibir outras denominacións.

O primeiro dicionario da RAE no que aparece é na edición de 1869. Nel pódese encontrar a palabra muñeira coa seguinte definición: «Cierto baile popular en Galicia» (RAE 1869, 528). Esta será a definición que se manteña, para todos os dicionarios posteriores, o da RAE (1884), o de Zerolo (1895) e o da RAE (1899), simplemente engadindo a referencia non só ao baile senón tamén á música que o acompaña. En concreto, a definición que atopamos nestes tres dicionarios é a seguinte: «(Del gallego *muiñeira*, molinera) Baile popular de Galicia. / Son con que se baila». Deste modo, vemos que reciben a denominación de muiñeira tanto o baile en si mesmo como a música que o acompaña.

Nos dicionarios de lingua galega a primeira aparición atópase no *Diccionario gallego-castellano* de Franciso Javier Rodríguez (1863), no que observamos a entrada moiñeira coa seguinte definición: «Baile muy usado en Galicia, honesto y á que le dan mérito los inteligentes» (Rodríguez 1863, 91). Parece que o autor quere deixar claro que este baile, fronte á consideración que poda ter fóra de Galicia, é un baile honesto e de mérito.

No dicionario de Cuveiro Piñol (1876) tamén aparece a voz moiñeira pero derívanos á muiñeira, e unha vez nesta podemos contemplar a seguinte definición: «Baile de campesinos muy variado y de figuras vistosas y difíciles en que se muestra agilidad y destreza» (Cuveiro Piñol 1876, 215). Neste caso o autor centra o seu interese, non tanto na dignidade do baile, como nos seus aspectos de ruralidade e dificultade na súa execución.

Por último, no dicionario de Marcial Valladares (1884), do que inicialmente poderiamos esperar unha definición moito máis extensa e elaborada, pola súa traxectoria e interese pola música popular galega, é o que presenta unha definición máis exigua. Na entrada Muiñeira deriva a Moiñeira e simplemente presenta a seguinte cantiga:

[342] Este é o único dicionario de lingua castelá no que aparece escrito coa grafía orixinal de muiñeira, en todos os demais sempre aparece o termo castelanizado muñeira. Así e todo, no suplemento a este tomo II deste mesmo dicionario aparecerá a seguinte definición de muñeira: «baile popular esclusivo de las provincias de Galicia».

A muiñeira ¡que ben baila
Aquel garrido rapas!
–Éche Jepe d'a Currela,
O fillo d'o sacristan
(Cant. pop.)

E cando imos á definición de Moiñeira aparece tan só o seguinte: «Baile peculiar de Galicia» (Valladares 1884, 388). Resúltanos, sen dúbida, chocante, a brevidade e a falta dunha maior implicación na definición deste baile que, para as décadas dos anos oitenta xa tiña acadada unha importancia e un simbolismo significativos no eido da música galega.

Para rematar este repaso polos dicionarios do século XIX, ímonos centrar naqueles específicos de carácter musical. O primeiro desta natureza que presenta nas súas entradas á muiñeira é o de Parada y Barreto (1868). E a definición di:

> Muñeira: Canto popular del reino de Galicia, que está muy en uso entre el pueblo bajo de aquel país, y el cual lo ejecuta generalmente acompañándose de la gaita tradicional y del tamboril. —El significado de esta palabra en el dialecto gallego es *molinera*, y su origen se remonta á una época remotísima, creyéndose fuese uno de los aires guerreros usados por los antiguos suevos (Parada y Barreto 1868, 286).

O autor refírese á muiñeira como un canto, non coma un baile, que executan de modo habitual as clases máis humildes con acompañamento de gaita e tamboril. Canto que forma parte dunha tradición que se remonta a tempos tan distantes coma a época dos suevos. Está reproducindo un estereotipo ligado ao pensamento folclórico que recolle a ruralidade e a distancia no tempo como elementos consubstanciais do obxecto tradicional.

Nesta mesma liña, aínda que cun carácter máis técnico, atopamos a presenza da muiñeira no dicionario de Pedrell (1894). A súa definición di:

> **Muiñeira**: Baile con canto, recuerdo vivo de las costumbres griegas, usado, especialmente, en Galicia. La música de este baile, que va siempre unida al canto, es de combinación triple (6/8) y el tiempo de rigodón. Su melodía, aunque no tan lenta, recuerda las de los *higlanders* de Escocia. Se ejecuta en aire *moderato* y se compone de dos ó más partes de ocho compases cada una.
>
> Las coplas que se cantan con la *Muiñeira* suelen ser epigramáticas refiriéndose, alguna vez, á la molinera (*muiñeira*), que como es sabido dio nombre á la danza.
>
> Se acompaña con la clásica gaita (cornamusa) (Pedrell 1894, 296-297).

Pedrell si se refire á muiñeira coma un baile acompañado do canto, que, tal e como se indica, é a forma máis común de atopala. Aínda así, o que destaca desta definición son as características especificamente musicais que se comentan –e que todo apunta que están recollidas de Inzenga (1888)–, como son a estrutura, o compás ou o tempo. Este último sería *moderato*, o que o afasta do tempo vivo e alegre que caracteriza actualmente a este baile e que nos leva a pensar que quizais este foise facéndose máis rápido co paso dos anos. Tamén aparece a referencia ás músicas celtas con ese comentario que a relaciona cun certo tipo de música escocesa.

Para rematar cos dicionarios de música do século XIX, teríamos o de Luisa Lacal (1899). Nel tamén aparece a palabra muiñeira, definida do seguinte modo:

> Muiñeira: Molinera. Baile y canto pop. en Galicia. Se acomp. con gaita y tamboril. Su origen es muy remoto. Se cree que fué uno de los aires guerreros de los suevos, ant[iguo]s germanos. Se escribe en compás de 6/8 y mov. moderado. Consta de dos ó más partes de 8 compases cada una. Tiene carácter dulce, melancólico, y aunque no tan lenta, su melodía recuerda las de los *higlanders* de Escocia (Lacal 1899, 309).

Lacal (1899) recolle fundamentalmente os elementos comentados anteriormente por Pedrell (1894) con esa diferencia entre a orixe grega, no caso de Pedrell, e sueva, no caso de Lacal. No capítulo seguinte, no que estudaremos o discurso que xeran os historiadores a través dos seus escritos, veremos con máis detalle este asunto.

4.2.3.2. A muiñeira nos cancioneiros

Durante o século XIX só se editou un cancioneiro que recolla integramente música galega[343], o publicado en 1888 por Inzenga baixo o título de *Cantos y baile populares de España. Galicia*[344]. Isto non quere dicir que non existan outros cancioneiros desta época, senón que estes non foron publicados polos seus compiladores e, só posteriormente, nos séculos seguintes, foron editados baixo a supervisión doutros autores.

Entre estas coleccións teriamos en primeiro lugar o cancioneiro de Marcial Valladares, compilado por este insigne persoeiro das letras e a cultura galega nos arredores do seu pazo de Vilancosta durante a primeira metade dos anos sesenta e escrito seguramente en 1865 (Do Pico Orjais e Rei Sanmartim 2010). Este cancioneiro contén un total de vinte nove pezas harmonizadas para piano, entre as que se atopan catro alalás, trece cantinelas, dous cantares do pandeiro, seis muiñeiras e catro pezas pertencentes ao ciclo de Nadal –Noite-bóa, Villancico, Ani-novo e Os Reyes–. Esta obra, aínda que non se imprimiu, si foi coñecida e circulou en varias copias manuscritas entre os estudosos e compiladores do século XIX e XX[345].

Outro compilador que recolleu e completou unha colección importante de música popular foi o célebre compositor Juan Montes. Este arquivo, aínda que non se conserva na súa totalidade, foi dado a coñecer parcialmente por José Luis Calle en 1993 na súa obra *Aires da terra. La poesía musical de Galicia*[346]. Así mesmo, Groba (2012a) ten localizadas un total de cento corenta e catro pezas pertencentes a colección de Juan Montes, das que sete son muiñeiras.

José Luis Calle (1993) tamén nos presenta no seu traballo, a colección de pezas recollidas polo gaiteiro e boticario Perfecto Feijoo[347], conformadas por duascentas nove entradas, entre as que atopamos un total de vinte e oito muiñeiras –entre elas hai unha redonda, unha ribeirana e unha carballesa–.

---

[343] Hai quen considera como un cancioneiro *os Cantares viejos y nuevos de Galicia. Colección de melodías para canto y piano*, de Marcial del Adalid. Neste caso pensamos que, aínda que nalgunhas das súas composicións parte do material folclórico, o seu interese é fundamentalmente estético, e non dubida en alterar ou modificar os elementos musicais ou textuais que considera oportunos para alcanzar esa finalidade. Como sinala Rey García, «el trabajo como folklorista del compositor coruñés es más bien escaso, ya que en sus *Cantares viejos* primó más la creación pianística sobre temas populares gallegos que la intención recopiladora» (2001, 107).

[344] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000082070

[345] Para máis información sobre esta obra ver a edición realizada no ano 2010, baixo o título *Ayes de mi país: o cancioneiro de Marcial Valladares*, por Do Pico Orjais e Rei Sanmartim.

[346] Nesta obra aparecen numerados un total de cento doce temas do que debeu de ser parte da Colección Montes.

[347] A Colección Feijoo que presenta José Luis Calle está conformada por obras recollidas entre os anos oitenta do século XIX e os primeiros anos do século XX.

Estes dous legados, o de Montes e o de Feijoo, consérvanse no Museo de Pontevedra. E, falando do Museo de Pontevedra, temos que referirnos á inxente colección de música popular do seu fundador e primeiro director, Casto Sampedro, compilador dunha das coleccións máis importantes que existen na actualidade, formada por miles de pezas. Sampedro iniciou o seu labor como colector cara ao ano 1883 (Villanueva 2007) e mantivo o seu interese pola música popular galega ata a súa morte en 1937[348]. Aínda que estivo a piques de publicar un cancioneiro a partires de 1911, data na que gaña o concurso convocado pola Academia de Bellas Artes de San Fernando[349], haberá que esperar ata 1942 para velo editado postumamente baixo a supervisión do seu discípulo e sucesor na dirección do Museo de Pontevedra, Filgueira Valverde.

Este cancioneiro presenta un total de catrocentos setenta e tres temas, dos que trinta e catro son muiñeiras cantadas[350], vinte e cinco muiñeiras para gaita, sete ribeiranas, oito golpes, dúas carballesas e dúas redondas[351].

Ata aquí as coleccións e cancioneiros que non foron editados no século XIX pero, si hai un que foi publicado neste século, o de Inzenga. Este cancioneiro formou parte dun proxecto patrocinado polo goberno de España para realizar unha compilación de cantos e bailes de todas as rexións do Estado. Finalmente só verán a luz os dedicados a Galicia, Murcia e Valencia[352].

Este cancioneiro consta dunha introdución xeral, común a todos os volumes das diferentes rexións; unha introdución particular referida a Galicia; e, a colección de cantos e bailes.

Na introdución xeral Inzenga expón cales son os obxectivos finais do seu traballo, que poden verse resumidos no seguinte parágrafo:

> Al reunir cuantos materiales he podido allegar respecto de este ramo especial del arte, creo no sólo haber facilitado á nuestros compositores el estudio de cuanto constituye nuestra música popular, á fin de que puedan hallar cabida y vivir en nuevas y superiores producciones artísticas cuantas ideas y formas musicales de aquel origen puedan contribuir á la realización de la ópera nacional, sino también haber realizado uno de los muchos trabajos preliminares que, según dije al principio de esta introducción, son tan necesarios para que algún día pueda escribirse, con el debido acierto y extensión, una buena *Historia de la música en España* (Inzenga 1888, XXI).

A súa intención é dobre. Por un lado, colaborar na iniciativa comezada por Hilarión Eslava[353] que busca a realización dunha historia da música Española que recolla toda a información existente sobre os diferentes períodos históricos, na que el colabora co estudo da música

[348] Filgueira sinala como datas de compilación dos materiais que conforman o cancioneiro entre 1884 e 1924: «Este [cancioneiro] que ahora se os ofrece fué colegido, entre 1884 y 1924, a nombre de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra por su Presidente D. Casto Sampedro y Folgar, cultivador de todos los campos de la erudición gallega» ([1942] 1982, 7).

[349] En 1909 a Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, convoca un concurso aberto para premiar una «Colección de cantos y bailes populares de una provincia española» ao que Casto Sampedro e Víctor Said Armesto presentan a *Colección de Cantos y Bailes de la Provincia de Pontevedra*. A raíz de gañar este concurso Sampedro comeza a preparar a súa publicación pero, por diferentes motivos, abandonará este cometido. Para máis información sobre este asunto ver Groba (2012a) e Villanueva (2007).

[350] Groba (2007) diferencia entre vinte e sete muiñeiras vellas e sete muiñeiras novas.

[351] Para un estudo completo dos números publicados no *Cancioneiro* de Casto Sampedro consultar Groba (2007).

[352] Para coñecer con máis detalle a historia e circunstancias desta obra consultar Do Pico Orjais (2005).

[353] Hilarión Eslava deu inicio a esta empresa coa publicación en 1852 da *Lyra sacro-hispana*, colección de obras de carácter relixioso.

popular[354]. E, por outro lado, contribuír na construción dunha ópera nacional, achegando músicas das diferentes «provincias» españolas que os compositores poderán empregar nas súas composicións á hora de ambientar as súas obras nas diferentes rexións[355].

Na introdución particular de Galicia[356], Inzenga presenta unha mestura de fragmentos de diferentes autores, entre os que se atopan Fernando Fulgosio, Puente y Brañas, Manuel Murguía ou Vesteiro Torres; pois el declárase incapaz de achegar máis información da aportada por estes escritores:

> Yo, á pesar de haber recorrido también su suelo encantador, y que cual artista observador sé contemplar y sentir las múltiples bellezas de la naturaleza, que en sus accidentados y pintorescos límites encierra, me declaro incompetente para darlas á conocer y expresarlas con tan elocuentes frases como ellos lo han hecho (Inzenga 1888, 3).

Na colección de cantos e bailes, transcríbense corenta e dous ítems con acompañamento de piano, dos que seis son muiñeiras[357]. Algunhas destas muiñeiras aparecen comentadas polo propio Inzenga, así, o comentario que acompaña á primeira constitúe un longo artigo sobre este baile, no que parte das Historias de Galicia de coñecidos autores como Martínez Padín, Verea y Aguiar o Murguía, introducindo moitos dos tópicos creados polo xénero histórico e que analizaremos no capítulo seguinte con detalle. Tamén acompaña os comentarios con algunha referencia á novela titulada *Alfonso* de Fernando Fulgosio. A continuación reproducimos este texto:

> Según el malogrado Martínez Padín, en su *Historia de Galicia*, la *Muiñeira* es un recuerdo vivo de las costumbres griegas. Algunos autores creen que haya sido en tiempos remotos un canto guerrero de los antiguos suevos. Otros pretenden que su origen es céltico y tan antiguo como la misma gaita con que se ejecuta. Por otra parte, fácil es observar también que esta antigua danza galaica, algo parecida á la danza pírrica de que habla Homero, tiene cierto carácter primitivo y campestre del que no puede dudarse, tanto por los movimientos ***y*** figuras con que se baila como por el colorido pastoril de su música. Sea de ello lo que quiera, es lo cierto que participa mucho de esos bailes que compendian toda una historia de amor; en ella resalta la modestia de la mujer con el rendido tributo que le ofrece el hombre; en ella se ve un recuerdo de la felicidad doméstica de los campesinos gallegos, siempre constantes en el querer, siempre amigos del trabajo y del hogar de sus padres (Inzenga 1888, 51).

---

[354] Inzenga achega esta posible definición de música popular: «En todas las naciones del globo existe un género de música, conservada tradicionalmente por las clases bajas del pueblo, muy distinta de la que constituye el verdadero arte, y que se conoce por su sencillez primitiva, su especial tonalidad, sus variados ritmos y demás circunstancias que concurren á darla un carácter propio y original. Tal es, pues, el género de la *música popular*» (1888, VII).

[355] Sobre esta cuestión pódese consultar o traballo de Matía Polo (2010).

[356] Parte desta introdución e con lixeiras variantes, xa fora publicada anteriormente co título de «La música popular en Galicia», no número 23 de *La Ilustración Gallega y Asturiana*, o día 18 de agosto de 1881. Localizamos tamén este mesmo artigo en *El Correo Gallego*, de 28 de agosto de 1881; *La Ilustración Católica*, do 25 de setembro de 1883; e, *El Eco de Galicia*, do 28 de decembro de 1884.

[357] Ademais das seis muiñeiras que se corresponden cos primeiros números da colección, o resto das pezas son: alborada, música de gaita, canto popular de Pontevedra, canto popular antiguo, 3 cantos de cuna, 2 cantos del pais de la Ulla (ala-lá), cantar d'o pandeiro, cantinela, villancicos del Niño Jesus, villancico, ani-novo, n'o dia d'os Santos Reis, canto antiguo, canto de un mendigo de Lugo, canto gallego, canto del Vierzo, canto del valle de Vivero, canto de las montañas de Cervantes, canción, canto de la provincia de Santiago, canto de Orense, canto de las mugeres en la fiada, canto, Santos Reises, canto de Noche Buena, 2 cantos populares, marcha, cantar d'o pandeiro, a lá lá, panxoliña de Nadal, himno de la Guerra de la Independencia, maneo.

Inzenga comeza este primeiro parágrafo do seu escrito situando a muiñeira nunha afastada orixe que, dependendo do autor que se tome como referencia pode ser grega, sueva ou celta[358], e destacando o seu carácter «primitivo e campestre». Tamén introduce as diferenzas de xénero existentes no baile e que recalca na descrición que fai do mesmo a continuación:

> Mas, dejando á los eruditos la averiguación de su remota procedencia, paso á describirla en breves palabras, sintetizando, por decirlo así, cuanto acerca de ella he leído, tanto en la *Historia de Galicia* del ya referido Padín, y en la de Verea y Aguiar, como en el estudio titulado *Cantos, bailes é instrumentos populares usados en las diferentes provincias y pueblos de España* de Várela Silvari, sin olvidar otros trabajos literarios no menos dignos de estima, debidos á ilustres hijos de aquella antigua y nobilísima región.
>
> En esta danza, el hombre se presenta primero bailando solo; dando saltos con frenético entusiasmo, apurando una multitud de figuras y movimientos, y haciendo alarde de su agilidad, aparece impetuoso y apasionado. Hechas estas cabriolas, que constituyen, por decirlo así, su imprescindible introducción, inmediatamente y sin perder el compás se postra sumiso hincando una rodilla delante de la joven que elige para su pareja –del mismo modo que hacían los antiguos griegos– á cuyo acto llaman *hacer punto*. Ella, por el contrario, baila muy gravemente con la mayor compostura y pudor en todos sus movimientos, que ejecuta más bien con la cabeza y los brazos que con los pies, bajos los ojos y atreviéndose apenas á dar tal cual rápido giro, revelando en todo su ser la inocente expresión de la candidez más encantadora. De esto resulta un vivísimo contraste en los dos sexos, que da á la *Muiñeira* mucha gracia y no poco encanto.
>
> Desgraciadamente en algunos parajes de Galicia, las mujeres empiezan ya á bailar con *paso alto*, dejando aquella rigurosa modestia que representaba la hermosura de la virtud antigua.
>
> Continúa la joven bailando, siempre con pausados movimientos, y el bailador la sigue, mientras salen otras parejas de la misma manera.
>
> El cura de la localidad, que en algunos puntos, por lo general, preside la danza en las fiestas y romerías, anima con sus joviales y apacibles exhortaciones á los reacios y hace que el número de bailadores vaya cada vez en aumento. Se generaliza, por fin, la danza, haciendo diferentes figuras, andando en círculos encontrados, los hombres por un lado, y las mujeres por otro; á veces adelantando ellos en hilera, y ellas retrocediendo, ó al contrario; luego bailando sólo dos hombres, y apurando todos los recursos del contrapaso, hasta que uno de los dos se rinde; lo que acontece siempre que haya un ligero pique, ó bien cuando uno de ellos es forastero de tal ó cual parroquia inmediata, que entonces es seguro habrá por una y otra parte el mayor alarde de habilidad y resistencia. En tanto ellas y los que no bailan tocan las castañuelas á compás y de agradable manera**.**
>
> Continúa la danza con la mayor alegría y algazara, hasta que el sol empieza á descender al ocaso, y entonces el gaitero con su acólito el del tamboril, abandona su banco y se pone en medio, mientras los demás bailan, y después se vuelve á su sitio.
>
> Aquí empieza la última figura: forman los hombres círculo en el centro, tocando á un tiempo las castañuelas, y las mujeres bailan en derredor, siempre

[358] Esta problemática sobre a diferente orixe da muiñeira será comentada no capítulo seguinte, onde analizaremos en detalle os libros de historia publicados en Galicia durante o século XIX.

> con el mismo paso menudo y los ojos bajos. Después hacen corro las mujeres, y los hombres las sustituyen; por último, las parejas se reúnen bailando á un tiempo en el centro. Cesa la gaita y se concluye la danza (Inzenga 1888, 51-52).

Ata aquí a descrición do baile, que reflicte claramente as diferenzas de xénero como unha forma de afianzar os roles que homes e mulleres teñen que manter, e que se pode extrapolar máis alá do propio baile. O home preséntase como áxil, forte, impetuoso, apaixonado; mentres que a muller adquire un papel máis submiso, bailando con pudor e compostura, sen facer grandes movementos, cunha actitude inocente, cándida e encantadora. Incluso advirte de que nalgúns lugares de Galicia a muller comeza a bailar ao xeito dos homes, o que supón unha ruptura coa modestia e virtude característica do seu xénero.

Como deixa claro ao inicio da súa redacción, Inzenga non describe o baile a partir da súa observación directa senón a través dos textos consultados, entre os que destacan as historias de Martínez Padín e Verea y Aguiar, o estudo de Varela Silvari[359] ou a novela de Fernando Fulgosio[360]. Pode resulta unha mestura un tanto atípica esta na que se recollen e se sitúan a un mesmo nivel as fontes históricas, os estudos monográficos e a literatura, pero dá boa medida do que son este tipo de obras[361]. Realmente, deste modo asume e axuda a difundir o discurso elaborado polas elites encargadas de construír o relato canónico do baile da muiñeira.

Continúa coas características musicais:

> La música de la muiñeira, que va siempre unida al canto, es de combinación triple (seis por ocho) y el tiempo de rigodón. Su melodía tiene algún parecido con las de los *higlanders* de Escocia, no obstante que éstas sean más lentas; y aunque se ejecuta en un aire *moderato*, resulta bastante animada[362]. Se compone de dos ó más partes de ocho compases cada una.
>
> Estas composiciones musicales, como están basadas sobre una tonalidad sencilla y un ritmo bien determinado, suelen variarse todos los años, aunque conservando siempre su especial carácter.
>
> Es muy digna de notarse la gran semejanza de la música típica de la *muiñeira* con la de algunos coros de *La Sonnámbula* de Bellini, y más aún con la de la introducción del acto primero de *Lucía de Lammermoor* de Donizetti, que parece calcada enteramente sobre ella, pues su ritmo, su melodía y su carácter son exactamente lo mismo. Esto que á primera vista se nos presenta como una casual coincidencia, acaso tenga su natural explicación el día en que recopilada la música popular de todas las naciones pueda hacerse de ella un estudio crítico y comparativo, investigando su diverso ó idéntico origen y la analogía, que no puede menos de existir siempre entre algunos pueblos cuya semejanza de clima, de localidad y de costumbres, necesariamente ha de influir de un modo muy directo en la manifestación ya sencilla ó artística de su sentimiento (Inzenga 1888, 52-53).

[359] Estes autores e os seus traballos serán analizados no capítulo seguinte.

[360] Á novela de Fernando Fulgosio titulado *Alfonso* pertence o parágrafo que fai referencia ao cura que anima aos bailadores a participar da muiñeira.

[361] Non sabemos cantas veces visitaría Galicia Inzenga nin cal foi o seu contacto coa música e o baile pero «a ideia que tem deste País é em certo modo literária, e foi construída como se se tratasse dum quebra-cabeças, encaixando pequenos fragmentos tirados de diversos vultos da *intelligentsia* galega em Madrid» (Do Pico Orjais 2005, 16).

[362] Este parágrafo parece recollido directamente de Vesteiro Torres, que escribe con relación á muiñeira o seguinte: «El ritmo es triple *(seis por ocho)* y el tiempo de rigodon. Tiene gran parecido con las melodías de los *highlanders*, de Escocia, no obstante estas sean mas lentas» (1874, 122)

Nesta exposición das características musicais segue directamente a Vesteiro Torres, tanto na descrición que fai inicialmente, como nese último parágrafo no que comenta as similitudes da muiñeira con outras obras de carácter culto. Destacar o parágrafo central no que puntualiza que estas pezas «suelen variarse todos los años, aunque conservando siempre su especial carácter». Resulta interesante engadir esta observación pois vai contra a concepción decimonónica que presenta a tradicional, como aquilo que permanece inalterable ao longo das xeracións. Inzenga ten razón, o que se mantén é o carácter ou, dito doutro modo, unhas características xerais que conforman os patróns elementais desa música, pero non todos e cada un dos elementos que conforman unha peza musical –melodía, ritmo, harmonía, adornos, etc.–.

Segue o seu discurso describindo as características literarias, pois non hai que esquecer que a muiñeira é un baile cantado con acompañamento instrumental:

> Mas dejando á un lado estas *y* otras muchas consideraciones filosófico-artísticas que puedan alejarme de mi propósito, añadiré que las coplas que con la *muiñeira* se cantan suelen ser epigramáticas, refiriéndose alguna vez también á la *Molinera* (muiñeira), que como es sabido ha dado nombre á la danza.
>
> Dice D. Manuel Murguia que estas coplas tienen una metrificación sobrado caprichosa. Se componen, por lo regular, de cuatro ó más versos, siendo el primero de dos hemistiquios de cinco sílabas; los dos siguientes de otros dos hemistiquios uno de cinco y otro de seis, y el cuarto de seis, como por ejemplo:
>
> *Meu maridiño—foise por probe,*
> *Deixou un filio—topou dezanove:*
> *Gracias á Dios—y á todos los santos*
> *Siquera me dixo—de quen eran tantos!*
>
> Otros hay en que se conserva en el primer verso la medida de cinco y seis sílabas cada hemistiquio, siendo el segundo de cinco y siete, el tercero igual al primero y el cuarto al segundo, como en este cantar:
>
> *Isca d'ahi—galiña maldita,*
> *Isca d'ahi—no me mate la pita,*
> *Isca d'ahi—galiña ladrona,*
> *Isca d'ahi—prá cas de tua dona.*
>
> Estas combinaciones varían hasta un punto difícil de explicar, y á que da lugar la libertad en que está el poeta de usar versos de cuatro, cinco y siete sílabas, cuidando sólo de que no desaparezca la armonía.

Como se ve, segue a Murguía sen achegar nada da súa parte. Simplemente sinala que as múltiples combinacións posibles son difíciles de explicar e quedan a liberdade do poeta.

> Réstame añadir que, si bien por lo general esta danza se acompaña con la vetusta gaita, según dijimos al principio, en algunos pueblos y aldeas suele ya desnaturalizarse su primitivo carácter, haciendo en ella uso de una orquesta *sui generis*, en la que los instrumentos predominantes son el bombo y el clarinete.
>
> D. Fernando Fulgosio, deplorando la introducción de ciertos bailes modernos en el territorio gallego, con gran perjuicio de los verdaderamente

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> típicos del país, y refiriéndose en particular á la *Muiñeira*, dice en su ya citada novela *Alfonso:* "¡Dichosa edad y dichosos siglos aquellos en que la *Muiñeira* era el solo y único baile de Galicia! No se oía entonces por aquellos verdes ribazos y praderas más que el amante y cariñoso eco dé la gaita, á cuyo compás bailaban santa y pacíficamente los honrados campesinos á la sombra de los seculares castaños. Será posible que el tiempo y algunos males gallegos hagan que el mejor día desaparezca de la haz de la tierra uno de los bailes más llenos de gracia y atractivo (Inzenga 1888, 53-54).

Finalmente, critica a aparición de novas formacións como as charangas, que xorden a finais do século XIX e introducen novas combinacións instrumentais. E remata cunha nova cita da novela *Alfonso* de Fernando Fulgosio, na que amosa o seu malestar pola chegada de novos bailes que poden levar á desaparición da muiñeira[363].

Da segunda muiñeira Inzenga sinala que: «Esta muiñeira es la más antigua de cuantas se conocen en el país, y sin duda alguna la que puede servir de tipo para conocer el carácter primitivo y campestre de este baile, que se ejecuta en todas las poblaciones y aldeas de Galicia» (1888, 54).

A terceira, se atendemos ao que indica o propio autor, parece vinculada ao ámbito eclesiástico dos vilancicos, pois di que:

> Esta muiñeira está sacada de un cuaderno de música, que existía en el convento de monjas Benedictinas de San Payo (San Pelayo) de la ciudad de Santiago. En dicho cuaderno se hallaban recopilados varios aires populares antiguos del país, que las religiosas cantaban, con sus correspondientes letras alusivas al nacimiento del Niño de Dios, en las misas de aguinaldo y villancicos de Nochebuena (Inzenga 1888, 55).

A cuarta e a sexta muiñeiras non están acompañadas de comentario. E a quinta é a coñecida muiñeira de Pontesampaio, da que comenta:

> Cuéntase que en el año 1809, el coronel Don Bernardo González Cachamuyña armó en la provincia de Vigo varios pelotones de paisanos, que en unión de muy pocos soldados que tenía á sus órdenes, y de algunos bravos marinos que tripulaban las lanchas cañoneras colocadas en la ría, puso sitio al castillo llamado de San Payo. Con diferentes estrategias logró engañar á los sitiados, á quienes hizo creer que las fuerzas que tenía á su mando eran tropas regulares, y después de algunos días de fatigas y penalidades, consiguió que los franceses se rindieran por capitulación; á su entrada victoriosa en el castillo los paisanos del país, precedidos de las gaitas y tamboriles, tocaron, en medio del entusiasmo y aclamación general, dicha Muiñeira, que desde entonces llevó el nombre de Muiñeira del Puente de San Payo. La belleza de su música y su importancia en la historia de dicha provincia, me obligan á interpretarla en este sitio.
>
> El Puente de San Payo se hizo célebre en Galicia desde aquella victoria, conseguida por indisciplinada tropa de montañeses, contra las águilas vencedoras en Arcole y en Jena. Día de gloria aquel en que nuestros padres enseñaron á otros pueblos cómo se pelea, cuando se combate por la independencia de la patria (Inzenga 1888, 55).

[363] Estes bailes modernos aos que se refire Inzenga son os diferentes bailes agarrados que están a se facer populares entre a poboación neste último cuarto do século XIX. Para máis información sobre esta cuestión ver Alonso-Monteagudo (2018).

Estas seis muiñeiras serán obxecto de análise por parte de Casto Sampedro no seu artigo titulado «La muiñeira de Monterrey», título que fai referencia á primeira das pezas, que se corresponde coa melodía xa comentada do Arquivo Valladares. Polas apreciacións que introduce paga a pena reproducir integramente as aclaracións que Sampedro fai desta primeira muiñeira, pois resultan do máximo interese:

> Así se llama la reproducida en el gráfico I.º; y por ser la más conocida, y por haber dado ocasión a varios errores vulgares no poco arraigados, parece oportuno e interesante el propósito de intentar desvanecerlos, si a tan lejos se pudiere llegar.
>
> Uno de ellos consiste en que su música (pues no tuvo nunca, ni tiene letra especial), procede y es originaria del Valle de Monterrey, Orense; otro, en hacerla pasar como verdaderamente antigua: sigue a éste, el de elevarla a la categoría de tipo y modelo para maestros y aficionados: y es el último, el de considerarla, sin dudas ni protestas, como legítimo fruto de la inspiración anónima de la musa popular.
>
> Respecto de lo primero, puede aventurarse hoy la afirmación de que el nombre que lleva, proviene de que la Banda de música del Provincial de Monterrey, la ejecutó por primera vez en Orense, con motivo de una serenata.
>
> Respecto a su antigüedad, y dado el alcance que esta palabra tiene en estas materias, no puede reconocérsele en grado notable, por cuanto se opone a ello la fecha aproximada de 1840, que es e1 año en que se compuso y se ofreció al público, que la recibió con muchos aplausos, y contribuyó a extenderla por todas partes, dentro y fuera de nuestro país.
>
> Pues, para merecer con justicia la consideración de modelo de *Muiñeiras*, y la larga vida y el alto honor de que viene gozando, sería menester que su estructura melódica no tuviese corte y carácter de escuela, casi académicos: que su métrica, rítmica y acentuación, fuesen menos rígidas y normales; que no se olvidasen los giros propios de la música y de los instrumentos populares, singularmente de la gaita, su rey indiscutible: que se hiciese mayor uso de los grupos y notas sueltas de adorno, no incompatibles con las transcripciones para piano, y que si se quisiese revestirla de formas verdaderamente arcaicas, se emplease la tonalidad mixta, con ausencia de la nota sensible. Y como no parece que esto campee en la *Muiñeira* de Monterrey, dicho sea con temor de no acertar, por eso no tiene valor de tipo, ni mucho menos; le falta interés, gracia, ingenuidad y ambiente campesino.
>
> Y lo peor está en que, por la pícara influencia de la novedad, se olvidaron, perdieron y desterraron acaso para siempre melodías dignas, en realidad, de conservarse e imitarse por lo menos en lo esencial: produciendo con ello extravíos y daños de monta, quizá irreparables, en el acervo neto del Folk-lore musical gallego.
>
> Y, en fin; la atribución de su procedencia a la inspiración del pueblo, ya no puede sostenerse con seguridad, desde que el catedrático del Instituto General y Técnico de Pontevedra D. Evaristo Velo declara rotundamente bajo su honrada firma, que la llamada *Muiñeira* de Monterrey, es obra del Músico mayor del Provincial del mismo nombre, D. Manuel Rey, del Ferrol, autor de otras composiciones; hombre de mérito y de iniciativas artísticas, pero de un carácter tan duro y violento, que hacía casi buenos los nombres de Génova, Bañeras, Girona y otros, cuyas batutas alternaban con los puños y alguna vez con las botas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Conocemos, pues, por el muy respetable testimonio del señor Velo, amigo y compañero de habitación del maestro Rey, (su carta se guarda en la sección correspondiente del Museo arqueológico de Pontevedra), el padre y el lugar verdaderos del nacimiento de la hija; de la *Muiñeira* de Monterrey, que no es históricamente originaria de aquel Valle, y por eso no debía ostentar esa denominación (Sampedro 1922, 44-45).

Evitando polémicas en relación coa orixe e autoría que, tendo en conta os datos que Sampedro achega, teñen certos visos de verosimilitude, co que si concordamos é coa posible vinculación desta peza coa música para banda. Efectivamente, atendendo ás características que Sampedro sinala, non parece que esta música sexa de natureza popular, máis ben parece unha creación de autor. Co cal estaríamos ante un claro exemplo de muiñeira creada polas elites culturais e popularizada a través das bandas de música, de modo que se incorpora ao repertorio dos gaiteiros para, co paso do tempo, constituírse en peza popular. Entra, polo tanto, dentro dese proceso de ida e volta entre o ámbito culto e o popular. Os compositores de música para bandas crean obras de inspiración popular, que imitan e reproducen o seu carácter e características e, co tempo, incorpóranse a ese repertorio popular. Neste proceso, os creadores seleccionan e escollen os elementos que consideran pertinentes ou característicos e, partindo de aí, desenvolven o que eles consideran o modelo ou o canon dese tipo de música, que vai a impoñerse pola vía da autoridade estética que as elites exercen.

Continuando co artigo de Sampedro, este vai comentando unha por unha as seis muiñeiras que Inzenga presenta no seu cancioneiro:

> Y para terminar estas ya largas notas, ¿será conveniente echar una ojeada rápida al grupo de *Muiñeiras* incluidas en la apreciable Colección de Inzenga, pág. 13 a 18? Así lo creemos y ahí va la síntesis.
>
> La I es la misma de Monterrey, presentada en primer lugar, sin duda como modelo: ya se ha examinado y ya se dijo también que sobra la letra, por ser más que vocal, instrumental.
>
> La II ofrece una primera parte de carácter moderno, como calcada en la anterior; pero son aceptables la segunda y la tercera, si bien ésta tiene trazas de proceder de otra distinta. Dice de ella el coleccionador, que es la más antigua y la que sin duda alguna puede servir de tipo para conocer el carácter primitivo y campestre del Baile: ya se ha dicho lo suficiente para tener como gratuitas tan rotundas afirmaciones.
>
> De la III puede decirse que si es obra de organista, éste tuvo un acierto indudable al componerla; y si la copió de algún gaitero, éste era, en verdad, un excelente maestro: así lo acredita la melodía por su línea y por sus giros, y el conocimiento que revela de los recursos de la gaita, salva sea una nota más que se 1e atribuye en extensión y que pudiera achacarse al organista, ya fuese por desconocer la escala o por proponerse mejorar la *Muiñeira*.
>
> Lo dicho se contrae a las dos primeras partes porque las otras dos es más que probable que procedan de otra diferente; con inversión, además, del orden en que debieran figurar. Su carácter recuerda los Villancicos.
>
> La IV, de la que nada se dice, es precisamente una de las más características e importantes entre las conocidas y, pudiera añadirse, por conocer. Baste recordar que el inmortal Beethoven que ya había compuesto la deliciosa "Molinara", empleó, como uno de los motivos del primer Tiempo de la Sinfonía Pastoral, el que, con ligera variante, constituye la primera parte de esta *Muiñeira*. La segunda y la coda pueden tenerse como modelos; y la terminación es adecuada y muy propia de la gaita, y recuerda los graciosos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> preludios que inventan los gaiteros cuando afinan e indican que el baile va a comenzar.
>
> La V, llamada de Puentesampayo, la componen cuatro partes, extensión no propia ni usada: toda ella está en tono menor, contraviniendo a los naturales cánones del género: contiene notas que no caben en la capacidad del instrumento: no tiene unidad interna, ni externa, siendo más bien un conglomerado caprichoso formado por varias *Muiñeiras* o partes de ellas, alguna de corte de Villancico.
>
> Por lo demás, y visto que el autor aunque dice "Cuéntase", acepta lo contado, bueno será apuntar que, en efecto, ni había Castillo alguno en Puentesampayo en la Guerra de la Independencia; ni Cachamuiña pudo ponerle sitio al frente de pelotones de paisanos, dígalo el General Conde Noroña; ni aquél engañó a los sitiados, ni consiguió que se rindiera por capitulación; ni pudo por consiguiente haber entrada de paisanos en el Castillo, precedida de las gaitas que tocaban la susodicha *Muiñeira*: ni ésta llevó desde entonces, ni antes, ni después, el nombre del Puente glorioso o al menos no fué posible dar con sus restos siquiera, a pesar de constantes y largas investigaciones; ni, en fin, tiene belleza, música, ni, por lo dicho, importancia histórica de ninguna clase, ni medida.
>
> De la VI tampoco se dice nada en la Colección: y, sin embargo, aunque moderna la primera parte, es agradable e interesante: parece, sí, que la transcripción es defectuosa por repetirse notas que no se repiten en innúmeras versiones, y que realmente no corresponden al desarrollo natural de la melodía; la segunda es muy propia; y 1a tercera es la misma de la II.
>
> Y ahí están, y eso son, todas las *Muiñeiras* que hace casi 40 años, recogió el Sr. Inzenga y figuran en su Colección. Creemos realmente y de buena fe, que si hubiese vivido la vida folk-lórica del País, con el tiempo de residencia necesario, forzosamente necesario, para documentarse directa y personalmente; y no huhiera atendido, acaso con excesiva confianza, a los que le facilitaron apuntes y datos para su obra, ésta no sería tan incompleta, ni tan débil en las clasificaciones; y no se hubiera dejado escapar y perder lo que ahora mal se puede ya recobrar. Digámoslo así, no tanto en son de censura, como en el de advertencia para el investigador que quiera continuar tal empeño (Sampedro 1922, 48-49).

Sampedro é moi crítico coas muiñeiras que Inzenga achega no seu cancioneiro e, na súa opinión, ningunha delas pode ser considerada na súa totalidade como tradicional. Hai algunha sección que si ten ese carácter tradicional e adaptase á interpretación coa gaita pero, en xeral, non é así. Tamén critica o método de recollida empregado, pola súa escasa implicación e falta de tempo para documentarse con rigor sobre a música galega. E remata lamentando que o traballo non se tivera feito mellor e non se tiveran recollido as pezas que realmente pagaran a pena.

Sampedro é, sen dúbida, o autor que máis tempo lle dedicou e máis se implicou no estudo e comprensión do baile da muiñeira, de aí que para finalizar este apartado transcribamos a descrición que deste baile aparece no seu cancioneiro:

> De la amplísima información recibida y de la observación propia, parece resultar que ese antiguo y característico baile, comienza por una como invitación de los bailadores que, agitando las castañuelas y dando brincos y haciendo puntos en medio del «turreiro», atrio o sitio de costumbre, dirigen a la que desean por pareja; y, ya se ponen como de rodillas, ya le hacen una seña con la cabeza, con la mano o con un guiño.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Aceptada la invitación, entra la mujer a bailar; y así se va formando un grupo de más o menos parejas.
>
> En la Muiñeira común, aunque también se baila por parejas aisladas, o se baila colectivamente bajo la dirección de un Guía que sale de entre los mejores bailarines y que, al efecto, **se** coloca a la cabeza.
>
> Y consiste en hacer varios puntos diferentes y caprichosos, que todos los demás repiten mejor o peor, y que son seguidos de un paseo en rueda, y en una misma o en contraria dirección, y bailando siempre. En algunas figuras se colocan las filas de hombres y de mujeres enfrente, adelantan y retroceden y describen curvas que el Guía va trazando.
>
> Las mujeres siguen las líneas y vueltas generales, guardando cierta compostura y modestia que contrasta notablemente con las piruetas, vueltas y saltos de gallo de su respectivo galán.
>
> Nada diremos del probable origen, de la semejanza con otros y de las vicisitudes de este baile: se ha dicho ya por muchos diligentes y entusiastas escritores, pero nos será permitido recordar que aunque se hayan alterado sus propias condiciones a través del tiempo, es tan nuestro que no sólo no desaparecerá aunque sufra eclipses, sino que ha dado vida a otros de la misma especie y que vamos a describir ligeramente ([1942] 1982, 183).

A descrición que presenta Sampedro é, como sinala no inicio, resultado da observación directa deste baile e dos datos acadados dos diferentes informantes e colaboradores cos que traballaba. Trátase dunha descrición menos literaria que a de Inzenga e na que podemos observar os seguintes elementos: iniciase o baile cunha invitación por parte dos bailadores ás mulleres presentes; as mulleres que aceptan a invitación únense aos homes formando un número indeterminado de parellas; un dos bailadores máis avezados adquire o papel de guía, colocándose á cabeza e encargándose de propor os puntos ao seu antollo; todos seguen as indicacións do guía, non só nos puntos senón tamén nas voltas e filas entre os mesmos; desenvólvese deste modo o baile, alternando os puntos e as voltas ou filas ata o remate do mesmo.

Unha vez máis insístese na compostura e modestia nos movementos das mulleres e no ímpeto e piruetas dos homes. Pero, unha cuestión que non aparece noutros autores e que resulta do máximo interese é o seu comentario final. Sinala que a pesar dos cambios sufridos ao longo do tempo, este baile é capaz de adaptarse ás circunstancias do momento para seguir a ser un baile propio e característico de Galicia. Fuxe así do discurso apocalíptico doutros compiladores que auguran a fin dos bailes tradicionais e concretamente da muiñeira. Indica ademais que este baile non é igual en toda Galicia senón que existen variantes do mesmo, ou como el di «otros de la misma especie». Esta é unha cuestión que sempre lle preocupou e tratou de documentar, aínda que sen demasiado éxito. No epígrafe seguinte imos ver cales son esas variantes que Sampedro sinala.

4.3. OUTRAS DENOMINACIÓNS PARA UN MESMO BAILE

Son moitas as denominacións que recibe a muiñeira tanto dentro como fóra de Galicia. E tamén son moitas as variantes ou variedades que esta pode alcanzar. Casto Sampedro dedicou parte do seu traballo de investigación, no eido do estudo da música galega, a clarificar estes aspectos sen chegar a ningunha conclusión firme. Así expresa a súa frustración por este feito no seu cancioneiro:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Ofrece la descripción de este baile confusiones desesperantes e insolubles; y si no le aumentaron las dejaron en igual grado el gran número de bailadores y

> gaiteros, viejos y jóvenes de varios puntos de la provincia y de fuera de ella consultados al efecto con todo cuidado (Sampedro [1942] 1982, 183).

I é que Sampedro tratou realmente de establecer as características da muiñeira e de comprender a variedade de nomes que esta presenta, pero non atopou repostas ás súas inquedanzas. A continuación, presentamos algunhas das denominacións máis comúns da muiñeira e as súas variantes.

4.3.1. Gallegada

Se ata a primeira metade do século XIX a denominación máis frecuente para a muiñeira fóra de Galicia era a de gaita galega, na segunda metade do século xeneralizouse o nome de gallegada. Así o testemuña Fernández Cuesta no seu dicionario, cando na acepción gallegada di «Danza usada en los teatros y fiestas públicas de Madrid. La música de esta danza» (1855, 10). Nesta mesma liña vai a definición de Cuveiro Piñol: «la muiñeira, cuando es bailada en Madrid ó en los teatros» (1876, 145); e a de Pedrell: «Entre otras acepciones, danza usada, ordinariamente, en los teatros, sobre el tema de la Muñeira. La música de esta danza» (1894, 197).

Esa referencia aos teatros é significativa, pois son moitas as obras dramáticas que incorporan entre os seus números gallegadas. Así aparecen nas zarzuelas[364], sainetes, entremeses e demais obras cómicas ou teatrais. Pero, a gallegada como representación do folclore galego non é unha excepción, senón que é común ao emprego da música e o baile das diferentes rexións españolas neste tipo de representacións. Pódese observar este extremo no comentario que Calixto Ballesteros fai da obra representada nese momento e titulada *Certamen Nacional* na *Gaceta de Galicia* de 1888:

> ¿Qué es *Certamen Nacional*? ¿Una de tantas revistas? No; es más que eso. Tiene el corte de todas las revistas, quizá han aprovechado los autores elementos que ellos mismos y otros varios han utilizado ya en obras aplaudidas, desde *La Gran Vía* hasta *Los Inútiles*; pero á pesar de esto, hay novedad en el *Certamen* y efectos muy mañosamente preparados y chistes de buena ley y de mucha gracia.
>
> El cuadro de las provincias es de una animación extraordinaria.
>
> A la villa de Madrid la representan dos chulas y dos chulos que cantan su correspondiente cuarteto; á Galicia una pareja de aldeanas, que también cantan y bailan una cosa que quiere ser gallegada, pero que yo afirmo que no la es, y me parece que en este punto concreto soy voto de mayor excepción.
>
> Valencia está personificada en seis coristas que se *mazurkean* por todo lo alto; Vizcaya tiene también su grupo y zorcico correspondientes; la Mancha sus manchegas, muy bien bailadas por cierto; Andalucía sale personificada en la Sra. Pocovi, que se arranca por sevillanas. Y no faltan por último ni 1as barretinas de los catalanes ni 1a jota de los aragoneses (Ballesteros 1888, 1).

[364] Segundo sinala Cortizo Rodríguez (2014), a primeira zarzuela en incorporar unha gallegada foi a titulada *Buenas noches señor D. Simón*, composta por Cristóbal Oudrid en 1852. Esta zarzuela componse de seis números musicais e o segundo «comienza con 26 compases en *parlato*, en el mejor estilo de ópera italiana. El acompañamiento orquestal pasa de secciones en las que toda la orquesta al unísono rellena los espacios en silencio que plantea la escena, a otras en las que realiza una función de mero soporte de las voces. En estos compases, Isabel, Juana, don Procopio y un coro de gallegos llenan la escena con su diálogo; el lenguaje elegido para los gallegos pretende asemejarse a su dialecto, tal y como hacían las zarzuelas andaluzas a principios del siglo; y siguiendo este mismo presupuesto de imitación de las costumbres tradicionales, en el compás 26 comienza una Gallegada, con su 6/8, y su rítmica propia. Es la primera vez que encontramos en una zarzuela elementos populares que no sean madrileños o andaluces; los compositores necesitan explorar nuevos senderos musicales, y encontrar nuevas ideas» (Cortizo Rodríguez 2014,721).

Vese, polo tanto, como a inclusión de números musicais en alusión ás diferentes *provincias* españolas é algo recorrente neste tipo de representacións escénicas. En autores como «Gaztambide y Oudrid el folklore sirve de pretexto para crear una relación de nacionalidad con el público, que rápidamente identifica la forma de seguidilla, tirana o canción andaluza con la idea de lenguaje nacional; en ambos autores, la forma folklórica adoptada aparece casi sin manipular, tal y cómo se encuentra en el depósito común del que bebe el compositor» (Cortizo Rodríguez 2014,1139).

Pero, como tamén sinalaban Fernández Cuesta (1855) e Cuveiro Piñol (1876), onde teñen éxito é na capital, en Madrid, pois o ton burlesco que en ocasión adquiren estes bailes non son do agrado de moitos dos habitantes desas *provincias*. Pódese comprobar no seguinte comentario de Arturo Vázquez, quen falando das romarías no xornal *El Heraldo Gallego*, compara o trato que recibe o baile tradicional nas mesmas e nos escenarios de Madrid:

> Dentro de un apretado cinturon formado por la apiñada muchedumbre de curiosos, vemos á los insaciables bailarines, formando un círculo mitad de hombres y mitad de mujeres, entregados á su diversión favorita, que no dejan en toda la tarde por mas que gruesas gotas de sudor surquen sus rostros y los piés se nieguen tenazmente á seguir el imperioso impulso de la voluntad. Los que hayan visto en los teatros de la córte las ridiculas parodias del baile característico de Galicia que designan con el nombre de *gallegada*; los que hayan observado los extraños gestos y contorsiones con que creen imitarlo mejor, las estúpidas cabriolas, las actitudes indecentes, los puntapiés y otras chocarrerías y bufonadas insulsas y sin gracia alguna con que quieren hacernos creer que aquel es el baile de los campesinos gallegos, se quedarían indudablemente sorprendidos al entrar en una romería y ver cuan opuestas á la verdad son estas groseras imitaciones (Vázquez 1877, 175).

Sen dúbida, o ton cómico e, unha vez máis, certo desprezo cara ao personaxe galego debía de estar presente neste tipo de bailes dramatizados ou, quizais, nunca se abandonou, e desde o teatro e os vilancicos do século XVII sempre estivo presente, como se ve nesta outra nova titulada «Baile gallego» e publicada en *El Correo: Periódico literario y Mercantil*, do 23 de febreiro de 1831:

> Puesto que los escesos que se notan en nuestro teatro son imparcial y severamente corregidos por el *Correo literario*, me propongo atraer su censura sobre uno muy capital que con sobrada frecuencia ofende á los que al amor de la verdad y decencia escénica juntamos una decidida aficion por los recomendables estilos y jovial carácter de los habitantes de la florida provincia que se intenta poner en ridículo, logrando por solo este torcido objeto estrepitosos aplausos cuando no debieran recibir sino silvidos ó naranjazos.
>
> Vmd. Bien sabe cuantos aplausos merece quien proponiéndose por modelo un huevo logra figurar una castaña; pues á iguales son acreedores los que proponiéndose imitar á los gallegos en su graciosa y difícil *moiñeira*, no nos ofrecen sino grotescas contorsiones, corbetas descompasadas, movimientos deshonestos, y maneras siempre torpes é intolerables: la gallega, de cualquiera clase y genio que sea, en el momento en que baila se reviste de suma gravedad, modestia y circunspeccion, que sabe hermanar con la amabilidad y la dulzura; hace sus giros con la mas esmerada compostura y sin distraerse jamas fija siempre su vista en los pies de su compañero, que en torno de ella brinca en bien medidos compases, y se rinde con frecuencia á sus

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> pies doblando la rodilla, y dando indicios de tener en aquel momento dedicada toda su existencia al obsequio y diversion de su pareja; pero sin que jamás se propase alguno á espresar ni aun un pensamientos menos decentes; todo en el baile gallego es modesto, fino y decoroso; ¿y en qué consistirá que los que aquí intenta remedarle adoptan manera enteramente opuestas? En qué consistirá que muchos de los concurrentes, desempeñando los que bailan tan mal su papel, nos aturden con inoportunos aplausos? No me atrevo á descifrar este misterio. Vmd. Que conoce tanto a todos, podrá atinar mejor con la causa de esta anomalía, y tal vez con su remedio, y aconsejarles que antes de presentarse á remedar observen y aprendan, con lo que nos librarán de estas reprehensibles impropiedades, que por su origen, su objeto y sus consecuencias merecen una severa animadversion, mas bien que los aplausos que se les prodigan.

O artigo está asinado por «El Amante del decoro», e podería tratarse de algún galego afincado en Madrid doído polo trato que o baile da súa terra recibía nos teatros madrileños. Esa mesma indignación obsérvase na definición de gallegada que introduce no seu dicionario Domínguez[365]: «Danza usada en los teatros y fiestas públicas de Madrid, e inventada *ad libitum*, puesto que en Galicia jamás se vió ni oyó nombrar semejante baile. La música de esta danza» (1853, 840).

No libro datado en 1874 e titulado *L'Espagne* de Davillier, aparecen unha serie de láminas realizadas por Gustave Doré que representan os diferentes bailes que se poden atopar na España dese momento. Entre elas destaca a que se amosa a continuación e que representa a un galego bailando a gallegada[366]. Claramente obsérvase o ton burlesco e o menosprezo, ao representar a un personaxe desaliñado e mal vestido que parece intentar manter o equilibrio, quizais polo grao de embriaguez que tamén reflicte a súa faciana.

[365] Este autor introduce outras dúas acepcións de gallegada no seu dicionario, coas que amosa aínda unha maior indignación cara ao trata que reciben os galegos: «Multitud de gallegos cuando salen de su país. (Acad). / La palabra ó acción propia de los gallegos. (Acad). Nos parece imposible que los señores académicos se hayan dejado llevar de las preocupaciones ridículas, del concepto erróneo que la gente ignorante de Madrid, tiene formado de los gallegos. *Gallegada* podrá ser: la palabra [o] frase que hoy día solamente tenga uso en el dialecto gallego, ó lo que es igual, en el idioma castellano que se usaba en el reinado de Alonso X el Sabio por los años de 1260, y que se conserva con pequeñas alteraciones entre la gente del pueblo en Galicia; pero nunca será la palabra propia de los gallegos, sinó de una parte de ellos, cabalmente los que no pueden hacer regla en punto á lenguaje. Tampoco *gallegada* puede significar «la acción propia de gallegos»; porqué si en los mozos de cordel, por ejemp., notamos maneras bastas, debe advertirse que no hay persona del pueblo que no las tenga: los habitantes de Triana en Sevilla y los del Perchel en Málaga, no tendrán los finos modales que ostentan las personas decentes de estas poblaciones. Del mismo modo, las personas decentes de Galicia, que tambien estan comprendidas en la definicion de la Acad. Pueden apostárselas á finura con los señores que componen el respetable cuerpo, y michos de los cuales han ocupado, en union de gallegos, los primeros destinos del Estado. Quede, pues, como definicion de *gallegada* la palabra ó frase que, siendo peculiares del llamado dialecto gallego, se emplean cuando se habla ó escribe en otro dialecto ó jerga, lengua ó idioma; y tambien la palabra ó frase que, castellanizados, consérvan aun la estructura ó sabor del indicado dialecto» (Domínguez 1853, 840).

[366] Agradecemos aos Fondos gráficos do Servizo de Patrimonio Documental e Bibliográfico da Deputación de Pontevedra que nos achegara a imaxe dixitalizada para incluír no presente traballo.



Gallego (Galicien) dansant la *gallegada*. — Dessin de Gustave Doré.

Ilustración 39. Gallego (Galicien) dansant la gallegada. Gustave Doré (E-POad GE4.2.2_R. I 40).

Ademais de aparecer nas representacións escénicas, son moitos os popurrís ou fantasías que denominan gallegadas ás muiñeira que inclúen entre as súas pezas. Entre elas:

- *Pot-pourri de aires populares españoles para piano* (1858?), de Lázaro Núñez Robres[367]. Obra formada polas seguintes seccións: Allegro, Vito, Zapateado, Rondeña, Jota, Gallegada. Destacando que a que aquí se denomina como gallegada non é outra que a xa coñecida *Muiñeira de Monterrei*, o que acentúa o dito anteriormente, en canto a que é a forma coa que se designa no exterior o que en Galicia se denomina como muiñeira.
- *Potpourri de aires nacionales para piano* (1859), de Nicolás Hilarión Redondo[368]. Obra que contén as seguintes seccións: Introducción, Jota, Gallegada, Introducción Habas verdes, Mollares corraleras, Seguidillas de orche, Canción vascongada titulada iru damacho, Fandango, Parrandas lorquinas, Final. A gallegada que aquí se inclúe está elaborada a partir de dous sinxelos temas de oito compases, en 6/8 e carácter anacrúsico, que dan lugar a unha forma ABA. O acompañamento da man esquerda tamén é moi sinxelo, cunha secuencia de acordes de tónica e dominante en ritmo trocaico de principio a fin.
- *Pot-pourri de aires nacionales para guitarra* (1870), de Antonio Cano (Lorca, Murcia 1811 - Madrid 1897)[369]. A obra está formada por: Allegro, Bolero, Zapateado, Seguidillas e Gallegada. Unha vez máis o tema que se recolle nesta gallegada é a *Muiñeira de Monterrei*.

[367] Pódese consultar copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000163266
[368] Pódese consultar copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000160622
[369] Pódese consultar copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000164764

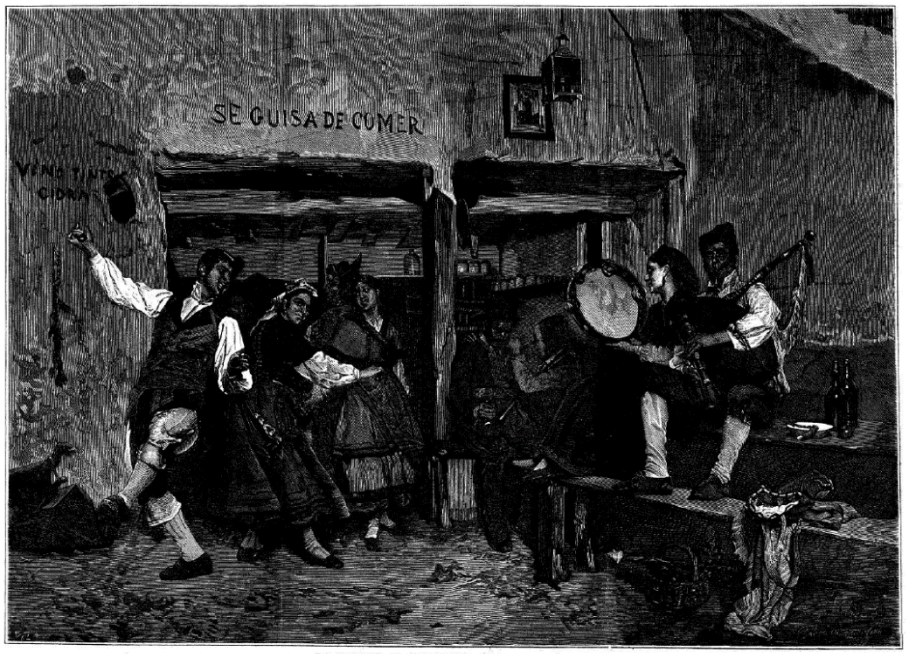
- *Brisas españolas. Gran pot-pourrí sobre motivos nacionales para piano* (1883), de Isidoro Hernández[370]. A obra inclúe: Maestoso, Fandango, Gallegada, Soleá, El Vito, Malagueña, Panaderos, Jota Aragonesa. Escrita en 6/8 na tonalidade de la maior, a gallegada que presenta Isidoro Hernández non amosa carácter popular. Máis ben ao contrario, parece unha recreación feita desde o ámbito culto. Comeza e remata cunha serie de escalas e arpexos e no medio intercala un tema alegre e divertido que vai repetindo en diferentes alturas. O acompañamento da man esquerda é sinxelo, mantendo de principio a fin un ritmo de corchea-silencio de corchea-corchea, en acordes de tónica e dominante.

Tamén hai obras independentes que reciben o nome de gallegada. A continuación amosamos algúns exemplos deste tipo de pezas:

- *Bailes y cantos populares españoles* (1867?), de Laureano Carreras y Roure (Girona 1848 - Manila 1887)[371]. Trátase dunha colección de pezas para piano que recolle obras características das diferentes rexións de España e no número 10 aparece unha gallegada.
- *La gallegada. Fantasía para guitarra* (1869), de Antonio Cano[372]. Resulta moi interesante esta obra, pois está construída como unhas variacións sobre o tema estándar da gaita galega[373]. Neste autor vemos como se unen as tres denominacións máis frecuentes, como son gaita, gallegada e muiñeira. Neste caso denominando gallageda á gaita e, no popurrí anterior, designando como gallegada á *Muiñeira de Monterrei*. O que certifica a hipótese de que estes vocábulos fan referencia a un mesmo obxecto.
- *La gallegada. Fantasía pastoril con variaciones* (1892), de José Ferrer Esteve (Torroella de Montgrí, Girona 1835 - Barcelona 1916)[374]. O autor sinala nunha nota ao pé que «esta obra de género descriptivo, representa el nacimiento del Niño Jesus». Algo máis de vinte anos despois da obra anterior de Antonio Cano, volvemos a atoparnos cunha obra para guitarra composta seguindo o esquema dunhas variacións sobre o tema estándar da gaita galega que, neste caso, rematan cunha coda final sobre o tema da *Muiñeira de Monterrei*[375]. Vemos, polo tanto, como se volven a unir os tres elementos antes comentados nunha mesma composición, co engadido, desa referencia ao nacemento do Neno Xesús e, polo tanto, aos vilancicos. Podemos ver, agrupados nesta obra de finais do século XIX, un reflexo da supervivencia no colectivo común destes elementos.

Para rematar, imos mostrar o cadro titulado *La gallegada*, pintado por J. Worms en 1871 e que aparece reproducido en *La Ilustración Gallega y Asturiana* do 10 de marzo de 1879.

[370] Pódese consultar copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000162049
[371] Pódese consultar copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000138779
[372] Pódese consultar copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000072292
[373] As seccións que presenta a obra son unha introdución, a presentación do tema da gaita galega, sete variacións sobre ese mesmo tema e un final.
[374] Pódese consultar copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000161772
[375] A obra articulase nas seguintes seccións: Preludio (Ecos campestres), Tema (Aire pastoril), 1ª variación (Los Reyes se acercan), 2ª variación (Un pastor lejano), 3ª variación (Adoración de los Reyes), 4ª variación (El niño llora), 5ª variación (La cuna se mece), 6ª variación (Coro angélico), 7ª variación (Adoración de los pastores), Coda (Despedida de la comitiva).



LA GALLEGADA (ASTURIAS).—Cuadro de J. Worms.

Ilustración 40. *La gallegada*, de J. Worms. *La Ilustración Gallega y Asturiana* (10 de marzo de 1879).

Como comentario á imaxe o xornal reproduce as seguintes palabras:

> La *Gallegada* llámase en Asturias, como en otras provincias españolas, al baile popular de Galicia la *muiñeira*, y el momento en que dos alegres parejas lo bailan en una taberna, á los alegres sones de una gaita y una pandereta, es el escogido por el artista para el asunto de su cuadro. La tradicional gravedad del gaitero, la expresion de alborozo de las parejas y la calma característica del *maragato*, que en sus expediciones de arrieria se detiene á beber un *cuarteron* miéntras le interroga con insistencia un curioso lugareño, son detalles conservados con graciosa expresion en el cuadro de Worms.

4.3.2. Contrapaso

Se as primeiras referencias que atopamos en Galicia para o baile que aquí estamos estudando é o de chouteira ou muiñeira, outra das denominacións que aparece nas fontes de principios do século XIX é a de contrapaso. Así se lle designa no libro que describe as celebracións acontecidas na cidade da Coruña con motivo da proclamación da raíña Isabel II, *Narración sencilla de los festejos públicos celebrados en los días 19, 20 y 21 de noviembre de 1833, por la M. N. Y L. ciudad de La Coruña, de voz y voto en cortes, con el feliz motivo de la proclamación de la Reina N. S. Doña Isabel 2ª*. Concretamente, na tarde do día 21 de novembro:

> A las cuatro de esta tarde se reunió el cuerpo capitular en el paraje acostumbrado, y entró en la plaza el gremio de mozos y carreteros llamado de1 *Buen Jesús*, con su danza del pais, presidida por una jóven vestida de Reina y conducida en una brillante carroza. Despues de haber bailado el contrapaso, ó la *Muiñeira*, ejecutando mil graciosas figuras, de que es susceptible la danza provincial de Galicia, entregaron su Víctor, leido que fué lo que contenía (1833, 16).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dise claramente que bailaron o contrapaso ou muiñeira, asimilando ambos termos cun mesmo baile. Isto sucede tamén na descrición duns actos similares que teñen lugar ao ano seguinte na cidade de Lugo. Atopámolo no Suplemento ao nº2 do *Boletín Oficial de la Provincia de Lugo* publicado o 7 de maio de 1834. Nel aparece a «Relación de las fiestas y regocijos públicos que para solemnizar la proclamacion de nuestra amada Reina la Señora Doña Isabel II de Borbon ha celebrado la ciudad de Lugo los días 3, 4 y 5 de Mayo de 1834». Entre os actos característicos destes festexos están os típicos bailes dos diferentes gremios:

> En seguida las lucidísimas comparsas de los gremios, dirigidas por D. Vicente Losada, que por comision del Ayuntamiento tomó gustoso el encargo de instruirlas, empezaron á ejecutar sus vistosas danzas y grupos elegantes delante del retrato de S. M., que estaba colocado en la fachada de la casa consistorial. La primera de estas comparsas vestida de marineros y paisanos portugueses bailó con elegancia el contrapaso ó muñeira: la segunda vestida de jardineros ejecutó tambien su danza, en la que por medio de arcos adornados de mirto y flores presentaban vistosas figuras: la tercera con trage de hortelanos desempeñó con perfeccion el antiguo y agradable baile del paloteado: la cuarta compuesta de jóvenes de un aspecto y aire marcial, vestidos con toda propiedad de guerreros á la antigua francesa, hicieron con soltura y primor varias maniobras militares, y en la parte del baile presentában pavellones y figuras de mérito con las alabardas de que ivan armados: y por último la quinta que figuraba ser de mamelucos á caballo, no solo contribuyó al lucimiento de las demas comparsas sinó que servia para despejar el campo que las otras necesitaban para maniobrar. Todas concluian sus ejercicios y danzas con alegóricos y hermosos grupos elevando en ellos niños de tierna edad y elegantemente vestidos, los cuales harengaban en verso al caro objeto á quien se dedicaba la funcion, habiendo sorprendido y gustado mucho á los espectadores dos palomas que el niño de la cuarta comparsa soltó al aire al conducir su recitado, como símbolo de la libertad de que hoy goza la España bajo el gobierno paternal de la bondadosa Cristina (1834, 2).

A primeira das comparsas que participa dos actos baila un contrapaso ou muiñeira, o que deixa claro, unha vez máis, que se trata de dúas formas de denominar ao mesmo baile.

Centrándonos nos dicionarios, a primeira definición do contrapaso atopámola no *Breve diccionario gallego, escrito por el tamborilero para facilitar la inteligencia de La gaita gallega tocada por el gaitero*, e di así: «baile nacional de Galicia» (Pintos Villar 1853, 24). É unha definición moi ampla pero que resulta interesante porque vincula este baile con Galicia.

Unha definición máis concreta e que relaciona directamente a este baile coa muiñeira é a de Cuveiro Piñol: «especie de variedad del baile la moiñeira, ó tal vez la primitiva» (1876, 77). E, tamén nesta liña vai a definición que Inzenga introduce no seu libro *Cantos y bailes populares de España*, que di:

> No es una especie de jota, como algunos suponen, sino una figura de la Muiñeira[376], diferenciándose únicamente de ella en que las mismas parejas que inician este baile, que tiene como todo poema bailable su prólogo, comienzo, desarrollo y fin, no se releva ninguna, y en el *Contrapaso*, compuesto de un número indefinido de parejas, pueden éstas relevarse, ó entrar un individuo en la rueda á cualquier momento que le plazca; pero sus figuras son las mismas

[376] Estas mesmas palabras iniciais de Inzenga atopámolas na definición que Pedrell fai do contrapaso no seu dicionario: «No es una especie de jota como algunos suponen, sino una figura del baile gallego la *Muñeira*» (1894, 112).

> que las de la Muiñeira, y el nombre de contrapaso le viene de avanzar y retroceder en forma de espiral, avanzando unos á la derecha cuando parte de los bailadores lo verifica hacia la izquierda.
>
> En el baile de la muiñeira, los hombres salen á ganar las mozas que han de bailarla por medio de los puestos más diestros é ingeniosos con sus actitudes belicosas y galantes, lo que no se exige en el Contrapaso. La música es la misma de la muiñeira, solamente que el gaitero puede variarla sin interrumpir su ritmo y compás (1888, 70-71).

Esta puntualización inicial de Inzenga, deixando claro que se trata dunha variedade de muiñeira e non de *jota*, quizais teña que ver coa definición que do contrapaso fai Varela Silvari, quen di que «es una pequeña melodía bailable en compás y aire de *jota*, que se baila hacia la parte de Ferrol»[377] (1883, 36-37). Polo demais, Inzenga deixa claro que a muiñeira e o contrapaso comparten a mesma música e os mesmos pasos no seu baile. A única diferencia está na entrada e saída dos bailadores e na súa actitude cara ás mozas que os acompañan.

Unha descrición máis polo miúdo deste baile a achega Casto Sampedro no seu *Cancioneiro*:

> Con la música de la Muiñeira común se formaba en otro tiempo un baile que consistía en reunirse de veinte a treinta parejas dirigidas por dos Guiadores. Después de dar unas vueltas el grupo de hombres, seguido del de mujeres, a una señal que solía ser un silbido con los dedos en la boca, se formaban dos Ruedas, una de mujeres colocada en el centro, y otra de hombres alrededor y así bailaban las parejas dando vueltas la mujer cerca del hombre, pero manteniendo en general el orden y posición de esta primera figura.
>
> Suena otro silbido y se pasan a la segunda figura, Paseo, para lo cual las mujeres toman por pareja al hombre delante de quien les tocara bailar, y siguen dejando y tomando los demás hasta que se encuentran.
>
> La tercera figura consistía en formar dos filas que se dirigían en conjunto a uno y otro lado, una especie de galop.
>
> Un último silbido indica que se deben saludar las parejas y que el baile termina (Sampedro [1942] 1982, 184).

A diferenza de Inzenga (1888), que sinala que emprega as mesmas figuras que a muiñeira, Sampedro describe un baile cuns movementos e coreografía diferentes aos desta. No que si coinciden ambos é en que se realiza coa música da muiñeira. Este é un dato importante, pois as nosas pescudas nos levan a pensar que realmente este baile pouco ten que ver orixinalmente, no que á súa coreografía se refire, co da muiñeira, pero, o que ocorre é que en Galicia acábase bailando coa mesma música da muiñeira. De aí tamén que os primeiros exemplos que atopamos deste baile teñan relación coas danzas gremiais, que realizan «mil graciosas figuras». É, sen dúbida, interesante constatar como nestas primeiras descricións do baile se fai referencia á variedade de figuras ou pasos que se desenvolven. Neste mesmo sentido o vemos na seguinte nota do xornal *Galicia*, do 1 de novembro de 1860:

[377] Recordemos que Inzenga xa fixera mención na súa introdución a que unha das obras que tiña como referencia para o coñecemento da música galega era a titulada *La música popular española. Estudio crítico e histórico acerca de los cantos, bailes e instrumentos populares usados en todas las provincias y pueblos de España*, de Varela Silvari. Estas palabras son case idénticas ás que o propio Varela Silvari escribira uns anos antes para o artigo de *El Heraldo Gallego* titulado «Galicia Musical VIII. Cantos y bailes populares» (13 de maio de 1875), onde di: «El *contrapaso* es una especie de *jota* que suele bailarse en las inmediaciones del Ferrol».

> En los dias de fiesta concurren por las tardes de los diseminados caserios rapaces y rapazas, especialmente al sitio donde se celebra la foliada, bien sea junto á un vistoso y venerado crucero, bien en medio de uná vasta pradera cercada por todas partes de árboles. Allí, al son de los alegres y populares instrumentos, la gaita y tamboril, baila multitud numerosa el contrapaso, baile popular y pantomímico, de muchas y variadas escenas, de indudable, aunque un tanto misterioso argumento, y en el cual hacen los jóvenes alarde de su agilidad, de su fuerza y su galantería. Horas enteras paso yo arrobado en la contemplacion de este espectáculo (El Peregrino 1860, 43).

Esta variedade de escenas, figuras ou pasos, quizais teña relación coa danza que pensamos estaría na orixe deste baile, que non é outra que o contrapás. E quizais tamén teña relación con isto a apreciación que Cuveiro Piñol fai na súa definición do contrapaso cando sinala que pode que sexa «tal vez la primitiva» (1876, 77) pois, das diferentes variantes da muiñeira, a que procede deste baile sería para el a primeira ou a orixinaria.

A primeira referencia ao contrapás atopámola en 1611, no *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias. E aparece definido como «un cierto genero de paseo en la dança» (Covarrubias 1611, 469); definición idéntica á que presenta o dicionario da RAE de 1729.

Esta definición variará lixeiramente a partir da edición do dicionario da RAE de 1780, quedando do seguinte modo: «cierto bayle, ó paséo en la danza»[378] (RAE 1780, 270).

Chama a atención que non atopemos referencias a este baile nos libros que sobre esta materia se escriben e publican do século XVII ao XIX. Aínda así, resulta sumamente interesante a mención que fai deste baile Miguel de Cervantes nas súas *Novelas exemplares*; concretamente na titulada *La ilustre fregona*. Publicada en 1613 contén unha pasaxe que pasamos a transcribir e na que se fai alusión ao baile do contrapás:

> Aquella noche huvo un bayle á la puerta de la posada de muchos moços de mulas, que en ella, y en las convecinas avia. El que tocó la guitarra fue el Asturiano: las bayladoras, amen de las dos Gallegas, y de la Arguello, fueron otras tres moças de otra posada: juntaronse muchos emboçados, con mas desseo de ver á Costança, que el bayle: pero ella no pareció, ni salió á verle, con que dexó burlados muchos desseos. De tal manera tocava la guitarra Lope, que dezían que la hazia hablar. Pidieronle las moças, y con mas ahinco la Arguello, que cantase algun Romance: el dixo, que como ellas le baylassen al modo como se canta, y bayla en las comedias, que le cantaria, y que para que no lo errassen, que hiziessen todo aquello que el dixesse cantando, y no otra cosa. Avia entre los moços de mulas baylarines, y entre las moças ni mas ni menos. Mondó el pecho Lope, escupiendo dos vezes, en el qual tiempo pensó lo que diria, y como era de presto, facil y lindo ingenio, con una felicissima corriente de improvisso començó a cantar desta manera:
>
> Salga la hermosa Arguello,
> Moça una vez y no mas,
> Y haziendo una reverencia,
> De dos pasos hazia tras.
> De la mano la arrebate

[378] Definición que se manterá nas sucesivas edicións da RAE de 1783, 1791, 1803, 1817, 1822, 1832, 1837 e 1843. A partires da edición de 1852 cambia levemente, sendo «cierto baile ó paseo en la contradanza», definición que se manterá durante as sucesivas edicións de 1869, 1884 e 1899.

El que llaman Barrabas,
Andaluz moço de mulas,
Canonigo del Compas,
De las dos moças gallegas,
Que en esta posada están,
Salga la mas carigorda
En cuerpo, y sin devantal;
Engarrafela Torote,
Y todos quatro a la par,
Con mudanças, y meneos
Den principio a un contrapas.

> Todo lo que yva cantando el Asturiano hizieron al pie de la letra ellos, y ellas: mas quando llegó á dezir, que diessen principio a un contrapas, respondió Barrabas, que assi le llamavan por mal nombre al baylarin moço de mulas: Hermano musico mire lo que canta, y no motege a nayde de mal vestido, porque aqui no ay nayde con trapos, y cada uno se viste como Dios le ayuda. El huesped que oyó la ignorancia del moço, le dixo: Hermano moço, contrapas es un bayle extrangero, y no motejo de mal vestidos. Si esso es, replico el moço, no ay para que nos metan en dibuxos: toquen sus çarabandas, chaconas, y folias al uso, y escudillen como quisieren, que aqui ay presonas que les sabran llenar las medidas hasta el gollete (Cervantes [1613] 1622, 243v-244v).

Seguindo a Cervantes, o contrapás sería un baile de procedencia estranxeira que estaría presente en España a inicios do século XVII.

Este baile iría difundíndose por toda a Península e co paso do tempo, xa no século XIX, procura en Galicia o nome de contrapaso, adquirindo, pola súa similitude, a música da muiñeira e unha coreografía que, aínda que se achega nalgunhas das súas características á muiñeira, vai manter certas diferenzas con esta.

Esta hipótese parece que é a que se atopa na base da teoría exposta por Bal y Gay (1973) en relación coa orixe da muiñeira, pero, en lugar de referirse ao contrapaso, el fala da contradanza. Segundo este autor, a antigüidade da muiñeira non iría máis aló de principios do século XIX, e, ao igual que Cuveiro Piñol, el tamén pensa que derivaría de algún outro repertorio. Neste caso, das contradanzas de orixe inglés que chegaron a Galicia a inicios da centuria. Reproducimos a continuación as palabras de Bal y Gay pois cremos que resultan do máis interesante:

> Parece, en efecto, mentira que el baile más típico de nuestro pueblo sea un producto de asimilación relativamente reciente. Pero hay que creerlo así, dada la carencia absoluta de testimonios escritos acerca de su existencia anteriores al siglo pasado. Y sin embargo, el galleguismo de ese baile es de rara profundidad. Buscando analogías melódicas fuera de nuestro país, encontramos sorprendente parecido entre muchas *muiñeiras* y *contradanzas* de principios del siglo XIX. Parece verosímil que las *country-dances* inglesas, que tan de moda se pusieron en aquella época, hayan llegado a nuestro pueblo y en él se hayan afincado. El por qué no pasaron de moda antes de penetrar en la savia lírica de Galicia se debe, justamente, al ritmo anapéstico que las caracteriza en gran parte, ritmo que desde tiempos medioevales –y si no anteriores– gobierna característicamente el fluir de nuestra música y de nuestra poesía popular. Ese sistema rítmico ha sido el poro por donde la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> melodía extraña penetró y arraigó en nuestro suelo lírico (Bal y Gay 1973, 349).

Ante a ausencia de fontes sobre a muiñeira que vaian máis aló do século XIX, Bal y Gay chega á conclusión de que o baile máis representativo da música galega non é tan antigo como se podería pensar e que, incluso, é o resultado dun proceso de asimilación que ten lugar a inicios dese século. Ese proceso de asimilación que parte das contradanzas inglesas é posible pola similitude que hai entre ambas músicas, sobre todo pola analoxía rítmica.

No noso caso non estamos a indicar que a muiñeira teña a súa orixe no contrapás, como sinala Bal y Gay en referencia ás contradanzas, senón que eses contrapás que chegaron a Galicia, foron substituíndo a súa música orixinal pola da muiñeira e tamén os seus pasos e figuras no baile; chegando a asimilarse coa propia muiñeira e considerándose como unha variante máis da mesma co nome de contrapaso.

En Cataluña tamén se atopa unha variante do contrapás, neste caso como unha:

> Parte característica del baile catalán llamado SARDANA que sirve de introducción al mismo, durante la cual los danzantes, puestos en corro y á la ronda, se dan mutuamente las manos cogidos por dos ó tres dedos solamente, colocados á la altura del pecho. Cuando la música empieza á tocar la SARDANA, lo que se conoce por la señal ó *contrapunt* (contrapunto) que ejecuta el *fluviol* ó caramillo, empiezan también los danzantes á entretejer los enrevesados pasos cortos ó largos de que se compone el citado baile (Pedrell 1894. 112).

4.3.3. Ribeirana

A primeira referencia á ribeirana que atopamos está na *Historia de Galicia* publicada en 1838 por Verea e Aguiar. Falando da muiñeira este autor comenta que «los que, sin ser gallegos hayan visto los contrapasos de las Mariñas, y las ribeiranas del Avia y del Miño, no pueden menos de confesar que este baile es tan alegre como el fandango, y gracioso y amoroso como el bolero» (Verea y Aguiar 1838, 202-203). En realidade, o autor está describindo o baile da muiñeira e introduce esta referencia ao contrapaso e a ribeirana como variantes da mesma[379].

A segunda referencia remóntase a 1855, e aparece no documento titulado, *Pornunciamento de xulio do ano pasado, espricado po-lo labrador progresista Seor Pedro*. Neste pronunciamento aparecen as seguintes palabras:

> Ese partido avarento,
> ese partido tisgado
> de ideas e sentimentos,
> estranxeiro, maldisoado,
> tantas fixo, que os seus mesmos
> trazaron de armar *fandango*
> ou *muiñeira ribeirana*,
> ou *sorongo*, ou *pateado*,
> pra, en lugar de dar *brinquiños*,
> dar *couces* a un e outro lado;
> e si cadraba, un *moquete;*
> e sinon, un *lampreazo.*

[379] A *Historia de Galicia* de Verea y Aguiar será analizada con máis detalle no capítulo seguinte, no que se pode ver a transcrición completa deste fragmento.

> Pra esto choscáronse o ollo
> uns soldados de a cabalo,
> e rañáronse os vigotes,
> e dixeron: *aló vamos.*
> Ponse a cabeza un valente:
> imítanlle outros o paso:
> xúntanse mais, e a *fuliada*
> quedou feita de contado (Fernández Magariños 1855, 3).

Resulta interesante esta segunda mención pois, como se observa, non fai referencia á ribeirana como un baile propio e independente, senón que deixa claro que se trata dunha variedade da muiñeira: a *muiñeira ribeirana*.

Neste mesmo sentido aparece nos dicionarios da época[380], así no *Diccionario gallego* de Cuveiro Piñol defínese ribeirana como «especie de molinera, baile ó danza muy parecida á las demás del país pero con figuras difíciles» (1876, 273). E no *Diccionario gallego-castellano* de Marcial Valladares aparece a seguinte definición de «riveiran»: «(muiñeira) Dícese de la que se baila en el Rivero, aunque los que la bailen no sean de aquel país» (1884, 503).

Queda claro que no terceiro terzo do século XIX, a ribeirana estaba considerada como unha especie de muiñeira, que aparentemente responde a dúas características fundamentais que son, a súa demarcación xeográfica, referida ás terras do Ribeiro, e a dificultade das súas figuras no baile.

Estas dúas características van estar presentes tamén na correspondencia que Casto Sampedro recibe como resposta ás súas preguntas para indagar na diferenza entre a muiñeira e a ribeirana.

Imos ver algunhas destas respostas, como a remitida o 27 de marzo de 1909, por Manuel Martínez Santiso[381], na que comenta que está tratando de recoller información sobre a diferenza entre os dous bailes e que pronto enviará máis novas, pero que en principio:

> Algunos aficionados á quienes ya pregunté dicen que el aire de la Ribeirana es menos vivo que el de la Muiñeira, otros dicen que no hay diferencia en cuanto á la música. En cuanto al baile convienen todos en que la hay, dicen que la Muiñeira se baila colectivamente, se colocan los hombres juntos en fila y las mujeres enfrente; uno de aquellos hace de guía ó cabeza é inicia las figuras y puntos que todos deben seguir á tiempo; que en algunas figuras las mujeres van andando á compás, sin saltar, con los brazos hacia abajo, pero moviéndolos alternativamente todos á tiempo, y en otras los elevan y puntean como los hombres. En la Ribeirana no hay filas, cada pareja es indiferente de las demás y baila osciladamente como hacen en los valses y otros bailes análogos; la mujer nunca baja los brazos, no está obligada á corresponder al punto del hombre aunque puede hacerlo y que el movimiento del cuerpo es menos agitado que en la muiñeira. / En fin yo le enviaré Dios mediante todas las noticias que pueda reunir y hasta […] su entrada si puedo, y desearé que sean de su agrado (Groba 2012b, 99).

Un mes máis tarde, o 27 de abril de 1909, o mesmo Manuel Martínez Santiso, volve poñerse en contacto con Sampedro para informalo das súas pescudas, e isto é o que lle comenta:

USC

[380] No *Diccionario* de Rodríguez (1863) non aparece a entrada correspondente a ribeirana.
[381] Maxistrado de orixe lucense.

> Los profesores de música D. Francisco Freijido, Director de la banda popular de Rivadavia, Don Benigno Pousa y Don Antonio Freijido ex-directores de la misma. Don Antonio Fernández Antas, Director de la banda popular de Beade – ribera del Avia. Dª Matilde Domínguez Rey, profesora de piano de Rivadavia, Don Luis Chao, organista de las iglesias de Rivadavia y Don Juan Míguez vecino de S. Pelayo de Ventosela, municipio de Rivadavia, conocido por 'El Gaitero de Ventosela' premiado en varios certámenes; han informado todos que no existe diferencia alguna sobre la música de la tocata llamada Muiñeira y la Ribeirana; ambas tienen el mismo aire, el mismo compás, el mismo corte, el mismo ritmo y distribución de las frases; opinan que esos dos nombres responden á un mismo género de composición musical, que en toda Galicia se denomina Muiñeira ó gallegada, y en esta comarca del Ribero se llama Ribeirana. / La muiñeira más antigua que se conoce en este país es la llamada de Monterrey y que empieza así [íncipit Muiñeira de Monterrey en sol] Por ser muy conocida en todas partes se transcribe integra. Se acompaña en pliego aparte una ribeirana muy popular aquí y que es tenida por muy antigua. / Baile. / Los aficionados y á la vez inteligentes D. Manuel Rodríguez Morgade, farmacéutico, flautista, D. Javier Prado, veterinario, violinista, D. Gonzalo Tabeada, abogado, guitarrista, y D. Bartolomé Domínguez, abogado, actor cómico, director de las secciones de aficionados á la declamación que trabajan en el teatro de esta villa, informan: Que la Muiñeira se baila colectivamente colocándose los hombres frente á las mujeres, y haciendo todos á tiempo los mismos puntos y figuras que inicia el bailador que ocupa la izquierda, el cual hace de cabeza ó guia del baile. En la Ribeirana las parejas bailan aisladamente unas de otras, y no tiene obligación la mujer de corresponder á los puntos del hombre (Groba 2012b, 99-100).

Esta carta, conservada no Museo de Pontevedra, aparece acompañada dun escrito de Sampedro no que di:

> La música parece en la Ribeirana más viril, más movida, más alegre, más variada, con más intención, con giros especiales, con empleo de algunos sotenidos y bemoles, con frecuente cambio de tono (de do al de fa utilizando el sib alto de la escala de la gaita). / Parece común un desarrollo de la Muiñeira común en esta Provincia, singularmente en la parte Sur, bajo la influencia de una Tierra con Sol, un cielo con luz, con unos ríos y unos viñedos (léase vinos y unos […] que no tenemos por aquí. / La forma de Baile bien distinta, parece que debe corresponder la modificación de la Melodía. Pero cual? Si existe (Groba 2012b, 100).

Con data do 18 de xaneiro de 1910, Sampedro recibe unha carta dun tal Evaristo, dando resposta as súas preguntas acerca destes dous bailes:

> Mi querido Casto. / Pocas luces puedo darte sobre la diferencia que buscas entre la Muiñeira y la Ribeirana; tanto en su baile como en la música con que la bailan. / La música de la primera decir se puede que está en los golpes de la caja y bombo, tanto es así que un punto sostenido de la gaita y aun este variado, no trasforma el aire de la muiñeira ni saltos del bailador. / Si bien se baila la muiñeira con el aire y música de la ribeirana, las dos se distinguen musicalmente en el aire golpeando que se notan en los tresillos del compás de 6/8 haciendo de las últimas corcheas, semicorcheas, y estas son las que el bailador expresa en sus saltos cuando el canto antiguo ó moderno así lo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> expresa. / La Muiñeira sufrió alteraciones marcadas en muchos pueblos y puedo asegurarte que sea el canto que quiera, caja y bombo con la regla que marca claro la Muiñeira. / Esto en cuanto á lo musical; mas bailando = la muiñeira se diferencia de la ribeirana, 1º en que solo salta y hace los puntos el hombre, y la mujer rodea á este de vueltas sin hacer un solo punto, solo corta con el pie derecho en los pases un medio paso, que le da gracia al baile y al cuerpo de la bailadora. / La ribeirana, son en un todo iguales los puntos y la mujer imita los puntos y pases del hombre. / Cuanto más desees saber, te será difícil hallarle en un tiquis miquis de esta especie (Groba 2012b, 145).

Seguindo coas súas pescudas, Sampedro recibe unha misiva do seu amigo Pepe Suárez[382], datada o 12 de marzo de 1910, na que explica como bailan a muiñeira e a ribeirana na zona de Redondela:

> La muiñeira de por aquí la bailan un hombre y una mujer. El hombre provisto de castañuelas sale al corro y comienza a puntear y cuando le parece hace una guiñada de ojo á quien le place y se presenta una moza ó a veces vieja que comienza á dar vueltas en rededor del hombre, el que al verla venir da un salto y así como el gallo rasca la pata y el ala, hace ademán de subir al coche y sigue el punteado y ella en rededor hasta que da otro brinco y cambia las vueltas en sentido contrario: pega otro brinco y cambia la figura, el fijo en un punto y ella baila delante haciendo esta figura [debuxa un bucle] pega otro brinco y otra vez vueltas en derredor del hombre. Pega otro brinco y se ponen parejas y otras y adelante colocándose el hombre en la posición de una cruz rozando casi uno de sus brazos al pescuezo de la dama: pega otro brinco y siguen las vueltas en rededor. Estas vueltas duran cuanto las ganas que el hombre tiene de bailar. Los puntos son a capricho. Cuando le parece al hombre da un pincho y encorbándose en señal de despedida y echando la mano al sombrero y levantando la pata como quien dice alto, se acabó la muiñeira: a veces se dice a la dama manda á fulana y viene la fulana y, á la misma faena; y si es caso dice: manda a quen queiras; y viene la que queiras e idem de lienzo á veces 5 ó seis. / Bueno (ahora Dios me saque con bien de este fregado). / La Ribeirana consiste en, primero se ponen frente a frente los bailadores: al comenzar la tocata comienzan a dar vuelta en derredor del circo que dura mientras dura la 1ª parte de la tocata y á la 2ª parte se miran a los pies y la mujer pone el punto que ha de hacerse y bailan cuanto dura esta 2ª parte, luego vuelven en andar alrededor y sigue la misma cosa. / El aire de la muiñeira antigua y de por sí es algo diferente y más ligero y animado, pero poca diferencia. / Había antes el contrapaso, este consistía en (Dios me ayude) que después de formarse un turreiro de 20 ó 30 parejas en la forma que expresé a principio, por medio de dos guiadores y a la señal de un silbido con los dedos, se forman dos ruedas, una de mujeres al centro y la otra de hombres por fuera y comienza a bailar sin deshacerse la rueda ó las ruedas, la mujer en derredor del hombre y oído un silbido cesan y forman paseo en cuya evolución la mujer se va á aparejar con el hombre que tiene delante y lo mismo hacen todas; y volviéndose a encontrar la 1ª mujer con el hombre con quien comenzó se forman dos filas y como el galop se van a un lado y a otro; suena un silbo y todos mano de saludo y se deshace el lío. / Solo de este modo me creo capaz del [lío] en que me metiste que no cogí el sueño en toda la noche pensando como había de explicarte lo que me pedías. Con figuras,

[382] Pepe Suárez era un vello amigo da cidade natal de Casto Sampedro, Redondela (Groba 2012a, 362-364)

> imposible. La letra menos mal. Ojalá no la comprendiera! / Supongo que así y todo no te quejarás de / Pepe Suárez (Groba 2012b, 139-140).

Noutra carta remitida por Manuel, parente de Sampedro, con data do 8 de xullo de 1911, este comenta que a ribeirana recibe este nome «porque era ejecutada por gaiteros de Rivadavia, que tenían fama de ser grandes ejecutantes» (Groba 2012b, 146).

E, nunha última epístola, remitida por José Casas o 30 de xullo de 1913, di:

> La diferencia que aquí encuentran entre Ribeirana y Muiñeira, es tan solo en que esta es más pausada que aquella, siendo igual la música. Prueba de ello es que cuando una pareja baila muy aprisa la muiñeira dicen: *Bailach' estilo o Ribeiro*. Esto es todo lo que pude averiguar (Groba 2012b, 75).

Finalmente, como resultado das súas pescudas, Sampedro introduce no seu cancioneiro a seguinte descrición da ribeirana:

> Como baile parece que se distingue de la Muiñeira común en que se ejecuta por parejas aisladas, aunque toman parte muchas a un tiempo; en que la mujer no está obligada a repetir los puntos del hombre, y en que el paseo o vuelta de conjunto de la otra Muiñeira se sustituye en la Ribeirana por los que da la mujer por el frente y por la espalda de su pareja, describiendo como un ocho dentro de uno de cuyos espacios el bailador sigue deshaciéndose en puntos.
>
> En algunas comarcas dice la información, que la mujer es la que indica o hace los puntos que el hombre ha de desenvolver durante la segunda parte de la tocata, pues con la primera se hace lo anterior.
>
> El mayor número de los consultados dice que la Ribeirana tiene mas movimiento y actitudes vivas que la Muiñeira común, y aun añaden que la música es más agitada y con mayor desarrollo; pero no faltan quienes afirman lo contrario, y aun hay quienes aseguren que no hay diferencia alguna en lo que a la misma se refiere.
>
> Al favor de la diferencia constituye ya dato el hecho de que los del Rivero, los antiguos sobre todo, llamaban Porteensa, esto es, «Muiñeira de los puertos», a la que se bailaba y baila por estas rías; y en estas rías, y en algunas partes del interior, se llamaban y llaman a las Muiñeiras del Rivero, «Ribeiranas» y «Ribeiraos» (Sampedro [1942] 1982, 184).

Parece claro, polo tanto, que a ribeirana é un tipo ou variante da muiñeira relacionada coa zona do Ribeiro, que non presenta diferenza con esta na música, salvo a posibilidade de interpretarse nun tempo diferente, pero si no baile, onde o papel dos bailaríns e as figuras que desenvolven durante a súa coreografía son distintos aos da muiñeira.

En realidade estamos ante un proceso de nominalización, onde o adxectivo xentilicio, ribeirana, que acompañaba ao nome, muiñeira, acaba por adquirir consideración propia para constituírse como a ribeirana. E, este cambio non só se produce a nivel semántico, senón que a ribeirana consolídase como baile propio con presenza en toda a xeografía galega. E, así aparece a finais de século na seguinte definición: «Aire popular en las montañas de Galicia» (Lacal [1899] 1900, 446).

4.3.4. Carballesa ou carballinesa

Outra variante da muiñeira é a carballesa. Neste caso a referencia máis antiga que atopamos é do ano 1885 e aparece no coñecido xornal *O tio Marco d'a Portela*,

concretamente nun artigo publicado o 3 de maio co título «A festa d'o Tío Marcos». Nel descríbese, co seu ton crítico e retranqueiro, unha festa acontecida en Ourense, na que «as gaitas d'o país deixaron oubir os seus ledos acordes, tocando o golpe, a carballesa e muiñeiras de todal-as castes».

Para encontrar unha segunda referencia a este baile temos que avanzar ata o ano 1891. Trátase do primeiro capítulo, titulado «¡Ourense, meu Ourense!...», do libro de Heraclio Pérez Placer, *Contos, leendas e tradiciós*. Nel, o autor recorda os seus anos mozos na cidade de Ourense e describe do seguinte xeito o ambiente festivo da romaría e os primeiros amoríos:

> N-as tuas romaxes e fiadas, ó son d'a célteca muiñeira, entr'o ruido d'os foguetes que axordan e'os seus estralos ó mesmo tempo que feitizan á vista, entr'os ecos d'os parrafeos y-as copras, ant'aquelas endiañadas mulleres que c'o seu dengue de grana y-a sua poliña d'albayaca, pasaban antemin cal volvoretas, xa tecendo e destecendo n-as rodas d'a muiñeira, semellando como cand'as galiñas van fuxindo d'o galo que lle fai a roda, ou xa n-os puntos d'a xota, ou n-os brincos d'a carballesa, mirándome co-aqueles ollos n-os que se ve mezcrado lumeadas de inocencia e pudor con lavaredas d'amor, e sourrindo, sempre sourrindo co-aqueles beizos húmedos que somellan a corola d'unha frol húmeda pol-as pingas d'orballo, co-aqueles beizos cuyo recordo inda me fai batuxar a sangue á borcalladas y-arrepiar o corpo... alí, alí, foi onde conecin que topara o que me había d'encher aquel *algo*, alí foi onde escomencei á amar (1891, 8).

En Ourense tamén se sitúa a acción da seguinte fonte onde aparece unha nova referencia á carballesa. Neste caso, nas páxinas do xornal *Gaceta de Galicia*, do día 18 de setembro de 1894, descríbense as festas celebradas en Pobra de Trives, resultando curiosa a descrición que se fai do baile da carballesa:

> Reminiscencias bien palpables de antiguas épocas te echan de ver en todos estos festivales, pero una de ellas, sobre todas, me ha llamado la atencion: una danza que ejecutan doce niños vestidos como los mozos del célebre carro de Conjo que en Carnestolendas vemos por ahí. E1 baile es una esencia de sabor pagano acentuado y que agrada, al ver como ejecutan aquellos *danzantes* á carballesa –asi se denomina una composicion rítmica, melosa en demasía, que 1a gaita acompañada de tamboril, interpreta– delante de la casa particulares y en la procesión, rindiendo ante la imagen del Cristo, los arcos que llevan en la mano, baila la troupe de calzoncillos y enagüillas blancas y almidonadas, que cruzan vistosas bandas de chillones colores (Moraina 1894).

Todo parece indicar que, neste caso, a danza procesional que se interpreta neste lugar entra dentro da categoría da carballesa. Isto non é tampouco nada estraño pois, como toda danza, debe responder a un determinado ritmo e características, que nesta ocasión coinciden coas da carballesa.

Casto Sampedro recolle no seu *Cancionero musical de Galicia* dúas carballesas, que levan os números 345 e 346. A primeira, posiblemente compilada por Manuel Martínez Sueiro[383] e a segunda por Said Armesto[384] (Groba 2012a). O propio Sampedro describe do seguinte xeito á carballesa:

[383] Manuel Martínez Sueiro (Bande, Ourense 1873 - Salamanca 1920) foi un xurista, sociólogo e historiador (Groba 2012a, 404-405).

> Otra Muiñeira calcada sobre el tipo común de las Ribeiranas. Su característica está en ser más viva que la Muiñeira ordinaria y mucho más que el Golpe. Las parejas bailan aisladas y la mujer repite exactamente los puntos del hombre.
> Por su denominación y su generalidad en la tierra del Carballino pudiera estimarse originaria de allí; lo cual no puede decirse del Golpe, respecto del cual hemos recogido algunas referencias de si era más propio de la tierra de Rivadavia y si aun era el baile de la clase alta de aquel noble e histórico país.
>
> Hoy lo ejecutan principalmente los arrieros y trajinantes, y es cosa común a la Carballesa y Golpe y bastante frecuente, que cuando hay una pareja que baila bien la dejan sola; colocan una olla o jarro de vino en medio del corro y en el suelo, y los demás bailadores y bailadoras ofician de mirones, aprendices, admiradores y curiosos.
>
> Terminado el baile, que si se verificó en sitio adecuado tuvo también admiradores colocados en ventanas, balcones y otros sitios elevados, se reparte el vino por el bailador, invitando en primer término al gaitero y demás músicos.
>
> Es nota curiosa de este baile, que cuando la mujer es la que lo hace mejor, ella dirige y *pone* los puntos, limitándose él a repetirlos dificultosa y tardíamente (Sampedro [1942] 1982, 184-185).

Para Casto Sampedro a carballesa é unha modalidade de muiñeira con características próximas á ribeirana. Cunha música máis viva ca da muiñeira e un baile no que as parellas bailan illadas e, incluso, cando a muller o baila mellor que o home, encárgase esta de dirixilo e sacar os puntos. Aínda que é unha posibilidade, non queda claro se a súa orixe se sitúa na zona do Carballiño. Tamén hai elementos comúns co golpe, baile que trataremos a continuación.

4.3.5. Golpe

Non é doado atopar información sobre este baile nas fontes do século XIX; non aparece descrito nin nos dicionarios nin nos cancioneiros. Hai que recorrer, polo tanto, aos xornais para poder encontrar algunha nova na que se fale del. Témonos que remontar ata o 24 de xullo de 1875 para atoparnos coa primeira referencia, no xornal *El ejemplo*, nunha crónica titulada «Establecimientos balnearios de Carballino y Partovia. Provincia de Orense»[385] onde se describen estes dous balnearios e a súa contorna. No texto aparece o seguinte fragmento onde fala dos bailes que se realizan durante as romarías:

> En los meses de la temporada son infinitas las romerías que en las pintorescas parroquias vecinas se celebran á sus patronos y á las que el forastero acude á ver las bellas hijas de esta comarca, que en aseado y airoso traje se entregan á los tradicionales golpe y muiñeira y otros clásicos bailes del país, interpolándolos con las modernas habaneras, las polkas y los walses.

A seguinte nova na prensa xa se corresponde coa antes comentada para a carballesa, que aparece o 3 de maio de 1885 en *O tio Marco d'a Portela*: «as gaitas d'o país deixaron oubir os seus ledos acordes, tocando o golpe, a carballesa e muiñeiras de todal-as castes».

---

[384] Víctor Said Armesto (Pontevedra 1871 - Madrid 1914) foi un dos colaboradores máis próximos de Casto Sampedro. Para máis información sobre a súa relación ver Groba (2012a, 243-320)

[385] Este mesmo artigo sairá reproducido uns meses máis tarde en *El Heraldo Gallego*, pudendo atopar o fragmento aquí reproducido no xornal do día 2 de setembro.

A través destes artigos xornalísticos coñecemos da súa existencia pero non sinalan ningún elemento que o caracterice nin aportan descrición algunha para coñecer en que consistía. A única referencia nese sentido é a de Casto Sampedro que no seu *Cancioneiro* inclúe a transcrición de oito golpes –números 337 a 344– e ademais escribe o seguinte sobre el:

> Otra especie de Muiñeira se distingue de la común en que las parejas bailan aisladamente, como en la Ribeirana, ni aun conservando las parejas, se hacen figuras o puntos colectivos. Su característica principal está en que es lenta, ceremoniosa y grave en los movimientos y actitudes principalmente del hombre.
>
> La música y su aire así lo indican también (Sampedro [1942] 1982, 184).

Entre eses oito golpes que Sampedro inclúe no seu Cancioneiro deben de estar os enviados por Martínez Sueiro na carta remitida o 23 de decembro de 1910, na que sinala que lle envía «no uno sino seis aires de golpe» (Groba 2012b, 102) e na mesma misiva pódese ler o seguinte comentario sobre este baile:

> No necesito recordarle qe. su compás es más moderado qe. el de 'Muiñeira'. Por algo llaman aquí y en Orense 'á muiñeira dos vellos'. Y efectivamente, por fin de fiesta, lo bailan una o más parejas de ancianos de buen humor, procurando hacer con los pies tantos golpes como notas tiene la partitura y guardando el compás. Esta explicación general, unida á la circunstancia de qe. se baila en derredor, es lo único que tengo que observar acerca del baile (Groba 2012b, 102).

Do comentario de Martínez Sueiro parece desprenderse que esta sería unha especie de muiñeira para a xente de máis idade, que a bailarían os maiores cun tempo máis lento.

Esta relación coa «muiñeira dos vellos» aparece tamén na carta remitida por Manuel o 8 de xullo de 1911, na que di: «El golpe y la muiñeira de Monterrey, son una misma cosa; al terminar el baile, y colocando una jarra ú olla de vino en medio del corro, pedía la gente á dos vellos ó á muiñeira dos vellos, y una, dos ó tres parejas de estos la bailaban y aún bailan al compás del golpe» (Groba 2012b, 146).

4.3.6. Redonda

Non atopamos ningunha referencia sobre este baile nos xornais nin en ningunha outra obra escrita do século XIX; o único que fai mención a el é Sampedro, que seguindo coas pescudas arredor das diferentes variedades de muiñeiras, escribe sobre a redonda o seguinte no seu cancioneiro:

> Redonda. Tampoco nos ha sido posible obtener datos útiles respecto al baile a que se refiere el apunte de música respectivo, en cuanto a marcar las diferencias entre la *Redonda* y la *Muiñeira* común. Sólo nos informaron que la componen varias parejas en círculo, y de aquí acaso la denominación de *Redonda*, las cuales bailan correspondiéndose en los giros y movimientos[386] (Sampedro [1942] 1982, 185).

[386] Groba sinala que se conserva no Museo de Pontevedra outro borrador destas notas que remata do seguinte xeito: «Sólo una persona nos dijo que en las majas de los trigos y á su término, daban los amos á los trabajadores vino y *solinas*, sardinas muy saladas, y despues de comer y beber bien, y al son de varios panderos, formaban un círculo cogidos de las manos, dejando una pareja en el centro y cantando todos á la vez bailaban una especie de *Muiñeira*» (2012b, 234).

Sampedro xa indica que non son moitos os datos que puido recoller sobre este baile, ao ser escasas as cartas que recibe nas que os seus colaboradores e informantes lle faciliten información sobre el. Un exemplo é a carta que se atopa na Colección Sampedro do Museo de Pontevedra e que Manuel Lezán remite a Pedro Landa con data do 22 de marzo de 1910[387]. Nela indícase o seguinte:

> Mi distinguido amigo: Complázcome en contestar su grata manifestándole que el baile popular A Redonda, es la misma clásica Muiñeira, con la variación de que, en lugar de una pareja, son varias las que en tal baile intervienen, formando círculo y correspondiéndose entre si en los giros que ejecutan, al compás de la respectiva música tradicional en tierra gallega (Groba 2012b, 157).

Polo que se ve, Manuel Lezán non atopa moitas diferencias entre a redonda e a muiñeira, simplemente algunhas variacións na coreografía e o número de parellas.

Son máis os informantes que lle indican que non coñecen este baile, como Manuel, que con data do 8 de xullo de 1911, dille que «de la Redonda nadie da razón» (Groba 2012b, 146) ou, tamén da mesma data, Manuel Martínez Sueiro comenta que «la Redonda es un aire ó un baile tan desconocido por acá, que á todos nos suena ese nombre por primera vez» (Groba 2012b, 102).

Aínda así, entre as notas da Colección Sampedro, atópase a seguinte na que se fala da redonda, e que recollemos da transcrición de Groba:

> Nota: La Muiñeira 'A Redonda' (estuvo en boga [engadido de Sampedro]), en todo el valle de Monterrey, hasta el último tercio del siglo pasado [XIX], no existiendo datos de su verdadero origen. Ni aún los más viejos tienen noticia de que se bailase en ningún otro pueblo de esta provincia. Puede decirse que era peculiar y exclusiva de esta comarca. / Sus cadencia y su estructura, su ritmo, truhán y perezoso, hacen suponer sea de gran abolengo, pues no tienen nada común –a no ser el compás y las cadencias naturales– con las muiñeiras modernas que han invadido Galicia en los últimos tiempos, las cuales, lejos de conservar sus rasgos típicos, característicos, enxebres, más bien parecen danzas exóticas, que las originarias de los celtas, arrancadas –según Chateaubriand– al instrumento galo. / La muiñeira A Redonda bailábanla un joven y una vieja, elegida en las fiestas por galantería y rindiendo pleitesía á la edad. El mozo, sin salir de un sitio, hacía filigranas con los piés, repinicando as castañetas, mientras tanto la moza setentona bailaba, muy pausadamente, á su alrededor, sin que los puntos del uno tuviesen nada que ver con los del otro. / El presente apunte fue copiado de un viejo tañedor de gaita que vivía en Gondulfes, apartado rincón de esta comarca, único y acaso, que conservaba recuerdo de este baile, conocido también con el nombre de «Muiñeira d'as vellas». / El churrusqueiro personaje –O tío Víctor– aún se rejuvenecía, cuando lo hemos oído, con los encantos de los encantos de las arcaicas melodías arrancadas al punteiro de su gaita grileira, que, durante media centuria de años, hizo las delicias de los buenos aficionados á la danza típica de los galicianos, en esta comarca. / ¿Tomó el nombre de 'A Redonda' de su manera de bailar? Creemos que si. ¿Fue inventada en Galicia, y, sobre todo, en el valle de Monterrey? / ¡Chi lo sa! / Agustín Cancio [Asdo.] (2012b, 74).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[387] Na carta aparece a lenda impresa: «El registrador de la propiedad de Celanova. Particular» (Groba 2012b, 74).

Nesta nota, remitida por Agustín Cancio, sinálase a presenza case exclusiva da redonda no val de Monterrey e defende que as súas características e estrutura fan dela un baile que presenta un maior carácter arcaico que a muiñeira do seu tempo. Tamén relaciona este baile coa denominada «Muiñeira d'as vellas», pois participa activamente nel unha muller de avanzada idade.

Estes apuntes enviados por Agustín Cancio, xunto cos de algúns outros informantes, impulsaron a Sampedro a escribir no seu artigo sobre «La Muiñeira de Monterrey», o seguinte en relación coa redonda:

> En las Tierras de aquel Valle [Monterrey], Verín, Bande, Celanova e inmediatas, aun subsiste una *Muiñeira* llamada "A Redonda", que se tiene como verdaderamente antigua y especial de la Comarca, según la opinión autorizada de los señores Lezón, Cancio, Arias, el viejo gaitero de Gondulfe, Vítor y otras personas consultadas al efecto. Véase una versión en el gráfico número 2, que parece contiene dos *Muiñeiras*. La cual, lo mismo que las otras recogidas en dichas Tierras, acusan notable diferencia y llevan gran ventaja a la de Monterrey, a juicio del autor de estas líneas; como que tienen mayor o menor grado las condiciones que faltan en aquélla. Nótese principalmente su constante sincopado que se acentúa más por su ejecución en la gaita; en algunos casos parece que riñe con el ritmo y el compás, y la parodia musicales, produciendo el efecto de un gracioso *scherzando* hijo de una transacción entre el ritmo libre y el riguroso. Y gracias sean dadas al del tambor, y en su caso, al del bombo, que batiendo los parches y el pié derecho respectivo con regularidad matemática, mantienen la marcha del baile aunque el gaitero no les haga gran caso, como si obedeciera a imposiciones instintivas e invencibles.
>
> La "Redonda" y las demás *Muiñeiras* de análoga forma, sí, que parecen o son hijas de la gaita, y suenan a compuestas en los solos de robles y castaños, en los *Turreiros* y *Ruadas*, y en las *Romerías*; y no en las Calles, Plazas y Barrios de las Poblaciones, ni en las mesas de los maestros compositores, en donde todo lo aldeano se vicia, se modifica, se asfixia y se muere.
>
> A esa *Muiñeira* "A Redonda", también se le llama *Muiñeira dos Velhos*: y quiera Dios no diga tal nombre que va huyendo de la novedad enemiga y acogiéndose a la sombra de los Matusalenes de ambos sexos de la Tierra, en calidad de únicos y entusiastas y devotísimos guardadores fieles de la santa tradición.
>
> Conviene advertir en favor de la "Redonda", que el inolvidable escritor y folk-lorista Sr. Martínez Sueiro, perdido para siempre, por gran desgracia para las cosas de la Tierra, registró en el Señorín de Caballino varios aires de *Muiñeira* llamados especialmente "Golpe", cuyas características los equiparan a la "Redonda"; véase el gráfico número 3. Y que ese hecho se repite en algunos lugares de Ribadavia, según el anciano Sr. Santoro; y en S. Isidro de Montes y en otros puntos de esta Provincia; y esperamos reaparezca con frecuencia y con las naturales variantes, cuando se acometa con mano segura y hábil la no fácil tarea de recoger la Música popular de las Comarcas de Santiago, Betanzos, Coruña, Lugo, Mondoñedo, Orense y Tuy (Sampedro 1922, 45-48).

Neste caso, Sampedro equipara as características da redonda coas do golpe; incluso está convencido de que a súa presenza debe estenderse por toda Galicia, pero que é necesario un labor máis exhaustivo na recolección da música popular para atopalo. Ademais, aproveita

USC DE COMPOSTELA

unha vez máis para facer fincapé na falta de elementos tradicionais que observa na coñecida como *Muiñeira de Monterrei*, fronte a estas outras pezas como o golpe ou a redonda que si se acomodan á linguaxe da gaita e sonan á música do pobo e das aldeas.

4.4. NA PROCURA DUNHA SOLUCIÓN Á DIVERSIDADE DE DENOMINACIÓNS

Para resumir toda a diversidade de variantes e variedades da muiñeira, reproducimos unha vez máis as palabras de Casto Sampedro no seu Cancioneiro, onde intenta sintetizar a complexidade desta problemática:

> Muiñeiras. Las comunes pudieran considerarse bajo tres aspectos: el de las que parecen más antiguas, números 306 al 320, y tienen, además, el interés de su mayor carácter campestre; las modernas, que tales pudieran muy bien ser las de los núms. 322 y 323 y, por último, las que parecen muy influídas por la imitación de las que ejecutan las murgas, tanto las del campo como las de las poblaciones: así parecen las de los núms. 321, 323, 328 y otras.
>
> Añadiremos que el *Contrapaso* de que hablaremos oportunamente, se bailaba con la misma música que las Muiñeiras.
>
> Las Ribeiranas se separan y distinguen porque entre los que las tocan y bailan las distinguen también, aunque no sean capaces de establecer una verdadera razón diferencial. Como baile ya hemos visto la diferencia, núms. 332 al 339.
>
> Los *Golpes*, propios de la Tierra carballinesa, se han corrido a esta Provincia, aunque se han registrado solamente en la parte que se aproxima a aquélla; en San Isidro de Montes, se ha registrado el primero del grupo, núm, 337.
>
> Es importante el que lleva el núm. 344 que procede del Rivero, cuya Tierra parece ser la de su primitiva procedencia.
>
> Las *Carballesas* son sencillas, pero acusan diferencia visible de las Muiñeiras y Ribeiranas.
>
> La *Chouteira*, aunque no tiene carácter popular en sus dos partes, se incluye por considerársele un baile más o menos parecido a la Muiñeira.
>
> La *Redonda* es otro tipo más cercano a la *Ribeirana* y al *Golpe* que a la Muiñeira común (Sampedro [1942] 1982, 169-170).

Sampedro puxo un grande interese e esforzo, dedicando parte da súa vida, en tratar de esclarecer a complicada cuestión das diferentes denominacións da muiñeira e as súas variantes, mais non o logrou.

Resumindo o percorrido realizado neste capítulo podemos afirmar que a denominación máis antiga que presenta este baile en Galicia é a de chouteira, atopando a primeira referencia á mesma no ano 1607 na obra de Juan de Arze Solorzeno titulada *Tragedias de amor*. Este termo vai a aparecer noutras fontes do século XVII e XVIII, compartindo neste último século a súa presenza coa muiñeira, da que temos constancia por primeira vez no manuscrito de Sarmiento, *Coloquio en mil duascentas coplas galegas*, escrito cara ao ano 1745.

Chouteiras e muiñeiras compartirán protagonismo nos vilancicos de Santavaya e Pacheco ata a década dos trinta do século XIX, cando definitivamente se imporá a muiñeira como denominación característica e desaparecerán as alusións á chouteira.

Mentres, neste tempo que vai do século XVII ao XIX, imporase no resto da Península a denominación de gaita galega, que, como vimos nos capítulos anteriores, grazas á música de danza de carácter instrumental, á música dramática e aos vilancicos, adquirirá unha

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

considerable difusión. Xa a partir de mediados do século XIX, e tamén ligada á música dramática, imporase nos teatros madrileños o vocábulo gallegada.

En Galicia, a cuestión terminolóxica complícase durante o século XIX coa aparición nas fontes de novas designacións, como ribeirana, carballesa, contrapaso, redonda e golpe. Todo parece indicar que esta variedade de nomes farían referencia a variantes locais, comarcais ou coreográficas dun mesmo baile, non atopando diferencias significativas nas súas características musicais.

De toda esta variedade de denominacións acabará por impoñerse a muiñeira e, para que isto suceda, será fundamental o labor desenvolvido polos mediadores, encargados de seleccionar e fixar aqueles elementos da cultura popular que consideran significativos e relevantes para os seus intereses. Neste caso habería que destacar a actividade neste eido dos mestres de capela, compiladores, compositores e da intelectualidade que representa ás elites culturais, especialmente os historiadores, como veremos nos capítulos seguintes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5. AS REFERENCIAS Á MÚSICA NAS HISTORIAS DE GALICIA PUBLICADAS ATA 1865

Ata aquí puidemos estudar a música galega que se conserva nas obras con notación musical ou as referencias que sobre ela aparecen nos vilancicos ou nas obras teatrais. Todas estas fontes localízanse maioritariamente fóra de Galicia, ata que a finais do século XVIII, grazas á aparición do vilancico en galego e da actividade musical desenvolvida por algúns dos mestres de capela das principais catedrais, a música popular comeza a adquirir unha presenza nas fontes ata o momento descoñecida na propia Galicia.

Coa chegada do século XIX a situación cambia radicalmente. Por un lado, tal e como vimos no capítulo anterior, florece un interese pola música popular que se vai substanciar na selección dunha serie de elementos a incorporar á estética do momento, na busca dunha praxe musical que reflicta a nova cultura nacional. Este proceso vai ser especialmente intenso na década moderada, cara aos anos cincuenta, cando a acción política mobilizará ao groso da poboación a adquirir unha actitude receptiva cara á incorporación simbólica deste novo repertorio.

Por outro lado, comeza a xerarse a articulación dun discurso en defensa da música propia que terá, como vimos cando comentamos a introdución do *Cancioneiro* de Inzenga (1888), tres fontes fundamentais de argumentación: os libros de historia, a prensa e as novelas históricas e de costumes.

Por limitacións de espazo déixanse para posibles estudos posteriores os artigos de prensa e as novelas costumistas e centrarémonos neste momento nos libros de historia.

A elección non é casual, máis ben totalmente intencionada, pois a historia, como ciencia para o coñecemento do pasado, vai sufrir unha modificación importante neste período, empregándose como fonte e como base de moitos dos argumentos que sosterán os discursos en defensa dos intereses nacionais que, durante todo o século, se irán acrecentando e adquirindo unha maior presenza. Estes argumentos de carácter histórico veranse reflectidos igualmente na prensa, onde os artigos e debates en relación con esta cuestión terán unha destacada aparición e na que, incluso, se reproducirán fragmentos completos destas historias. Pero tamén se plasmarán nas novelas e, máis concretamente, nas novelas históricas, que terán unha importante presenza da man de autores, que nalgúns casos comparten ademais o papel de historiadores, como Benito Vicetto[388].

Así, as historias convértense nunha das ferramentas máis eficaces na busca de «cohesión interna e de reforzamento da memoria colectiva para a afirmación nacional» (Viveiro Mogo 2009, 132); presentándose como o mellor instrumento para demostrar a especificidade galega.

Este non é un fenómeno exclusivo de Galicia, senón que o desenvolvemento e construción das diferentes nacións europeas converteron á historia nun instrumento fundamental como soporte dese proxecto de conformación do nacional en que moitos países e rexións estaban inmersos[389]. O sentimento romántico, o desexo de recuperar as orixes e a

[388] Algunhas destas novelas tamén serán publicadas na prensa por entregas.

[389] «Los fundamentos de ese incipiente nacionalismo del XIX se buscaban en la historia, es ella quien justifica la singularidad de un pueblo: es el pasado el que permite reivindicar un trato diferenciado en la actualidad» (Dopico Caínzos e Santos Yanguas 2014, 164).

busca dos elementos diferenciais respecto de «nosoutros» e dos «outros», segundo a perspectiva, e nunha dialéctica constante de posicións, marcarán o rumbo desas publicacións. Neste contexto tamén adquirirán unha grande transcendencia os costumes e tradicións, todo iso que conforma a cultura popular, o *Volksgeist* propio. Será así como se estableza a relación entre historiografía e investigación folclórica no seo do discurso identitario de construción nacional.

No presente capítulo imos tratar de achegarnos ás primeiras Historias de Galicia publicadas durante o século XIX, para ver cal é a presenza que ten nelas a música, e observar o tratamento que esta recibe dentro dese discurso que ten como base a construción dun proxecto de afirmación nacional. Como se pode ver na táboa que expoñemos a continuación, son varias as Historias publicadas durante este século, tanto referidas á historia xeral de Galicia como as centradas nalgún período determinado, concretamente na antigüidade e na época céltica.

Aínda que non todas posúen referencias á música, si que podemos dicir que resulta significativa a súa presenza nelas.

Táboa 5. Historias de Galicia publicadas no século XIX ordenadas cronoloxicamente (Elaboración propia).

AUTOR	TITULO	ANO	REF. Á MÚSICA
Alonso López y Nobal, Jose	*Consideraciones generales. Tomo I-VI*	1820	Non
Verea y Aguiar, Jose	*Historia de Galicia*	1838	Si
Seguin, Pascasio de	*Historia general del reino de Galicia. Tomo I-II*[390]	1847	Si
Martinez Padín, Leopoldo	*Historia política, religiosa y descriptiva de Galicia. Tomo I*	1849	Si
D.J.A. [Joaquín Araujo Rial]	*Bosquejo histórico, político y religioso del Antiguo Reino de Galicia, desde los tiempos mas remotos hasta fines del siglo*	1854	Si
Vicetto, Benito	*Historia de Galicia. Tomo I*	1865	Si
Murguía, Manuel	*Historia de Galicia. Tomo I*	1865	Si
Vicetto, Benito	*Historia de Galicia. Tomo II*	1866	Non
Murguía, Manuel	*Historia de Galicia. Tomo II*	1866	Si
Vicetto, Benito	*Historia de Galicia. Tomo III*	1867	Non
Saralegui y Medina, Leandro	*Estudios sobre la época céltica en Galicia*	1867	Si
Vicetto, Benito	*Historia de Galicia. Tomo IV*	1871	Non
Vicetto, Benito	*Historia de Galicia. Tomo V*	1872	Non
Vicetto, Benito	*Historia de Galicia. Tomo VI*	1872	Non
Vicetto, Benito	*Historia de Galicia. Tomo VII*	1873	Si
Villa-Amil y Castro, José	*Antigüedades prehistóricas y célticas de Galicia*	1873	Non
Barros Sivelo, Ramón	*Antigüedades de Galicia*	1875	Si
Murguía, Manuel	*Historia de Galicia. Tomo III*	1888	Si
Saralegui y Medina, Leandro	*Estudios sobre Galicia*	1888	Non
Murguía, Manuel	*Historia de Galicia. Tomo IV*	1891	Si

[390] Este libro foi publicado orixinariamente en 1750, pero en 1843 sae unha nova edición Correxida e aumentada por D. Bernardo Antonio Lluch y D. Santiago Aenlle. "Adicion a la Historia del Reino de Galicia. Desde el año de 1800, hasta el de 1843". Esta Adición é a que contén as referencia á música.

Ademais das Historias centradas en Galicia, tamén se publicaron durante este século unha serie de traballos de carácter máis local, que teñen como centro da súa atención determinadas comarcas ou cidades[391]. Estas Historias tamén presentan referencias á música, incluso en maior proporción que as anteriores, pois como se pode ver na táboa seguinte, todas elas, excepto dúas, amosan o seu interese polas referencias á música popular.

Táboa 6. Historias locais publicadas no século XIX ordenadas cronoloxicamente (Elaboración propia).

AUTOR	TITULO	ANO	REF. Á MÚSICA
Taboada y Leal, Nicolás	*Descripción topográfico-histórica de la ciudad de Vigo, su ría y alrededores; con una noticia biográfica de varios hombres ilustres hijos del país*	1840	Si
Vedia, Enrique de	*Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*	1845	Non
Gonzalez y Zuñiga, Claudio	*Historia de Pontevedra o sea de las antigua Helenes fundada por Teucro*	1846	Si
Montero y Aróstegui, José	*Historia y descripción de la ciudad y departamento naval del Ferrol*	1859	Si
Fulgosio, Fernando	*Crónica general de España ó sea Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus poblaciones mas importantes de la península y de ultramar. Crónica de la provincia de la Coruña*	1865	Si
Fulgosio, Fernando	*Crónica general de España ó sea Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus poblaciones mas importantes de la península y de ultramar. Crónica de la provincia de Ourense*	1866	Si
Villa-Amil y Castro, José	*Crónica general de España ó sea Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus poblaciones mas importantes de la península y de ultramar. Crónica de la provincia de Lugo*	1866	Non
Fulgosio, Fernando	*Crónica general de España ó sea Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus poblaciones mas importantes de la península y de ultramar. Crónica de la provincia de Pontevedra*	1867	Si

Todas estas obras están escritas maioritariamente por afeccionados á historia sen unha formación específica nesta disciplina, o que fai que todas elas presenten como característica común unha escasa calidade, que se traduce nunha falta de crítica e de método, e tamén, resultan excesivamente repetitivas (Mato Domínguez 1974). Como mostra do exceso de fantasía e da falta de sentido crítico que presentan, amósase a continuación este fragmento da *Historia y descripción de la ciudad y departamento naval del Ferrol*:

> Comerciaban los antiguos galaicos por medio de permutas ó con láminas de plata que cortaban á proporcion del valor que daban á los objetos, y en verdad que poco precio debian dar á los metales preciosos por la abundancia y facilidad de obtenerlos. Era tal, que muchas veces el arado hendia pedazos de oro: sin duda para darle alguna importancia, habia impuesto la religion de aquellos moradores la prohibicion de tocar la tierra con hierro para sacarlo de algunas montañas sagradas; y solo cuando el rayo las abria, cosa que sucedia

[391] «Incluso aquellas obras, como son las que englobamos bajo el nombre de erudición local, que no se plantean la concepción de Galicia como algo diferente, al tratar de rescatar la historia de su lugar de origen, contribuirán a subrayar el carácter específico del pueblo gallego» (Mato Domínguez 1974, 136).

> con frecuencia, era permitido recogerlo como dádiva de la divinidad (Montero y Aróstegui 1859, 26).

Neste exemplo obsérvase como imaxina Montero y Aróstegui aos poboadores que na Antigüidade habitaban a comarca do Ferrol. Persoas que desprezaban os metais preciosos pola facilidade para conseguilos, pois o ouro saía da terra ao paso do arado sen maior esforzo, chegando a pagar as mercadorías con barras de prata que cortaban á medida en función do valor do obxecto. Abundancia que só se pode controlar a través da relixión, sendo a divindade a encargada de administrar esa riqueza mediante o emprego dos raios.

O pobo galego amósase nestas historias como civilizado, xusto, valoroso, respectuoso, traballador incansable, etc. Deste modo inténtase contrarrestar esa imaxe que se proxectaba desde o exterior e que vimos anteriormente no teatro e nos vilancicos. Para lograr este cometido repítense unha e outra vez os mesmos tópicos nas diferentes historias de modo que ao lelas resultan excesivamente reiterativas.

Pero esa reiteración resulta fundamental, porque unha vez seleccionados os elementos que se considera que representan o paradigma do galego, estes repítense de forma constante para buscar a súa consolidación dentro do discurso dominante. É así como, a través da reiteración e difusión dese discurso, se fixa o que se considera, no noso caso, o canon musical galego.

5.1. Frei Martín Sarmiento como antecedente e referente dos historiadores do século XIX

Antes de acercarnos ás historias publicadas no século XIX faise necesario pararnos na figura do frade bieito Martín Sarmiento. Autor prolífico e interesado polos máis variados temas non prestou demasiado interese á publicación das súas obras durante a súa vida. A pesar disto, os seus manuscritos circularon durante o século XIX en diversas copias, sendo a súa influencia fundamental e definitiva sobre moitos dos historiadores deste século, como Verea y Aguiar, Martínez Padín ou o propio Murguía. Son tamén moitos os aspectos innovadores que Sarmiento inclúe nas súas obras, entre os que se poden destacar: a introdución crítica da relación colonial de Galicia con España; as primeiras referencias aos celtas como pobo fundacional de Galicia e tamén ao reino suevo; a antigüidade da lingua e da literatura galegas, destacando o seu prestixio, facendo referencia ás cantigas de Afonso X e sacando á luz aos primeiros trobadores coñecidos –contestando así ao tópico da inexistencia dunha literatura galega–; a paternidade do galego sobre o portugués; os primeiros estudos filolóxicos galegos –el mesmo escribiu en galego e foi o creador da primeira ortografía galega–; a defensa da incorporación do galego ao ensino; ou, a defensa fronte ás humillacións aos galegos e a Galicia. Concordamos con todas estas características expostas por Angueira (2019) e, ao igual que el, pensamos que non se pode entender o acontecido no século XIX sen a obra de Sarmiento.

Ademais de todo o comentado anteriormente, podemos subliñar a súa querenza innata polo que despois se vai chamar «cultura popular», destacando para nós o seu interese pola música, o extraordinario respecto e sensibilidade que demostra cara a aqueles aspectos que aparentemente non teñen maior importancia ou forman parte do cotiá e que non se observan noutros escritores da súa época.

Como xa vimos nos capítulos anteriores é o primeiro en facer uso da palabra muiñeira para referirse a este baile, e tamén un dos primeiros en escribir sobre o baile da gaita galega, identificando o que nós vimos denominando como a melodía estándar. Pero as súas referencias á música popular de Galicia non se quedan aí; na súa *Obra de 660 pliegos*

atopamos a alusión á orixe celta do instrumento da gaita galega: «el no tener voz latina, griega ni hebrea es señal que el instrumento no nos vino del oriente, sino del occidente, y que es instrumento de los celtas» (Sarmiento [1764-1765] 2008, 239).

Tamén localizamos as primeiras mencións ao alalá das que temos noticia. Concretamente, nunha pasaxe do segundo volume no que está a falar dos cabalos e da súa forma de andar, comenta:

> (§ 1591) Sé, sí, que el mismo Silio Itálico afirma **[32v]** que los gallegos antiguos también caminaban a compás: «Nu[n]c pedis alterno percussa verbere terra, ad numerum resonnas plaudentem plaudere cetras!». Hoy conservan los gallegos rústicos esa costumbre. Ni puede ser otra cosa. Es la razón porque jamás van a fiesta o romería sin llevar gaita y tamboril, o sin pandero, sonajas y castañetas. Y, a falta de gaita, nunca falta un silbato. Es quimera que la tropa a quien acompañen esos instrumentos rústicos pueda caminar sin dejarse arrastrar del compás del sonido. Mucho más si concurre el ir cantando algunas coplas al uso del país. Los que hoy van al Santo Apóstol van cantando en todo el camino y con el estribillo: «ala lala lala lala». Lo mismo hacían los antiguos gallegos, según el citado Silio (libro III): «Misit Dives Gallecia Pubem. Barbara nu[n]c Patriis ululantem Carmina Linguis».
>
> (§ 1592) Mucho dice Silio en poco. A Galicia llama rica (*dives*); supone tenían poesía (*carmina*); que cantaban coplas en las jornadas (*ululantem*); que tenían muchas lenguas o dialectos (*patriis linguis*); que caminaban **[33r]** bailando (*pedis alterno verbere*), y que llevaban compás en el sonido (*ad numerum*). ¿Qué sé yo si, como dicen, «en casa del gaitero, todos son danzadores», tomaron el paso armónico los caballitos gallegos de lo que veían y oían? (Sarmiento [1763-1764] 2008, 32-33).

Deixando á marxe o comentario sobre os instrumentos e o costume dos aldeáns a camiñar xuntos ás romarías, cuestións que aparecerán nalgúns autores das historias que veremos a continuación, destacamos aquí esa referencia a «ir cantando algunhas coplas ao uso do país», empregando o retrouso co característico «ala lala lala lala». Podería pasar por un comentario sen maior importancia pero, en realidade, Sarmiento é plenamente consciente desta particularidade dos cantos galegos e será o primeiro autor, do que temos constancia, que os denomina alalás[392]. No volume IV, cando fala do baile da gaita galega, volve facer mención destes cantos denominándoos directamente así, alalás:

> (§ 5452) Perdiose la lengua y se perdieron las cetras porque son cosas muy mudables, pero se conserva aún hoy por tradición el tono, aire y compás en el a*lalá*, porque es cosa naturalísima e inalterable. Y **[393v]** suplen las cetras para el compás, las castañuelas u otro instrumento crústico, pandero, tamborilillo y *ferreñas* o sonajas. No hay gaitero en Galicia que no traiga consigo un muchachuelo con un tamborilillo en el cual golpee el compás de la tonadilla, lo que da gracia especial a la gaita. No sé por qué en Madrid no traen los gaiteros esos tamborilillos (Sarmiento [1764-1765] 2008, 236).

Ademais de esa referencia aos diferentes instrumentos, sobre todo ao tamboril como instrumento que acompaña á gaita, destacar o emprego da denominación alalá para referirse de forma xenérica a todas as pezas que empregan como retrouso o característico ala la la la.

[392] Xa no capítulo 2, cando vimos as referencias de Sarmiento ao baile da gaita galega, incluímos algúns comentarios deste autor en relación aos alalás.

E continuando co alalá, comenta Sarmiento que é o emprego deste retrouso o que explica o texto de Silio Itálico no que fai referencia aos galegos que van cantando na súa lingua nativa:

> (§ 5447) Ahora se entenderá mejor la expresión de Silio Itálico «Patriis ululantem Carmina linguis»[393]. Cantaban los gallegos de buena voz las coplitas y todos los demás ulularían el estribillo o alalalizarían en dos versos. Hoy se conserva ese alalalismo en todo cantar puro gallego como estribillo, y no lo usan en otras provincias. Lo que **[391v]** podrá confirmar todo lo dicho es que, separando el idioma antiguo y las cetras o broquelillos, cualquiera que vea el modo con que una tropa de gallegos peregrina al Santo Apóstol y entendiere los versos de Silio Itálico, le parecerá que los gallegos rústicos de hoy son en todo parecidos a los gallegos que vivían hace ahora dos mil años. Un mes antes y otro mes después del día de Santiago, en el año de jubileo, salgan los no-gallegos a los caminos reales que van a Santiago y se convencerán de todo lo dicho observando las *foliadas*, a la gallega, y en portugués, *gallofas* (Sarmiento [1764-1765] 2008, 235).

Sarmiento sabe da singularidade que representa o uso do retrouso que emprega o alalá, el mesmo deixa claro que se trata dunha característica propia deste tipo de cantos galegos, que non se emprega en ningunha outra provincia. É, polo tanto, o primeiro autor en sinalar esta característica da música popular galega. Pero non só se interesa polo alalá senón que tamén describe como realizan os galegos as romarías ou foliadas para desprazarse ás festas, comparándoas coa mesma acción realizada polos portugueses, no que denomina gallofas. Podemos observalo no parágrafo que da continuidade ao anterior:

> (§ 5448) Pondré una *foliada* andante de gallegos y después pondré una *gallofa* de portugueses. Primeramente camina delante de todos un hombre robusto y bien dispuesto, que sepa bailar, danzar, saltar y brincar, con unas tarreñas o tarreñuelas, que vulgarmente llaman *castañetas*. Este se va haciendo rajas, ya de cara al camino, ya de cara a la tropa, ya de un lado, ya a otro, no de otro modo que David iba bailando delante **[392r]** del Arca. Sigue siempre el compás de la tonadilla con el instrumento crústico de las castañetas, para suplir el golpe o *popysma* de las antiguas cetras (*Percussâ terrâ; alterno verbere pedis ad numerum*[394]) y cuando se canta, se recoge entre la tropa y le sucede otro bailarín. Hay tres géneros de instrumentos: unos de cuerda, otros de aire, que llaman pneumáticos, y otros de golpeo, que llaman crústicos.
>
> (§ 5449) Después del bailarín se sigue otro hombre que tañe un instrumento de aire. En unas partes es la gaita; en otras, solo la flauta del puntero; y en otras, un silbato. Después se siguen los instrumentos crústicos, una mujer tocando el pandero y dos colaterales tocando las sonajas o *ferreñas*, que son casi como el sistro de Isis, o como las *ferreñas* que una Bacchante golpea en la lámina 20 del tomo I del Herculano. Después, van cantando las coplas dos o tres mujeres y algún hombre. Y al acabar la copla, responde la multitud con el estribillo *ala lala lala lala*; *ala lala lala lele*, que es lo mismo que *ululantem* o *alalantem carmina*. Con mayor o menor aparato caminan los gallegos a otras romerías o santuarios.
>
> (§ 5450) En la *gallofa* de los portugueses no va bailarín adelante, solo llevan un instrumento de cuerda que es o guitarrilla o discante. Todos llevan

[393] «Gritando canciones en su lengua nativa». Silio Itálico, *Punica* III, 346.
[394] Golpean ya la tierra con sus danzas rítmicas. Silio Itálico, *Punica* III, 347.

> bordones de romeros con calabacitas y con esclavinas, etc. Así, es más divertida la foliada que la *gallofa*. Vea el lector si el continuado estribillo *ala lala lala lala; ala lala lala*, le prueba bastante antigüedad del canto y poesía gallega antes de los romanos. Estos no la alterarían habituados al baile de los salios de Roma, con canto, coplas y los doce broqueles, ni tampoco los suevos y godos descendientes de los celtas. Y después de la pérdida de España, cuando los moros entraron para salir, ni alteraron la lengua, ni la poesía, ni el canto, ni el estribillo *ala lala*, etc (Sarmiento [1764-1765] 2008, 235-236).

Vemos como os galegos camiñan xuntos cara as romarías facendo foliada, bailando e cantando alalás acompañados de diversos instrumentos de vento –que Sarmiento denomina *pneumáticos*– e percusión –aos que chama *crústicos*–, fundamentalmente gaita acompañada de tarrañolas, pandeiro ou ferreñas. Mentres que os portugueses só se acompañan de instrumentos de corda da familia das guitarras. Destacar como, unha vez máis, Sarmiento adiantase aos autores do século XIX centrando a súa atención sobre as foliadas e romarías.

Tamén en Sarmiento atopamos unha das primeiras alusións á alborada:

> Hay en Galicia de tiempo inmemorial una preciosa costumbre en los días muy festivos y de concurso. Mucho antes de amanecer y cuando todos están durmiendo, se aparece un gaitero, el cual ronda, pasea y repasea las calles tocando la gaita, y el muchacho un tamborilillo. Es indispensable que la tonadilla haya de ser siempre y sola la que en Galicia llaman *de la alborada*, aludiendo a que se toca cuando el albor de la aurora apunta entre los crepúsculos matutinos. Es el tono más grave, serio, pausado y gustoso de todos cuantos tonos hay en Galicia, y como la gente aún está en la modorrilla del sueño, es una **[396v]** delicia oír entonces la alborada con la cual despiertan los que duermen y se levantan a la fiesta (Sarmiento [1764-1765] 2008, 238).

Describe a alborada como o máis grave, serio, pausado e gustoso dos tons galegos, imprimíndolle xa algúns dos atributos característicos deste repertorio e que veremos repetidos en moitos dos autores do século XIX. Ademais, a través deste fragmento queda constancia de que xa a mediados do século XVIII era característico que o gaiteiro recorrera as rúas das vilas e aldeas, a primeira hora da mañá, nos días de festa. Máis adiante compara a alborada co baile da gaita e di: «La tonadilla de la gaita gallega es fácil de cantar y de tañer, pero pocos saben bien el bailar esa tonadilla. La de la alborada muy pocos la saben tañer y cantar, **[401v]** pero no sé que se dance» (Sarmiento [1764-1765] 2008, 241). Deixa claro que a gaita galega é unha peza bailable, mentres que a alborada é unha peza de carácter instrumental.

Sarmiento completa así, xa nesta altura, a tríade de pezas que conformarán a base da música popular galega no século XIX. Substituíndo á muiñeira, que neste momento aínda non se sitúa como a denominación máis frecuente, pola gaita galega; Sarmiento centra a súa atención en alalá, alborada e gaita galega. Terá esta escolla realizada por Sarmiento algo que ver co que sucede no século XIX? Será realmente Sarmiento o que sente as bases do que acabará por configurarse como o canon da música galega?

Non temos unha resposta definitiva para estas preguntas pero, á vista de que moitos dos autores do século XIX citan e dan mostras de coñecer os seus escritos, non temos dúbida de que algunha influencia debeu de exercer neles.

Pero a curiosidade e o interese de Sarmiento non se reduce ás pezas musicais características senón tamén a expresións musicais asociadas á sociabilidade como os comentarios sobre os fiadeiros nos que se reúnen as mulleres para fiar e cantar:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> En el invierno se juntan muchas mozas gallegas en un cuarto, y allí están hilando y cantando todas mucha parte de la noche: llaman *fiandeiras* o hilanderas. Allí no cantan *Soledades* de Góngora, octavas rimas de la *Numantina* ni sonetos de Lope, sino coplillas vulgares **[452r]** que ellas mismas han compuesto.
>
> (§ 5583) No solo componen ellas mismas sus coplas sino que también inventan las tonadillas para ellas sin necesitar reglas de música, ni de poesía. Solo se gobiernan por el oído, por la cadencia y por la consonancia y consonantes (Sarmiento [1764-1765] 2008, 264).

Sarmiento enxalza, como vemos, as capacidades das mozas e mulleres para o canto e as súas calidades á hora de crear a música e a letra deses cantos. Non é esta a única ocasión en que Sarmiento eloxia a capacidade creadora das mulleres galegas, verémolo novamente cando analicemos a *Historia* de Verea y Aguiar.

Para rematar coas achegas de Sarmiento, mencionar a súa petición de que se recollan e transcriban os *adagios*, refráns e cantigas para que se publiquen e conserven para un futuro e, deste modo, poder comparar e estudar este valioso material.

> Deseo mucho que algunos curiosos gallegos de tierra adentro se dediquen a recoger los adagios y refranes gallegos de las aldeas, y que se imprimiese esa útil colección. Ya para que nunca se pierdan oyéndolos leer a los niños, ya para descubrir los plagiarios; ya, finalmente, para que el que hubiere de formar un vocabulario, onomástico o glosario de las voces puras gallegas, tenga en la dicha colección las más antiguas voces vulgares. Y si a esa colección se agrega otra de las *cantiguiñas* gallegas y vulgares del pueblo, será otra inagotable fuente para recoger infinitas **[529r]** voces (Sarmiento [1764-1765] 2008, 305).

É unha magoa que non se seguiran os consellos do insigne bieito e que ninguén recollera estas cantigas e refráns, que situarían a Galicia na vangarda dos estudos sobre a cultura popular neste momento da historia.

A curiosidade que amosa Sarmiento por temas do máis variado é realmente digna de encomio e o seu interese pola música popular é única para o momento histórico no que vive. Resulta unha testemuña incomparable e realmente singular para coñecer a realidade musical da súa época. Aínda que a *Obra de 660 pliegos* non se publicou si circulou a través de copias manuscritas e a súa influencia vese reflectida en moitos dos autores do século XIX.

5.2. AS PRIMEIRAS REFERENCIAS Á MÚSICA NAS HISTORIAS APOLOXÉTICAS

Ata o século XIX, as historias publicadas en Galicia caracterízanse por ser «un instrumento de rehabilitación das clases sociales preeminentes» (Barreiro Fernández 1993, 183). Son unhas historias que Barreiro Fernández (1993) cualifica como apoloxéticas, pois están realizadas atendendo a unha serie de intereses que se poden sintetizar en: demostrar a antigüidade da poboación galega, emparentando aos primeiros poboadores galegos cos patriarcas bíblicos; demostrar a orixe apostólica da Igrexa Galega, con Santiago como referente absoluto; e demostrar que a aristocracia galega é a máis antiga de España (Barreiro Fernández 1993).

Atendendo a estas características, o resultado son unhas historias faltas de todo sustento documental e dos elementos críticos máis básicos e elementais, conformando uns relatos cheos de fantasía e de invencións coa única pretensión de conseguir os obxectivos antes sinalados e nos que non hai lugar para a música popular galega.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No século XIX, as novas ideas impulsadas polo liberalismo e o romanticismo levan cara a un cambio de paradigma no estudo da historia[395], que no caso de Galicia vai vir caracterizado pola síntese de ambas tendencias, pois «os autores galegos ollaron cara ao pasado, mais non con nostalxia. A súa idea de etnicidade tiña unha función clara: a de prestixiar a Galiza, recuperar un pasado glorioso para construír un futuro próspero» (Viveiro Mogo 2009, 132). Para plasmar este ideario os autores decídense por realizar unhas Historias que recollan os acontecementos sucedidos desde as orixes ata o momento en que escriben:

> El sistema adoptado por la práctica totalidad de los autores inscritos en esta tendencia, será el de la narración cronológica de los hechos, con escasa mentalidad crítica y un manejo de las fuentes clásicas, cuanto menos caprichoso y generalmente, adaptado a las hipótesis que pretenden demostrar (Zarzalejos Prieto 1989, 302).

Hai que ter en conta que os historiadores deste momento están guiados pola utilidade social e ideolóxica das ciencias. Non se pretende realizar unha historia obxectiva e desconectada da vida social, senón que se busca que ese traballo sexa útil e responda a uns intereses. Deste modo, selecciónanse de forma consiente aqueles momentos do pasado que interesan para configurar subxectiva e artificialmente o seu relato (Díaz Santana 2001, 183).

A estas ideas habería que engadir as que veñen dadas polo movemento provincialista, que serán fundamentais para comprender as razóns últimas dalgunhas decisións, así:

> Frente ó despedazamento de Galicia en catro provincias, os historiadores de século XIX defenderon teimosamente a unidade do Reino, fundamentándoa na unidade racial: *na raza celta*. E así cómo o celtismo convírtese no elemento nuclear da nosa historia: unha raza, unha cultura e unha historia propia (Barreiro Fernández 1993, 186).

O celtismo[396] vai ser, polo tanto, o elemento común á maioría das historias, empregándoo como base da diferenciación de Galicia fronte ao resto da Península; así, «a partir da herdanza e da identidade celtas a poboación galega derivaba o seu carácter, os seus costumes e as súas crenzas, as súas aptitudes e limitacións, e incluso o seu aspecto físico e a cerna do seu idioma» (Pereira González 2003, 442).

Desde a óptica do romanticismo, os celtas preséntanse como o antagonismo perfecto fronte ao avance da desnaturalizada vida urbana:

> Nunha Europa cada vez máis urbana, científica e racional o mundo *celta* con tódalas súas máxicas connotacións (os druidas, as fadas irlandesas, as marabillosas historias do rei Arturo e a Táboa Redonda, o mundo rural do interior de Escocia ou de Bretaña) constituía unha excitante alternativa fronte á vida e a mentalidade urbana, artificial, ordenada, pragmática, monótona e aburrida (Pereira González 2000a, 319).

[395] «De cada posición histórica xurdiu unha idea de nación diferente: dun lado, o liberalismo transmitiunos a idea de nación herdada da Revolución francesa, tendo o seu fundamento na Soberanía Nacional e na idea de cidadán; por outro lado, a liña do Romanticismo vai resaltar sobre todo a etnicidade, a idea orgánica da nación, facendo fincapé no Volksgeist ou espírito do pobo» (Viveiro Mogo 2009, 132).

[396] Para ampliar información sobre este concepto pódese consutar a Renales (1989), Pereira González (2000a, 2003), Díez Santana (2001) ou Cavada Nieto e Núñez García (2008). Para coñecer en máis profundidade a relación entre o celtismo e a música galega, consultar Costa (1999, 2022).

Ademais, no caso galego sumaranse outras connotacións de índole cultural e política que alimentarán a posibilidade de vencellar Galicia aos denominados pobos celtas –Irlanda, Escocia e Bretaña– e buscar así ese feito diferencial[397] que a desvincule do resto de España.

Pero, non todos os historiadores van ter unha mesma consideración do celtismo, nin van prestarlle a mesma atención ou esgrimir as mesmas razóns. Seguindo a Viveiro Mogo (2009) farase unha diferenciación entre as historias publicadas antes e despois de 1865. Nas publicadas antes desta data o celtismo ten un valor cultural, empregándoo desde un punto de vista histórico e non político, «a intención destes autores era a de prestixiar a Galiza; cunha Historia apoloxética, mais da que non se tira ningunha conclusión política» (Viveiro Mogo 2009, 133). Coa aparición da *Historia de Galicia* de Murguía, en 1865, o emprego político da historia e do celtismo será o máis destacado, poñéndoos ao servizo dun proxecto de construción nacional como é o galeguismo.

Centrándonos agora nas historias publicada no período comprendido entre 1840 e 1865, e partindo da proposta de Mato Domínguez (1974), podemos establecer dous grupos de historiadores que se diferencian pola temática histórica tratada e pola concepción de Galicia. O primeiro grupo está integrado por unha serie de simples afeccionados á historia que exercen en moitos casos como cronistas locais, é o caso de Nicolás Taboada Leal, Enrique de Vedia y Goosens, Claudio González y Zúñiga e José Montero y Aróstegui. As súas historias, dedicadas respectivamente a Vigo (1840), A Coruña (1845), Pontevedra (1846) e Ferrol (1859) non pasan de ser excelentes descricións xeográficas pero sen os conceptos básicos da historiografía romántica. O segundo grupo está formado por afeccionados á historia que proceden das máis diversas profesións –avogados, médicos, docentes– e, en moitos casos, ligados ás ideas provincialistas. Entre eles podemos destacar ao avogado José Puente y Brañas, ao médico Luis García Seoane, ao docente e inspector de educación Antonio María de la Iglesia González ou ao propio Antolín Faraldo. Todos eles dedicaranse á publicación de artigos de carácter histórico en diferentes revistas, inclinándose sobre todo polo período celta.

No que se refire ás historias xerais de Galicia, son, como xa dixemos, bastante reiterativas. En todas elas se presentan unha serie de temas que se repiten, como a orixe do pobo celta, os seus costumes e usos[398], os seus vínculos de irmandade, e a súa relixión e lugares de culto (Zarzalejos Prieto 1989).

As primeiras referencias á música galega chegaran a partir de 1838, coa publicación da *Historia de Galicia* de Verea y Aguiar, na que ademais dos feitos históricos, van ter cabida tamén os costumes e tradicións.

5.3. A HISTORIA DE GALICIA DE VEREA Y AGUIAR. PRIMEIRAS REFERENCIAS AO CELTISMO

A *Historia de Galicia. Primera parte, que comprende los origenes y estado de los pueblos septentrionales y occidentales de la España antes de su conquista por los romanos* de José Verea y Aguiar (Santiago de Compostela 1775-1849), publícase no ano 1838. Nesa data sae do prelo o primeiro tomo, sendo o único que finalmente vexa a luz[399].

Esta historia, a pesar de converterse nun fito ao dar inicio á historiografía romántica en Galicia, non rompe totalmente co pasado, senón que segue o modelo das que lle precederon e,

[397] «De esta manera ya tenemos elaborado el "hecho diferencial" que marcará toda la historiografía galaica del S. XIX: el mito del celtismo, raza pura, original, diferente del resto de España que convierte a Galicia en un territorio peculiar, con historia propia y justifica sus reivindicaciones actuales» (Dopico Caínzos e Santos Yanguas 2014, 166).

[398] «Relacionada con la libre lectura e interpretación de las fuentes, se encuentra la consagración de una serie de tópicos que refuerzan el carácter austero y de defensores de la patria, que atribuye a los celtas el origen de la diferenciación de Galicia desde sus tiempos más remotos. A menudo, se recurre a una indagación en las costumbres actuales, en busca de usos arcaizantes, naturalmente asociados a la tradición céltica» (Zarzalejos Prieto 1989, 303).

[399] Pódese consultar copia dixital no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000286824

neste sentido, vén sendo unha historia apoloxética máis, na que en lugar de buscar o prestixio de Galicia dentro do conxunto de España, busca amosar a súa orixe diferencial e única[400]. Mostra disto son as fontes e metodoloxías que emprega, que non deixan de ser «as tradicionais: a etimoloxía, a numismática, as inscricións, a erudición histórica de autores greco-latinos e, como outros historiadores coetáneos, tamén emprega a Biblia como fonte» (Viveiro Mogo 2009, 133).

Se por algo destaca e é coñecida a *Historia* de Verea y Aguiar é por ser a primeira en defender a unidade racial de Galicia a través do celtismo. Con ela comeza a historiografía galega unha nova etapa na que o celtismo se converte no elemento determinante da historia, baixo a concepción dunha idea central: «unha raza, unha cultura e unha historia propia» (Barreiro Fernández 1993, 186). Isto prodúcese nun momento decisivo, no que Galicia está vivindo cambios políticos na defensa da súa unidade que se ven reflectidos nos movementos provincialistas. Precisamente os partidarios deste movemento apoiaranse nas teses de Verea y Aguiar para articular o seu discurso, converténdose nun referente para a chamada xeración do 46.

A obra comeza cun «Discurso preliminar» no que o autor defende a importancia da historia como ciencia e o seu papel como elemento fundamental de coñecemento, sinalando que «la Historia es el testimonio de los tiempos, la luz de la verdad y la maestra del vivir» (Verea y Aguiar 1838, 9). Continúa esta primeira parte do seu traballo comentando e criticando moitas das historias de España publicadas que, na súa opinión, non valoran suficientemente a Galicia e o papel desta ao longo do tempo, chegando á conclusión de que, unha historia de España sólida e seria, só pode ser realizada por unha academia[401], e non por unha soa persoa. Pola contra, si é posible acometer a historia dunha «provincia» como Galicia. Para elo, o autor vese motivado por dúas razóns:

> primera, el hallarse muy maltratada esta en los historiadores, siendo asi que tiene tantos fundamentos para la celebridad, como la mas ensalzada: segunda, la observacion de ser esta provincia tan desconocida del resto de los españoles, siendo una de las primeras de la monarquía, mas hermosas y mas cultas, segun irémos viendo (Verea y Aguiar 1838, 74).

As dúas razóns veñen marcadas por dous elementos xa comentados nos capítulos anteriores desta tese, como son o maltrato que recibe Galicia e os galegos e o descoñecemento que desde o exterior se ten de Galicia.

Para levar a cabo este traballo Verea y Aguiar seguirá o esquema proposto entre as páxina 68 e 72, onde se expoñen os contidos que debería presentar unha posible historia de España realizada, como xa dixemos, por ese colectivo da academia, e que o autor presenta do seguinte modo:

> He trazado el plan de la presente obra del modo siguiente: se divide en tres partes; á la primera pertenecerán las antigüedades; á la segunda la historia mas conocida, desde el establecimiento del cristianismo, con la noticia de los hombres célebres que haya producido este país en todos géneros; y la tercera comprenderá la descripcion fisica, civil, moral, y económica, proporcionalmente á las tablas ya propuestas, llevando, respecto de cada una de las siete provincias, una lámina con las parejas que manifiesten los trages

[400] «La legitimidad, la dignidad, e incluso la veracidad de un pueblo está en relación directa con sus orígenes. Cuanto más remoto, más pueblo es» (Barreiro Barreiro 2008, 95).
[401] El propón que esta academia debe ser a «Real de Madrid, fundada en 1735» (Verea y Aguiar 1838, 61).

> propios de cada país, mas dignos que el que se ha estampado en Madrid hácia los años de 800 en la coleccion de los de las provincias de la España (Verea y Aguiar 1838, 75-76).

Este era o plan inicial, pois, finalmente, e como xa adiantabamos, só se publicou o tomo correspondente á primeira parte.

Remata o «Discurso preliminar» facendo mención de insignes persoeiros galegos que teñen destacado no campo eclesiástico, militar, literario, científico, etc. Nesta relación tamén aparecen algunhas mulleres e a coñecida referencia de Sarmiento ao papel que estas desempeñan na creación do canto popular:

> El P. Sarmiento testifica el talento de las mugeres gallegas: no solo son poetisas sino tambien músicas naturales. Ellas, al reves de otras provincias, son las que componen las coplas, y ellas mismas inventan los tonos á que las han de cantar. Y si el portugués Faria en su epítome de las historias portuguesas dijo graciosamente que cada fuente de Portugal, y cada monte son Hipocrenes y Parnasos, con mucha mas razon se puede decir esto de la Galicia, en donde no solo las fuentes y los montes sino los valles, los prados, los sotos, las eras, las fiestas estan continuamente resonando en cantares discretos y alegres que cada vez aumentan la delicia natural de este país. El marques de Santillana dice, que este egercicio era inmemorial en la Galicia hasta llamar á sus naturales inventores del arte comun (Verea y Aguiar 1838, 113-114).

Resulta interesante esta referencia ao papel das mulleres como xeradoras da letra e a música popular dentro de iso que se coñece como «arte común», conformado por cantos alegres e discretos que perden á súa orixe en tempos inmemoriais. Isto lévanos a ese discurso folclórico da música como creación colectiva compartida polo pobo que perde a súa orixe na escuridade dos tempos, constituíndo unha sorte de patrimonio común.

Moito máis curiosa resulta a pasaxe orixinal de Sarmiento á que se alude, que aparece no volume IV da *Obra de 660 pliegos*, e di o seguinte:

> En Galicia, como en otras partes, hay tres clases de mujeres. La primera, de las señoras y semiseñoras, que o guardan el estrado o salen poco de casa. La segunda, de las de plaza y calle, que llaman mozas de cántaro. **[368v]** La tercera, de las rústicas y aldeanas, que siempre andan en el campo, si son de tierra adentro, y si son de puertos de mar, alternan en el campo y en los arenales. Las primeras se desdeñan de cantar coplas gallegas y afectan cantar canciones castellanas en metro, palabras y tonillo, por remedar a castellanas y castellanos que han pasado a Galicia. Pero, si no les favorece mucho la voz y la cara, se desdeñan los mismos castellanos de oírlas, y los gallegos se burlan de su mala afectación.
>
> (§ 5395) Las segundas, generalmente cantan coplas en idioma, metro y tono gallego, y no pocas veces cantan también coplas castellanas que han oído a los soldados. Las terceras, que componen la multitud o (por mejor decir) la infinidad de las gallegas, jamás sueñan en cantar canciones castellanas. Son incansables en cantar *cantiñas* gallegas puras, naturales y no poco expresivas, sin necesitar de los cinco adornos arriba citados, que, por lo común, vician el idioma. De esa multitud de gallegas salen las **[369r]** naturales poetisas, músicas y cantarinas, sin necesitar del arte poético, del arte de música ni del canto de órgano.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(§ 5396) Ellas mismas hacen las coplas, inventan los tonillos y aplican el canto, que es muy singular y suave en su modulación, y en especial cuando la voz es excelente. A las tres clases de mujeres gallegas corresponden otras tres de hombres. En la primera, los más prudentes y cordatos mantienen la lengua gallega nativa, procuran saber la castellana y algunos la francesa, inglesa, etc., también, si viven en puertos de mar. Estos, a no ser músicos, no inventan tonillo alguno ni componen coplillas gallegas, aunque les será fácil porque, si reconocen en sí algún numen poético, le aplican a hacer versos castellanos para distinguirse del común. Hoy vive el abad de Fruime (junto a Noya), gallego, que nunca ha salido de Galicia, cuyos versos castellanos se aplauden mucho en **[369v]** Madrid; y en Galicia se aplauden los que compuso en gallego. Yo he conocido a otros muchos gallegos que hacían muy buenas coplas en castellano.

(§ 5397) A la misma primera clase pertenecen otros gallegos que no merecen respirar el aire de Galicia, ni aun el *fruges consumere* de aquel reino. Hablo de los fantasmones que, haciendo especial estudio de olvidar y aun de aborrecer la lengua nativa gallega que han mamado, se meten a castellanizarlo todo, con la última zaparrastrosidad con que se hacen risibles a los castellanos y gallegos. Si esos supiesen que la lengua gallega es un escalón intermedio y preciso entre la lengua latina y la castellana, verían que cuanto más se ejercitasen en el conocimiento de su lengua nativa, en hablarla y en averiguar su origen latino, se hallaban, sin querer, más habilitados para entender el latín, para entender el castellano y para reírse de los jueces que no entienden **[370r]** los instrumentos antiguos, ya castellanos, ya gallegos.

(§ 5398) Esos tales no inventan tonos ni son capaces de componer coplas gallegas ni castellanas. ¿Y qué dificultad hallarán en saber las dos lenguas, la castellana para hablar con los castellanos, y la gallega para hablar con la multitud de los gallegos? Si alguno de esos sabe bien el francés, ¿en qué lengua ha de hablar a unos franceses bozales que acaban de aportar a Galicia? Lo mismo digo si son italianos y él sabe ese idioma. El hecho es que, sabiendo solo el gallego, se dará a entender a esos extranjeros, y no así si solo sabe el castellano. He oído a italianos y franceses que entienden bastantemente a los gallegos cuando los oyen hablar.

(§ 5399) Los de la segunda clase hacen a todo y a nada. Hablan con el vulgo y mezclan algo de castellanismos. Cantan a la gallega y a la castellana, pero ni hacen coplas ni inventan tonillos. La tercera clase abraza **[370v]** a todos los rústicos labradores. Estos no tienen numen para componer coplas, ni genio para inventar tonillos, ni gracia para cantarlas. Los gallegos, si no son muchachos, no tienen (por lo común) voces agraciadas. Pero los dichos labradores hablan el purísimo gallego como las mujeres, toman de memoria sus coplas y las acompañan en el canto. De todo se sigue que, siendo infinitas las mujeres respecto de los hombres y componiendo solas ellas las coplas sencillas, por lo común van dirigidas a los hombres —al contrario de otras naciones en donde, porque los hombres componen las coplas amorosas, todas se dirigen a hablar con las mujeres y a enfatuarlas con ficciones.

(§ 5400) Estas tres clases de hombres y mujeres que pongo en Galicia, también las pongo y supongo en Castilla y con los mismos defectos, a proporción que los gallegos del número § 5397. Y especialmente en los lugares populosos y de mucho comercio, cual es Madrid. Verbigracia: hombres hay que, habiendo mamado **[371r]** la lengua castellana pura, se han destetado de ella y la abandonan del todo por hablar francés o italiano. Ya ningún castellano entiende los nombres de sus vestidos, guisados y ajuares, y a no ser por tal cual artesano, rústico y eclesiástico, ya la lengua castellana

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> pasaría a ser lengua muerta, y lo peor es que a eso concurre la introducción de tanta canalla de pestíferos libros, cuyas malas consecuencias llora el menos devoto español. En toda república bien gobernada se deben acomodar los extranjeros a la lengua usual del país, y no los del país a las lenguas de los extranjeros (Sarmiento [1764-1765] 2008, 223-225).

Este fragmento aparece dentro dunha sección titulada «Aprendizaje de la lectura y de la lengua», e nel Sarmiento fai unha defensa clara do galego e do papel que xogan as mulleres na súa transmisión e na creación musical.

Volvendo á obra de Verea y Aguiar atopamos que unha vez rematado o «Discurso preliminar» comeza a «Primera parte de la Historia de Galicia» que se articula en catorce capítulos que o autor denomina Investigacións. É unha magoa que non se tivera desenvolvido a obra na súa totalidade[402]; aínda así, esta resultará crucial, pois nela aparece exposta unha das teses centrais do traballo de Verea y Aguiar como é a orixe celta do pobo galego, aspecto que converte a esta obra na pioneira na defensa desta idea. Mais, o celtismo tal e como o entende Verea y Aguiar, é un fenómeno que ten as súas orixes na Francia do século XVIII, na época da Ilustración, e que chegará a España a través da obra de Masdeu[403], sendo deste autor do que recolla os argumentos para aplicalos aos intereses concretos de Galicia.

Partindo, polo tanto, deses argumentos, búscanse costumes e elementos comúns aos pobos considerados celtas, e é aí onde aparece a gaita como instrumento do acervo colectivo do ámbito celta:

> Lo han sido, y aun son en el dia iguales las costumbres de la Galicia, y de una parte de Francia. No solo en Asturias y en parte de Alava, sino tambien en la baja Bretaña, hay la gayta gallega, instrumento antiquísimo, que tambien se conserva en la Irlanda, y en la Escocia: se usa el sayo largo que antes era general en la Galicia (resto del antiguo sago) lo mismo que la cofia; y lo mas notable es, que solo aqui y en la baja Bretaña se conservase aquel grito de alegria que dan los mozos del campo en medio de sus cantares, en sus diversiones y labores rurales, que los gallegos llaman aturutos, y consisten en unos gorgeos ó trinos muy elevados (Verea y Aguiar 1838, 35).

Aquí atopamos o que podemos entender como unha primeira reivindicación da gaita como instrumento diferencial e común aos pobos celtas. Ata este momento, esa relación entre a gaita e Galicia era máis unha percepción froito dunha visión exterior que interior; debido, quizais, a esa impresión pexorativa que se transmitía do galego nos teatros e nos vilancicos. Galego que en moitas ocasións aparecía coa súa gaita, case que a modo de atributo[404].

No parágrafo anterior tamén observamos a presenza dun elemento que vai a ser referencia constante en moitos dos autores a partir de aquí, como é o aturuxo, entendido como grito liberador que simboliza a alegría do pobo.

Sen dúbida, un lugar de reunión e de socialización que se vai converter nun espazo simbólico de ritualización é a romaría. Aquí aparece unha breve referencia, pero veremos como autores posteriores van facer dela un modelo de convivencia e de expresión da coexistencia en común do pobo:

---

[402] Na terceira parte, no apartado dedicado á moral, é no que se terían incluído as festas, traxes, música e bailes.

[403] Masdeu, Juan Francisco. 1783-1805. *Historia critica de España, y de la cultura española*. Madrid: Antonio de Sancha.

[404] Aínda que a gaita era, a principios do século XIX, un instrumento de uso común en toda a xeografía española, no imaxinario colectivo, e grazas á súa utilización nas representacións escénicas, a asimilación da gaita con Galicia estaba moi xeneralizada.

> Los irlandeses, vizcainos, y gallegos tienen ademas la conformidad de que hombres, y mugeres, gustan infinito de romerias, á las cuales concurren en tropas desde grandes distáncias, merendando alegremente, y bailando en el campo bajo de los arboles. En estos tres paises se apalean por competencias leves en dichas funciones. Los galos iban á la guerra bailando, y batiendo los escudos sobre las cabezas, los gallegos iban en la misma forma, danzando, cantando sus versos, y batiendo las cetras sonoras, como los describe bien Silio Itálico; y aun en el dia se ve un rastro de esta antiquísima costumbre, yendo á las romerías bailando en cuadrillas y batiendo unos instrumentos crústicos, que en el país llaman ferreñas: todo lo cual ha notado el P. Sarmiento (Verea y Aguiar 1838, 36).

Unha vez máis aparece a referencia ao Pai Sarmiento, que anticipa a importancia da romaría como elemento simbólico ritual. Concretamente, o escrito polo beneditino na *Obra de 660 pliegos*, di así:

> (§ 7510) Los gallegos aldeanos –que son los verdaderos gallegos, no los gallegos que habitan de por vida en los lugares populosos en donde es precisa la linterna de Diógenes **[708r]** para encontrar un gallego rancio, lo que se observa en el populoso lugar de Santiago–, aquellos aldeanos, digo, van a la romería como sus antiquísimos ascendientes iban a la guerra según Silio Itálico. Exceptuando el que no llevan broqueles para arreglar el compás y que los suplen con el pandero, *ferreñas* y castañetas y con la gaita, silbato o *punteiro*, ninguno dudará de lo que digo. Van a la romería formando una pequeña sociedad humana, gallega y cristiano-católica en cada pelotón, con una imponderable alegría espiritual y con una envidiable devoción sincera. Delante de la pequeña tropa va un mozo robusto bailando con violentas mudanzas, de modo que, por tales, es preciso se vayan remudando los mozos para el baile.
>
> (§ 7511) Una mujer de buena voz va cantando unas coplitas devotas al Santo Apóstol y responde la multitud con el estribillo gallego. Así van y vuelven de la romería **[708v]** los gallegos aldeanos hasta restituirse a sus casas y cada uno a su heredad para cultivarla. No se podrá negar que el ejercicio de los bailarines podrá servir para ensayarse en el ejercicio militar pedestre, para guerra defensiva y aun ofensiva (Sarmiento [1765-1766] 2022, 398).

O retrouso galego ao que se refire Sarmiento non é outro que o alalá, do que Verea y Aguiar fala no seguinte fragmento:

> La Galicia en la que, al lado de la mas fina civilizacion moderna, se conservan los usos y memorias de la mas remota antigüedad, sin necesidad de violentar ó desfigurar sentidos históricos ni rebajar las glorias de otras provincias para elevar las suyas, tiene otros dos testimonios solemnes de su derivacion Fenicia. El primero es el famoso nombre de la Torre de Hércules, [...] El segundo es el *Alalala*, con que los gallegos del campo concluyen sus cantares. Los fenicios, segun Millot concluian los suyos con el estrivillo, *Alelouhia*, *Alelouhia*, que es el mismo de los gallegos con muy leve diferencia. Esta conclusion ó estrivillo antiquìsimo de la Galicia no lo hay en ninguna otra provincia. Los andaluces y otros pueblos del lado del Mediterraneo que debieron haberlo tenido, lo perdieron, en primer lugar: con la larga dominacion romana que sufrieron doscientos años mas que nosotros; y en segundo, con la tan permanente de los árabes, que al contrario en la Galicia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> solo han hecho incursiones momentaneas, rechazadas heróicamente, de lo que produce tanta nobleza de este país y de las Asturias. Los godos en la variacion de estos usos como en la de la lengua han influido muy poco. Por eso hemos conservado nosotros este estilo que en el dia parecerá tan singular. Masdeu que tambien trae el *Alelouhia* de los fenicios se equivoca en decir, que con este estrivillo empezaban á cantar sus himnos, los concluian, sí; sobre que puede verse al citado Millot. Otro uso hay en Galicia del mismo origen: el de echar cenizas las viudas y las hijas en sus antiguas cofias en señal de luto (Verea y Aguiar 1838, 157-158).

Neste caso, non se fai referencia á orixe celta, senón fenicia, do alalá[405]. Ademais, o seu carácter exclusivo, tal e como comenta Verea y Aguiar, vai facer del un símbolo da música galega, que xunto á alborada e a muiñeira, serán a tríade que representarán a esencia última da música deste pobo.

Como vemos, son moitas as influencias de Sarmiento na obra de Verea y Aguiar: o papel social da muller na creación, conservación e transmisión do canto; a defensa da lingua galega; a importancia da romaría como lugar ritual simbólico de sociabilidade; o papel do pobo celta na historia fundacional de Galicia ou a selección do repertorio musical galego que conforma a esencia desta música. A autoridade que representa Sarmiento non só aparece na obra de Verea y Aguiar, veremos como tamén está presente nas historias posteriores de Vicetto ou Murguía.

E, para rematar coas referencias musicais nesta *Historia*, o autor fai unha breve descrición da muiñeira:

> La danza gallega que en tiempos modernos se le dió el nombre impropio de muiñeira tiene alguna señal de origen griego. El hombre se presenta primero bailando solo, y luego sin perder compás hace una sumision brincando una rodilla delante de la joven que escoge para su pareja, como hacian los griegos: esta danza con la mayor compostura y pudor en todos sus pasos y giros, al mismo tiempo que el hombre apura una multitud de figuras y movimientos variados, pues este baile admite las de todos. Los que, sin ser gallegos hayan visto los contrapasos de las Mariñas, y las ribeiranas del Avia y del Miño, no pueden menos de confesar que este baile es tan alegre como el fandango, y gracioso y amoroso como el bolero. Y en los campos, en las romerias, en las tardes de fiesta es constante esta diversión al son alegre de la gaita, instrumento antiquísimo, variándose todos los años sus composiciones musicales. Es verdad que ahora en algunos parages bailan las mugeres de paso alto, dejando aquella rigurosa modestia que representaba la hermosura de la virtud antigua. Puede ser esta danza de origen griego, y tambien céltico, pues yo la supongo tan antigua como la misma gaita (Verea y Aguiar 1838, 202-203).

Chama a atención ese comentario inicial no que di que o nome de muiñeira para denominar modernamente a este baile é impropio. Quizais está facendo explícito o cambio de denominación que se está a producir neste momento, no que se impón o nome de muiñeira sobre outros vocábulos xa existentes como chouteira ou gaita; ou quizais a variante local que el empregaba está sendo substituída pola de muiñeira. Neste sentido aparecen referidas dúas

[405] Verea y Aguiar volverá facer mención a esta cuestión unhas páxinas máis adiante no seu libro: «La palabra *ululantem* que al D. Hipólito suena tan mal, es en mi concepto un seguro testimonio de la procedencia del *Alalala* de los gallegos, del *Alelouhia* de los fenicios, ya por las observaciones que he indicado, é ya porque de otro modo no la hubiera empleado Silio Itálico, que tan lejos de despreciar á los gallegos habla de ellos con elogio en este y en otros parages de que se hará mencion á su tiempo» (Verea y Aguiar 1838, 166).

variantes deste mesmo baile para a zona da Mariña –contrapaso– e para a zona do Avia e do Miño –ribeirana–. En calquera caso, queda claro que o nome que se lle asigna é o de muiñeira.

Na descrición do baile aparecen claramente diferenciados os papeis do home e da muller, que amosan e reforzan a posición que ambos xérenos presentan socialmente. Ademais, os pasos que o compoñen son moi variados e incluso deixa ver que admite calquera tipo de movementos[406].

Preséntase como un baile alegre e divertido que ten presenza en todo tipo de celebracións acompañado do son da gaita, que interpreta unha música que vai «variándose todos los años sus composiciones musicales», o que choca con esa concepción decimonónica da tradición que entende que precisamente debe permanecer inalterable e transmitirse de forma fiel de xeración en xeración.

Finalmente, destacar ese certo desconcerto en canto á orixe grega e celta. En todo caso, unha orixe remota que a sitúa, xunto coa gaita, afastada no tempo.

5.4. A HISTORIA DE VIGO DE TABOADA LEAL

O médico Nicolas Taboada Leal (Viveiro 1798 - Vigo 1883), ao pouco de chegar a Vigo para desenvolver a súa actividade profesional, inicia os traballos de recollida de información para coñecer o estado da poboación da comarca viguesa. El mesmo comenta as circunstancias que o levan a facer ese primeiro traballo:

> Convencido de que todo Médico, luego que llega á una poblacion en donde va á ejercer su ciencia tan importante como delicada, debe ecsaminar minuciosamente todos aquellos objetos, si desea conducirse con tino y obtener en la práctica un feliz acierto: por todo esto, desde el momento en que me establecí en la Ciudad de Vigo dirigí mi primer cuidado á informarme de su situacion topográfica, de su clima especial y en una palabra, me entregué con esmero al estudio y consideracion de todas las circunstancias ó fenomenos relativos al modo de ser físico y moral de los habitantes de esta comarca. (Taboada y Leal 1840, 3-4)

Esta investigación, presentada en forma de *Memoria de topografía médica* en 1829, foi o xerme da súa posterior *Descripción topográfico-histórica de la ciudad de Vigo, su ría y alrededores; con una noticia biográfica de varios hombres ilustres hijos del país*, publicada en 1840[407]. El mesmo o comenta coas seguintes palabras:

> Posteriormente por propia utilidad y hasta por gusto y entretenimiento continué en el ecsamen de las condiciones locales é individuales del Pais: asi es que durante los once años sucesivos pude adquirir mayor número de datos curiosos, y por consiguiente me fué fácil rectificar muchas observaciones, aumentar otras y perfeccionar varias de las contenidas en aquel escrito. (Taboada y Leal 1840, 4)

Nesta segunda publicación, sen afastarse totalmente da súa condición de médico[408], desenvolve un traballo máis amplo, de carácter máis xeneralista e histórico. Nela toca

[406] Na descrición do baile da gaita xa vimos como tamén se facía referencia a inclusión de calquera tipo de movemento dentro do mesmo.
[407] Pódese consultar copia dixital en: https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb10362965
[408] Sirvan de exemplo os datos que sobre mortalidade achega nas páxinas 41 a 46 (Taboada 1840).

aspectos coma a descrición física e histórica de Vigo e a súa contorna –destacando especialmente as illas de S. Simón e S. Antonio, onde se está a construír o que será o futuro Lazareto–; a descrición topográfica; datos estatísticos sobre a poboación; datos meteorolóxicos; información sobre a ocupación dos seus habitantes e principais industrias; as comunicacións; e remata dando noticia de algúns homes ilustres desta cidade. Entre toda esta información, hai un capítulo, titulado "Caracter, usos, inclinaciones y género de vida de estos habitantes" (Taboada y Leal 1840, 123-134), que merece a nosa especial atención.

Comeza o capítulo facendo referencia ao carácter dos habitantes da comarca viguesa, para continuar cos seus costumes:

> Las costumbres que se observan en toda esta comarca son sencillas y morijeradas: sus habitantes sóbrios y economicos aunque sin esceso, pero no hay duda que viven con poco todo el año. La comun comida de la gente aldeana y mas vulgar de la poblacion es el caldo que hacen con verdura, harina de maiz y muy poca grasa, acompañado de algun pescado, que por lo regular no es de la mejor calidad. Tambien forman parte del alimento ordinario, especialmente entre los del campo y artesanos, las gachas ó papas que preparan con arina de maiz, leche, agua y sal. El pan que comen comunmente unos y otros es de maiz muy mal elaborado, bazo, pesadísimo y demasiado áccido por la escesiva cantidad de levadura de que lo cargan. En todo el pais se halla muy generalizado el uso del vino, á que se acostumbran desde la infancia y casi nadie deja de beberlo aun hallandose en estado enfermo; pero como es tan ligero no produce los efectos que los vinos alcoholicos de otros paises. La gente de la ciudad, que pertenece a la clase mediana, se da mejor trato en comer y vestir; y así estos como aquellos suelen gastar sus ahorros en las romerías á que son bastante aficionados (Taboada y Leal 1840, 126-127).

Entre os costumes alimentarios están o caldo, o peixe, as gachas, o pan de millo e o viño como bebida habitual. Todos eles de escasa calidade, sobre todo entre a xente do rural, e non tanto para as clases medias da cidade. Volvemos a atoparnos coas romarías, das que sigue comentando o seguinte:

> Con este motivo debo hacer aquí mencion de una costumbre del pais que suele escitar la curiosidad de los forasteros concurrentes á las romerías. Desde la primera vez que tuve la proporcion de observar la *carrera ó corrida de la hogaza*, que se celebra en algunas romerías de estas inmediaciones, confieso que no ha podido menos de llamarme la atencíon. Tal vez el simple espectador frivolo y vano hallará poca ó ninguna gracia en esta diversion pública; mas el hombre pensador y reflecsivo descubre en dicho espectaculo, lo mismo que en sus *danzas* ó bailes, los primitivos rasgos mas característicos del pais que tiene á la vista. Todos sabemos que de las costumbres de un pueblo no solo podemos deducir su moralidad y sistema social, sino que ellas pueden tambien revelarnos su orígen y la robustez física de sus habitantes. Tampoco nadie ignora que los griegos y despues los romanos enseñaban á los jóvenes diferentes ejercicios que constituian el arte de la *gimnastica*; y que para protejerla, cuando era dable, en sus juegos y diversiones públicas adjudicaban con toda solemnidad ciertos premios á los vencedores en el circo, donde se ejecutaban varios juegos que tendían á desarrollar el vigor y las fuerzas musculares de los jóvenes haciendolos valientes, ajiles y útiles para el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> ejercicio de las armas; y por este medio los acostumbraban á defenderse con destreza y á atacar con ventaja (Taboada y Leal 1840, 127-128).

Esta é a primeira referencia que atopamos en relación coa corrida da fogaza que, como sinala Taboada Leal, é máis que unha diversión, é unha forma de expresión do carácter e a moral dos galegos. Actividade que se enxalza, neste caso, coa vinculación cos xogos ximnásticos que desenvolvían gregos e romanos. A continuación describe a romaría de San Roque e, en especial, en que consiste esta tradición:

> El pais de Vigo conserva algunos vestigios bien claros de aquella parte de la gimnastica que el mismo Medico de Pergamo distinguía con el nombre de *militar y medica*. En estos contornos hay todavía ciertos estimulos para promover la agilidad, destreza y vigor corporal de sus habitantes. Uno de las mas principales consiste seguramente en la diversion pública de la carrera ó *corrida de la hogaza* que continúa repitiéndose en varias romerías al dia siguiente de la festividad del santo; y sabemos por comun tradicion que en todas las de la antigua provincia de Tuy se celebraba antes de ahora la corrida de la hogaza, cuya antigua costumbre, aunque ha ido desapareciendo sucesivamente en algunas de ellas, permanece en muchas parroquias de esta Diócesis, y sea dicho de paso, que no tengo noticia de que ecsista actualmente en ninguna de las romarías de los otros cuatro obispados de Galicia. No me detendré en describirla minuciosamente y solo daré una ligera idea de este espectaculo contrayendome á la romería de *S. Roque*, que es una de las mas famosas y de mas nombradía del pais, aunque tambien se corre la hogaza en alguna otra de la inmediacion.
>
> A la distancia de un corto paseo de esta ciudad se halla situada la ermita de S. Roque en medio de una estensa y bien poblada dehesa de robustos robles, en cuyo sitio se solemniza su festividad. Esta romería siempre dura tres dias, el 15, 16 y 17 de Agosto; y suelen concurrir á ella multitud de gentes de los contornos y muchos forasteros de las provincias de Pontevedra y Coruña, que tambien vienen con objeto de ver el pueblo y las funciones de teatro ó bailes que por lo comun se proporcionan en aquella temporada. Los concurrentes pasan el primer dia en observar los regocijos públicos, los varios corros con danzas del pais, y por la noche asisten á los fuegos artificiales. En el segundo hay la funcion de iglesia, procesion etc.; y en este dia el concurso de la gente aldeana es inmenso. La abundancia de frutas, sandías, melones y de ostras; las varias tiendas provisionales de dulces y licores, de quincalla y platerías; la multitud de meriendas y comidas de campo tendidas por las arboledas de la inmediacion; el contraste de los diversos trajes y rostros desconocidos; los tamboriles, gaitas y danzas numerosas; la algazara y bullicio que resuena por todas partes; y en fin hasta los continuos pisoteos y empujones ofrecen á la vista del observador un conjunto babilonico, y forman un cuadro tan divertido y animado que pone en placentera actividad y movimiento al concurrente mas apático y melancolico. Pero en medio de todos estos objetos de bulliciosa diversion nada llama tanto la atencion del curioso espectador, ni es tan admirable como la familiaridad, aquella íntima concordia de animos y la tranquilidad pública que se advierte entre los romeros de todas clases y distritos. Jamas se vé alterar el comun regocijo con la menor disension y rivalidad, pudiendo asegurar que en los 13 años que llevo de residencia en este pais no ha llegado á mi noticia de que en esta romería ni en las demas de la inmediacion hubiese ocurrido camorra alguna, lo que pocas veces deja de suceder en semejantes funciones de otros paises.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Por la tarde del dia siguiente á la festividad del Santo y cuando la brisa del mar comienza á refrescar la atmosfera, casi todo el vecindario de Vigo vuelve á la romería de S. Roque, donde se advierte menos confusion, aunque no escasean por eso las gaitas, tamboriles y castañuelas que acompañan á las varias danzas en sus respectivos corros. Las diversas especies de frutas, ostras, los dulces y demas puestos tambien abundan lo mismo que el dia anterior; pero los concurrentes recorren con mas facilidad el robledal que se halla mas desembarazado, por que en este dia no acude tanta gente aldeana.
>
> Entre seis y siete de la tarde se da principio á disponer y franquear el paraje en que ha de ejecutarse la corrida. Todo el concurso se sitúa esparcido en dos prolongadas líneas á uno y otro lado de la carrera, presentando una perspectiva muy agradable; y una multitud de muchachos se suben y encaraman por los robles que se hallan á la procsimidad de la carrera. Algunos soldados despejan el espacio y cuidan de impedir que ninguna persona se interponga: entonces el mayordomo ó un encargado suyo entra en medio acompañado de la música del pais: la gaita, tamboril y bombo; y cogiendo entre ambas manos la hogaza, que consiste comunmente en un pan grande del peso de cinco á seis libras adornado de varias figuras de relieve y tinturado de azafran, la pasea dos o tres veces; y despues de haber manifestado al público el premio que se destina al que salga vencedor, aparecen los aspirantes.
>
> En el término de este espacio se fija una vara bastante alta, que sirve de meta, á la cual se ata un pañuelo. A la distancia de unos 150 pasos está otro encargado, y delante de él puestos en fila dos de los contendientes que esperan la seña para principiar la corrida: ambos se hallan vestidos á la ligera en mangas de camisa con calzoncillos y descalzos. Cuando todo está dispuesto, el comisionado dá dos veces, una, dos, y á tercera toca á aquellos en un mismo tiempo con una vara que tiene asida con ambas manos en posicion orizontal. Los corredores se aperciban al oir las dos primeras voces, y en el instante que sienten la ultima señal emprenden la corrida, y como una ecshalacion pasan por delante de los concurrentes, siendo tanta la rapidez que apenas permite verles, pero todos con algazara los animan y escitan á aumentar la velocidad. El primero que llega, toca á la vara y volviendo por en medio de la concurrencia es aplaudido, mas todavía los mismos rivales deben disputar el premio otras dos veces, quedando victorioso el que de las tres haya ganado dos, y la música celebra su triunfo. Sin embargo presentandose un tercer contendiente, como sucede frecuentemente, el vencedor tambien tiene que correr con éste observandose el mismo órden; y si aun consigue aventajarle, se le entrega por fin el premio, esto es, la hogaza que conduce por medio de la carrera con toda pausa y solemnidad, y acompañándole la música, va recibiendo del pueblo las felicitaciones y aplausos merecidos á su agilidad y vigor, cuya gloria es sin duda la mas grata recompensa del vencedor. En seguida éste suele hacer un obsequio al mayordomo ú otra persona distinguida ofreciendole la piña ó corona de la hogaza: y por último concluye esta diversion con otras ceremonias de costumbre, cuya relacion seria poco interesante (Taboada y Leal 1840, 129-133).

A maiores da corrida da fogaza, coméntase outra tradición que tamén se recompensa cun premio similar ao anterior, pero neste caso a competición entre os participantes condecora ao mellor bailarín:

> Ademas de este estímulo el pais aun conserva otro, destinado para la mayor habilidad en los saltos lijeros y espeditos. En la misma romería de S. Roque y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> en muchas mas en que se ha perdido la costumbre de la carrera, hay otra hogaza reservada tambien para la *danza* peculiar de este objeto, que consiste en una especie de *muiñeira* muy animada y toda ella se compone de hombres. Los competidores que salen al centro del corro ó circulo, ejecutan varios puntos sumamente dificiles, prontos y de muchisima ajilidad, dando vueltas tan rápidas y haciendo tales cambios que pocos son los que pueden lisonjearse de poseer esta habilidad, que es el tipo de perfeccion en las danzas del pais y para su práctica tienen ensayos anteriores. Algunos inteligentes espectadores sirven de jueces y estos, despues de observar á aquellos danzantes, deciden cual ha sido el mas diestro en la ejecucion de los diferentes puntos y saltos dificiles: entonces se le premia entregandole otra hogaza semejante á la del vencedor de la carrera. No hay duda que esta danza es muy á proposito para agilitar y robustecer las fuerzas musculares y los ánimos de estos habitantes, en vez de afeminarlos; y que en fin es un ejercicio marcial que descubre claramente la fisonomía y el caracter primitivo del pais (Taboada y Leal 1840, 133-134).

Taboada Leal exerce unha mirada etnográfica describindo a romaría de San Roque e centrando o seu interese en dúas tradicións que teñen unha importante vinculación coa música, como son a corrida da fogaza e a competición de baile. En ambos casos sitúase a súa orixe nunha antigüidade remota e vincúlanse cuns valores que tratan de enxalzar o carácter dos galegos e a súa integridade ética e moral.

5.5. A HISTORIA DE PONTEVEDRA DE GONZÁLEZ Y ZÚÑIGA

A *Historia de Pontevedra o sea de las antigua Helenes fundada por Teucro: dá principio desde que se establecieron las colonias griegas en Galicia hasta nuestros dias*, foi publicada polo médico cirurxián Claudio González Zúñiga (Pontevedra 1784-1857) en 1846[409]. Nela aparece unha pequena descrición das festas e procesións do Corpus Christi na cidade de Pontevedra. A música fai acto de presenza acompañando aos veciños que se achegan ata Pontevedra para participar das súas festas, e entre os gremios que integran a procesión:

> Eminentemente católica Pontevedra, entonces rica i poderosa, no fué de las últimas ciudades que estableció la procesión de Corpus con su octava, i tributó este débido culto i homenaje al Santísimo Sacramento. Esta fiesta fué aqui una de las mas lucidas, concurrida i mas famosa de Galicia, i aun de toda España. Los habitantes de las Provincias de Orense i Tuy, dejando por algunos dias sus pueblos, en numerosas carabanas i al són de sus gaitas, tamboriles i folías, concurrian á esta festividad para gozar aqui de este brillante triunfo, i tributar el debido culto i respeto al Soberano Dios Sacramentado, que unidos á los del país i otros puntos, la concurrencia de gentes era con este motivo numerosísima. Todos los vecinos de Pontevedra que en su distrito jurisdicional, ejercian artes ù oficios de cualquiera clase, los dividieron en trece gremios ó cofradias, que tomando cada una un Santo por patrono, ademas de festejarle el dia de su festividad, tenian que concurrir con su efigie en andas, acompañada de doce gremiales cada uno con su facha de cera á la procesion del Corpus i sus octavas, i sin que á cada una de las imágenes le faltase su música de tamboril i gaita que llevaban delante. La víspera de esta grande y suntuosa funcion, el Ayuntamiento montado en lucidísimos i enjaezados caballos, recorria en cabalgada la carrera por donde tenia que pasar

[409] Pódese consultar copia dixital en: https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb10363013

> la procesion al dia siguiente, y á su regreso en las casas Consistoriales les esperaba una nave, que llaman el Anau montada sobre cuatro ruedas, de la que tiraba uno vestido de farsante con su cara cubierta de una carantula con cuernos, al que llamaban Centulo i tambien Choqueiro, ayudado de unos cuantos palanquines. Asi que la cabalgada entraba por la plazuela que llaman de la Alóndiga, la nave la saludaba con unos cuantos cañonazos, i en seguida los marineros que dentro de ella iban ricamente vestidos, les dirijian sentidas i graciosas bayas. Al siguiente dia, entre doce i una, se ponia en momiento con la mayor pompa i grandeza este triunfo ó procesion religiosa. Colgadas las casas de vistosas i ricas colgaduras, entoldada la mayor parte de su carrera, i sembrada de yervas olorosas i aromáticas, una salva de artillería anunciaba su salida. Las Pelas i Tarasca que aquí llaman la Coca, i tambien el Anau con su Centulo i danza de espadas, que pertenecia i pagaba el gremio de mareantes, rompian la marcha. Las cofradías i gremiales con sus Santos, puestos en andas, cuyas efigies iban ricamente vestidas le seguian. La Custodia acompañada del clero secular, comunidades religiosas i alumbrado por mil i quinientas fachas, que llevaban los marineros del arrabal de la Moureira, i los regidores que eran perpetuos de casas nobles i destinguidas llevando el palio por privilegio cerraban la procesion, que presidian los alcaldes i juez. Esta Nao que salia en la procesion del Corpus, i que desde el año de 1796 dejara de sacar en esta procesion el gremio de mareantes, el Ayuntamiento de 1842 por cuenta de los fondos municipales, la volvió á restablecer. Este Anau, cuyo nombre corrompido corresponde al de Nao, era un navío perfectamente empavesado i armado en guerra. En el, no solo se representaba la nave de la Iglesia, que salió triunfante entre las persecuciones de sus enemigos; sinó que era tambien un símbolo ó figura de las que acompañaron a Payo Gomez Charino, con las que los marineros de Pontevedra embistieron á los moros i rompieron la cadena que enlazaba el puente de barcas que habia en Sevilla sobre el Guadalquivir.

Aquí vense reflectidas dúas das actividades máis importantes dos gaiteiros neste momento. Por un lado, a participación nas festas e foliadas da veciñanza, animando os momentos de lecer, neste caso amenizando o percorrido a pé ata a cidade de Pontevedra. E, por outro lado, a súa participación nos actos litúrxicos e procesionais[410].

5.6. LLUCH, BERNARDO ANTONIO E SANTIAGO AENLLE

O xesuíta Pascasio Fernández de Seguín (Rairiz de Veiga, Ourense 1711 - Bolonia, Italia 1793) publicou en 1750, en México, unha historia de Galicia baixo o título *Galicia. Reino de Cristo Sacramentado y primogénito de la Iglesia entre las gentes: Santiago, príncipe hereditario de este Reino, en que sentado a la diestra de su Divino Primo, Maestro y Rey, es aclamado por único Patrón de la Monarquía Española*. Obra cargada de fantasía e dedicada en gran parte á figura do apóstolo Santiago que presenta numerosos erros históricos (Vilanova Rodríguez 1974).

Este traballo foi reeditado en dous volumes en 1847 en A Habana, tomando o título de *Historia general del reino de Galicia. Idea de las grandezas, excelencias e historia eterna de dicho reino. Su autor, el padre Pascasio de Seguin, de la compañia de Jesus, publicada y dedicada al rey don Fernando el sexto por don Domingo López de Carvajal, e impresa en la*

[410] En relación con esta cuestión ver González Fernández (1996).

ciudad de Mejico en el año de 1750. Corregida y aumentada hasta 1843 por D. Bernardo Antonio Lluch y D. Santiago Aenlle[411].

Precisamente na sección engadida por Lluch e Aenlle, que leva o título de «Adicion a la Historia del Reino de Galicia. Desde el año de 1800, hasta el de 1843», atopamos no capítulo sexto a «Descripcion general del Reino de Galicia. Costumbres, poblacion y riquezas de sus habitantes». Os autores comezan realizando unha defensa da figura do galego, fronte a visión que deste se ten en Castela ou en outras provincias, que seguen a ter esa imaxe desprezativa do mesmo:

> El reino de Galicia por su extension, localidad y número de sus habitantes, es hoy la porcion mayor y la mas importante de la monarquía Española. No serán de esta opinion los que dejándose llevar de vulgaridades, tratan con desprecio á las numerosas cuadrillas de gallegos, que despues de dejar sembradas sus tierras y recojidas sus cosechas, van á segar á las Castillas, ni acaso tampoco aquellos que infatuados de un ignorante orgullo miran con desden á los que van á suplir la falta de brazos que hay en otras provincias y se emplean en trabajos útiles. Tiempo es ya de que se empiece á dar á las cosas su justo valor, y que se escarmiente en los estragos que hizo en la riqueza la mal entendida vanidad de muchas provincias que desprecian la virtud mas acendrada de los Gallegos que en el trabajo (Lluch e Aenlle 1847, 57).

Inténtase cambiar esa visión do galego como rudo e ignorante por unha nova óptica que reforza as calidades do mesmo como traballador e honesto. Continúase explicando como se reparte a poboación dentro do territorio para, a continuación, centrarse no seu carácter e na súa vestimenta:

> Los aldeanos gallegos son frugales y muy sóbrios, alegres y festivos, aunque sea en el trabajo, su instrumento favorito es la gaita, tamboril y castañuelas. El primero de estos sonoros instrumentos es de tiempo inmemorial; su vestimenta es calzon corto, polaina á la rodilla, chaqueta larga graciosamente cortada, chaleco de grana ó terciopelo y montera en la cabeza, debajo de los calzones usan calzoncillos blancos de lienzo, y tanto estos como las camisas las mudan con mucha frecuencia. Este uso tan continuado de lienzo produce los mejores efectos en la salud y robustez de los Gallegos, y á pesar de la mucha poblacion no se conocen esas plagas y enfermedades cutáneas que son tan frecuentes en otras provincias marítimas.

Dos tres instrumentos que comentan, só sinalan a antigüidade da gaita. Este é o instrumento diferenciador respecto da construción do discurso que se quere transmitir. É preciso facer fincapé no seu pasado remoto e vinculalo co pobo galego.

Remata o capítulo cunha referencia a lingua galega e ao papel das mulleres no baile e o canto:

> La lengua que habla el vulgo es casi la castellana antigua, del tiempo del rey D. Alonso el Sábio, los bien educados hablan el moderno castellano. Las mugeres son agraciadas, festivas, alegres, agasajadoras, muy inclinadas al baile y á las canciones propias del pais, las que habitan las provincias meridionales conservan hermoso color, y cútis muy fino (Lluch e Aenlle 1847, 58).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[411] Pódese consultar copia dixital en: https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/8268

5.7. A HISTORIA DE MARTÍNEZ PADÍN

En 1849 Leopoldo Martínez Padín (Tui 1823-Madrid 1850) publica o primeiro tomo da súa *Historia política, religiosa y descriptiva de Galicia*[412]. Este será o único volume que verá a luz pois, cando estaba redactando o segundo, falecerá a idade de vinte e sete anos.

Adherido ao pensamento romántico[413], liberal practicante[414] e membro destacado do movemento provincialista, inicia a súa *Historia* cun exordio titulado «Discurso Histórico-Descriptivo» no que se pregunta «¿Que es Galicia?». Para dar resposta a esta cuestión comeza efectuando unha descrición física do territorio enxalzando o esplendor da súa natureza, para destacar despois os aspectos sociais e o carácter dos galegos. Tamén sinala que os problemas que presenta Galicia poderían resolverse a través do desenvolvemento de mellores vías de comunicación, a industrialización e a formación e instrución dos seus cidadáns[415].

Despois deste prólogo inicial comeza a súa historia que, ao igual que as anteriores, continúa co carácter apoloxético de exaltación e glorificación de Galicia, empregando as fontes habituais para este tipo de relatos.

Martínez Padín é un dos primeiros historiadores en introducir aos suevos na historiografía galega que, na súa opinión, están na orixe política da nacionalidade galaica. Pola contra, o celtismo «era unha constatación histórica á que non concedía ningunha importancia especial –non sendo a procura do prestixio para o país–. Así, recolleu o celtismo máis por constatación doutros historiadores, que por certeza propia da orixe celta de Galiza» (Viveiro Mogo 2009, 134). Neste sentido vai seguir e incluso copiar literalmente a Verea y Aguiar, repetindo moitos dos seus tópicos neste ámbito.

En canto á razón da escasa presenza de elementos celtas en Galicia, Martínez Padín comenta o seguinte:

> En cuanto á las emigraciones de estas gentes célticas á las islas británicas, hallamos un testimonio claro en la semejanza de costumbres que existe entre los habitantes de ella y los de Galicia, ademas de las tradiciones que se conservan en aquellos pueblos. ¿Y por qué razon (se nos preguntará) encontramos mucho mas generalizadas en tiempos próximos las costumbres célticas en las islas británicas que en la península? Nosotros contestaremos que en la península era mas frecuente el comercio y trato con los estrangeros que en aquellas mas remotas islas: y del mismo modo que desaparecieron antes en el medio dia que en el norte de España las costumbres célticas, se han variado en toda nuestra nacion antes que se hubiesen alterado en las islas británicas (Martínez de Padín 1849, 262-263).

A resposta a esa falta de elementos celtas en Galicia vén dada polo maior contacto con outros pobos que se dá aquí en comparación coas illas Británicas. Pero, así e todo, entre os costumes celtas que se conservan están os seguintes:

---

[412] Pódese consultar copia dixital en: https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/7199

[413] Este espírito romántico pódese observar nas seguintes características que presenta a súa obra: «historicismo, historia nacional y pragmática, narración cronológica e inflamada, simpatías intelectuales hacia Walter Scott, Schiller y Klosptok, exaltación de la naturaleza alborotada, melancolía hacia los tiempos pasados» (Mato Domínguez 1974, 138).

[414] «Su pertenencia al núcleo intelectual compostelano que se forma alrededor de la Academia Literaria, fundada en Santiago en 1840, y que se caracterizará por la promoción de una prensa de carácter democrático-progresista y por la participación en el levantamiento de 1846, aclaran totalmente la cuestión» (Mato Domínguez 1974, 138).

[415] Estas ideas enlazan coa defensa do ideario liberal-progresista, achacando os problemas da sociedade galega á política centralista, descoñecedora da realidade galega. Neste sentido, amosa o «convencimiento íntimo en que Galicia solo necesita ser conocida para ser respetada» (Martínez de Padín 1849, 16).

> La gaita, las canciones en coro cantadas por los campesinos, que terminan por unos gritos guturales y fuertes, de que hemos hablado[416], son comunes á los escoceses y á los gallegos.
>
> Durante las noches de invierno se reunian los escoceses, y aun suelen hacerlo á veces, para cantar, bailar ó contar historias maravillosas; lo mismo sucede en Galicia. Las villas y las aldeas toscamente construidas de piedra, se hallan generalmente en los valles al abrigo del mal tiempo. Idéntica es la disposicion de las de Galicia (Martínez de Padín 1849, 263).

O relato que confecciona na súa obra recolle feitos históricos do pasado que presenta de forma intencionada para amosalos como resultados directos do presente. Este determinismo histórico é a base dun conxunto de características diferenciais de Galicia como a lingua, a raza, o carácter ou as tradicións.

En relación coas tradicións atopamos na súa historia seccións dedicadas á alimentación, ao vestido, aos costumes relixiosos ou ás diversións dos campesiños. Precisamente dentro deste último apartado, o das diversións campesiñas, fará referencia a certas actividades musicais, comezando por comentar os bailes e instrumentos empregados nelas:

> BAILES É INSTRUMENTOS MÚSICOS. A la conclusión de las labores que hemos dicho se hacian por sola la comida, como se reune en ellas mucha gente, disponen bailes y regocijos en que pasan parte de la noche á la luz de las hogueras hasta que van á descansar para proseguir sus trabajos otro dia. Las *filazones* nocturnas, de que hemos hablado ya[417], consisten en la reunion de las mugeres de un lugar ó mas que concurren a hilar todas juntas el lino de una casa, correspondiendo las de la casa favorecida con asistir á hilar el dia que toca á cada una de las otras; asisten los hombres de todas edades á estas reuniones y bailan con algunas de las concurrentes, mientras las demas, sin dejar de hilar, cantan acompañadas de los panderos, sonajas ó flautas, que tocan las ancianas y los mozos cuando no hay en la reunion la gaita con su inseparable tamborino. Los hombres llevan castañuelas de boj, y son exagerados en todos sus ademanes, en tanto que las mugeres bailan con mas mesura, apenas mueven los pies y sus manos casi no se separan del pecho. Los bailes son, la *muiñeira*, y una especie de fandango que llaman contrapaso (Martínez de Padín 1849, 213).

Neste caso, Martínez Padín se centra na descrición dunha fiada, na que as mulleres das diferentes casas da aldea se reúnen nunha delas para desenvolver o traballo de forma conxunta e colaborativa. A estas xuntanzas tamén asisten os homes, pero non coa intención de traballar, senón de participar nos bailes que teñen lugar durante a fiada. Mentres se realiza o traballo cantan, bailan e tocan diversos instrumentos. Parece que o uso da gaita é moi esporádico, estando supeditado á presenza dalgún gaiteiro nesa xuntanza.

[416] Máis abaixo, cando fala dos «cantares y juegos» pódese atopar esta referencia aos aturuxos, que el denomina «aturutos».

[417] O fragmento ao que se refire é o seguinte: «La organizacion de la propiedad con sus multiplicadas divisiones da lugar al choque de intereses que ocasionan riñas y heridas, ya por causa del aprovechalniento de aguas para el riego, ya por el servicio de las poses iones. Las multiplicadas ferias, en donde se traban ágrias disputas sobre las cualidades de los ganados; las filazones nocturnas, llamadas seranes, en donde se reunen las mujeres á hilar, y concurren los hombres de todas edades á distraerse de las fatigas del dia, llevando los jóvenes los instrumentos músicos del pais, y toda la reunion animándolos con canciones y muestras de alegria, dan tambien ocasion á disputas que suelen terminar por golpes y heridas. Algunas veces el uso del vino y otras causas comunes á todos los paises dan lugar á algunós de los delitos que se cometen contra las personas» (Martínez de Padín 1849, 158).

Esta idealización do traballo a través do emprego da música e do baile é un discurso que estará moi presente nos historiadores románticos, transmitindo deste modo esa sensación idílica da vida no campo. Os bailes que se comentan son unha vez máis a muiñeira e o contrapaso.

Continúa falando dos cantares e xogos:

> CANTARES Y JUEGOS. Cuando la casualidad reune á algunos de aquellos naturales y no tienen instrumentos, cantan á coro cuartetas y romances sencillos y algunas veces epigramáticos é incisivos, pero que siempre recuerdan la infancia de las sociedades descrita por los filósofos y poetas. Concluyen estas canciones los jóvenes dando unos gritos muy elevados que espresan su alegria, y por el gorgoreo que forman los llaman aturutos. La lucha ó pugilato, en que ejercitan sus hercúleas fuerzas, y el juego de bolos son frecuentes en estas reuniones; asi como otros propios de las musculaturas atléticas de muchos de aquellos habitantes. No es comun ni probable encontrar á los labradores de Galicia en juegos de naipes (Martínez de Padín 1849, 213).

Continuando con esa visión idílica, os cantos que os campesiños interpretan son sinxelos ou incisivos, pero sempre achegados aos descritos por filósofos e poetas.; e acompáñanse dos aturuxos que se presentan novamente como mostra de alegría. Por último, aparecen as referencias aos xogos atléticos, á loita e ao xogo dos bolos.

Remata esas diversións coas romarías:

> ROMERÍAS. Durante los meses de verano y en algunos dias señalados en los de invierno se celebran infinitas. A los patrones de las parroquias, en los dias de la Vírgen en todas sus diferentes advocaciones, en los de los santos que tienen ermitas y santuarios se celebran funciones, á las que concurren de diferentes puntos y grandes distancias en carabanas, en las que reina la mayor cordialidad y alegria: porfiadamente se hacen mútuos convites y luego reunidos disponen danzas y cantares que hacen aparecer el recinto en donde se celebra agitado de un deseo sin límites de gozar tan inocentes placeres: se distribuyen en corros, bailan en algunos puntos, se disputan á la carrera ó en el baile diversos premios: en la provincia de Pontevedra consisten en grandes tortas de pan á que llaman *fogaza*. A estas diversiones asisten muchas gentes de los pueblos, y es entretenido ver á un inmenso gentío agitarse y correr de un lado á otro deseoso de ver los bailes y las corridas; la procesión, que en todas estas romerías suele haber, es objeto de diversion para los mas de los que vienen de los pueblos, y de devoción y fanatismo para los habitantes del campo. Entonces tienen lugar los fuegos artificiales, y las figuras y árboles de pólvora que suelen marcar las paradas de la procesión. No menos curioso es á la hora de dos á cuatro ver á la multitud dispersarse por todas partes, internarse en los bosques, acogerse á la sombra de los árboles y de las peñas, y tenderse en el césped, asi las elegantes y delicadas bellezas de la culta sociedad, como las sencillas y robustas lugareñas; del mismo modo los habitantes de la ciudad que los del campo. Cúbrese el suelo por todas partes de manteles y viandas que van prevenidas en grandes cestos; los árboles y los vecinos arroyos prestan grande frescura á estos banquetes, y un enjambre de mendigos se precipita al rededor de los círculos gastronómicos. El escaso número que queda bailando se halla entonces casi sin espectadores, hasta que al acercarse el sol al occidente vuelve á renacer el bullicio y la alegria, la que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> suele seguir toda la noche. Si la romería dura mas de un dia, los regocijos son próximamente iguales en todos ellos.
>
> Los dias de estas romerías suelen celebrarse ferias en los lugares á ellas cercanos, de suerte que la ocupacion útil, y el cuidado de sus intereses acompañan siempre al natural de Galicia, asi al campesino y á los montañeses, como á los habitantes de las ciudades y de las costas. Esta tendencia sobremanera laudable debe fomentarse antes que destruirla. El disminuir ó hacer desaparecer los dias festivos seria una herida para el catolicismo español, que le causaria otras mayores. Un mal es tambien que los pueblos en esos dias que debieran ser consagrados al descanso y á la divinidad se entreguen á los vicios y sórdidos placeres; pero cuando tan hábilmente hallamos combinados el culto y los deberes religiosos de esos dias con una ocupacion útil y que aparta á los hombres de los peligros del ocio, interés de la sociedad y de cada uno de sus miembros es cooperar á la conservación de tan útiles costumbres (Martínez de Padín 1849, 213-214).

A romaría aparece unha vez máis como ese espazo de encontro de todos os membros da sociedade, onde conviven de forma harmoniosa todas as clases sociais e o tempo parece discorrer dun modo diferente ao diario; coma o espazo de socialización ideal.

Seguindo coas romarías, Martínez Padín comenta de forma algo máis explícita que Taboada Leal (1840) o costume da corrida da fogaza, atribuíndo a súa orixe aos gregos:

> Otra costumbre helénica en su origen y en todas sus circunstancias se conserva en las romerías, y muy especialmente en el obispado de Tuy: es la de disputarse á la carrera una grande y hermosa hogaza que costea el mayordomo del santuario en donde la fiesta se celebra; la coloca durante el dia de la funcion al lado del santo á quien esta se dedica. A la tarde la saca por entre la gente, precedida de la gaita, con bombos y tambores, invitando de esta manera á los que quieran disputarla á la carrera. Se escoge un sitio llano y limpio; los espectadores se disponen en dos compactas filas, dejando espedita una larga carrera para los aspirantes al premio; estos convienen entre tanto en el turno que á cada uno ha de corresponderle; al final de la carrera se coloca un hombre con una vara ó bandera que sirve de meta, y al principio los dos á quienes toca correr primero ocupan una misma línea, y detras de ellos uno que los dirige da dos voces preventivas, y á la tercera los impele á la vez, y parten con prodigiosa velocidad los contendientes, saliendo victorioso el que tiene la suerte de tomar la bandera de manos del que está al fin. Como pudiera el terreno ú otras circunstancias favorecer á alguno de los contrincantes, se repiten estas corridas tres veces, cambiando de lugar al colocarse: el que coge, si no las tres veces, á lo menos dos, la bandera en estas corridas, gana, y en premio toma en sus hombros la hogaza que está á la vista para animar á los corredores, y precedido de la gaita la pasea en triunfo por toda la carrera, invitando á otros á disputársela. Despues de este paseo triunfal, corre de nuevo el vencedor con el que sigue en el turno, y el que sale triunfante en estas segundas corridas da lo mismo que el primero su paseo, y asi sucesivamente van siguiendo hasta que no haya ninguno que quiera correr: por último se reparten entre todos la hogaza, llevando mayor porcion los que se aventajaron en la carrera (Martínez de Padín 1849, 245).

Unha vez máis a gaita, xunto co tambor e o bombo, son os encargados de amenizar e acompañar estas diversións e xogos.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

5.8. A HISTORIA DE ARAUJO RIAL

En 1854 publícase a obra titulada *Bosquejo histórico político y religioso del Antiguo Reino de Galicia, desde los tiempos mas remotos, hasta fines del último siglo*[418]. Da autoría de Joaquín Araujo Rial (Viveiro ¿-1876), aparece asinada baixo as siglas D.J.A.

Trátase dun pequeno opúsculo de carácter histórico que recolle un breve resumo dos feitos acaecidos desde a antigüidade ata finais do século XVIII, seguido dun «Catálogo de hombre ilustres originarios del antiguo Reino de Galicia», dunha «Memoria apologetica de la religion: sistema del cristianismo y su historia», dun apéndice e dunha «Descricion topográfica de la villa de Vivero y sus cercanías»[419].

Esta historia, que non abandona o carácter, os métodos e as fontes das anteriores, continúa con esa defensa férrea de Galicia, na que o autor cre «probado muy suficientemente, que la Galicia, puede y debe considerarse la Provincia primogénita de la Monarquía por su origen, por su fama, por su dialecto, y por sus costumbres» (Araujo Rial 1854, 64-65). E, en relación con eses costumes, engade unha nota ao pé coa seguinte información:

> A propósito: ecsaminad sus cantos, sus danzas y hasta sus instrumentos músicos; y descubriréis en todos ellos los rastros de un origen tan antiguo, que se pierde ya en la oscuridad de los tiempos. Ved esa *Moyñeira* tan comun, y usual entre nuestros labriegos; esa distraccion innocente de una clase humilde y abatida, condenada á vivir siempre entre el polvo como el insecto, y á respirar el ambiente de una atmósfera infecta y corrompida; y notaréis desde luego, en la variedad de sus figuras, la espresion viva de los mas castos sentimientos del corazon humano: veréis en ella el símbolo de aquella dulce espansion con que los Egipcios saludaban el Arca santa de la alianza; y hallaréis en fin, una muestra palpable de aquella hermandad, de aquella mancomunidad de familias, que debió ecsistir, en tiempos remotos, entre Asturos y gallegos, á poco que juzguéis entre ella, y la tan celebrada *Guiraldilla*, de los primeros. Y ese *Alá Alá Alaaláh*, que forma el ritmo de todas, y cada una de sus rimbombantes églogas ¿qué es sinó la salutacion de un Islamita, invocando al Dios omnipotente? Ahora pues; si queréis saber el origen de la *Gaita*, de ese instrumento mágico, de esa encantadora Sirena de las selvas, cuya armonía, difundiéndose, cual chispa eléctrica, esparce el júbilo por todas partes, y convierte en mansiones de placer, de felicidad y de amor, hasta los páramos mas desiertos y solitarios, en cuyo derredor se agrupan jóvenes, ancianos, mugeres, y niños, registrad las cenizas de vuestros padres, preguntádselo con ahinco, que tal vez solo ellos sean los únicos, que puedan satisfacer vuestra curiosidad (Araujo Rial 1854, 65).

Comeza lexitimando a antigüidade dos cantos, das danzas e dos instrumentos galegos, situando a súa orixe nun pasado remoto que se perde na escuridade dos tempos. Continúa facendo constar a inocencia da muiñeira, que aparece como unha representación do sentimento máis intimo dos labregos; non se trata dunha simple diversión senón que aparece reflectida como símbolo da irmandade. Tamén o alalá vai gañando terreo nos discursos do momento para situarse como expresión intima de expresión e comunicación, case como unha oración divina. Remata o parágrafo cunha referencia final á gaita, ese instrumento máxico que representa aos galegos de todas as idades e condicións, e que é quen de encher á sociedade de felicidade e de amor.

[418] Pódese consultar copia dixital en: http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=456416
[419] Recordar que Viveiro é a vila natal do autor.

5.9. A HISTORIA DE FERROL DE MONTERO Y ARÓSTEGUI

Unha desas historias locais que introduce referencias á música popular é a publicada por José Montero y Aróstegui (Ferrol 1817-1882) en 1859 e titulada *Historia y descripción de la ciudad y departamento naval del Ferrol*[420].

Este extenso traballo «tiene el mérito de que por primera vez sistematiza y ordena muchas noticias sobre el pasado de la capital departamental y, aunque hoy día debe ser leída bajo el enfoque de las nuevas aportaciones históricas y metodológicas, sigue siendo un material de obligada consulta» (Llorca Freire 1974, 189).

Para referirse á época antiga e describir os costumes e actividades dos habitantes de Galicia segue fundamentalmente a Martínez Padín, aínda que tamén cita a outros autores, como Estrabón. Concretamente, cando fala dos hábitos alimenticios dos galaicos comenta que «en los banquetes bailaban al son de los diversos instrumentos, doblando las rodillas y saltando alternativamente» (Montero y Aróstegui 1859, 25). Este comentario vai acompañado dunha nota ao pé na que sinala que este baile era precisamente a muiñeira:

> Entre los bailes que en estas ocasiones, así como en todas las fiestas tienen los campesinos, hay uno que asi por su nombre como por su índole es peculiar y característico del pais, el que en la mayor parte de las comarcas lo ejecutan de una manera tan conocidamente griega, que es imposible dejar de reconocer su origen. Este baile es la *Muiñeira* (Montero y Aróstegui 1859, 25).

Para Montero y Aróstegui non hai dúbida de que o baile que executaban os galaicos era a muiñeira, e tamén resulta imposible non recoñecer a súa orixe grega. Afiánzase así a antigüidade e a orixinalidade galega deste baile, que, como o autor sinala, nesta altura resulta ser o máis característico dos bailes galegos.

Dentro da sección correspondente á descrición física do partido xudicial de Ferrol inclúe un apartado no que comenta os usos e costumes e, outro, dedicado ás romarías. En relación ao primeiro, sinala:

> *Usos y costumbres*.—Posesionadas del territorio de la antigua Galicia diferentes naciones, antes que la ocupasen los romanos, sus moradores han conservado los primitivos hábitos, mas ó menos modificados por las costumbres modernas. La lengua gallega apenas se distingue de la portuguesa: su orígen y la causa de esta semejanza procede de la antigua reunion y comun historia de ambos territorios, desde la conquista de los suevos hasta los tiempos de Alfonso VI. El idioma latino habia empezado á corromperse en toda España desde la invasion de las naciones del Norte, y los galáicos y lusitanos que, durante la dominacion romana, casi habian perdido su antiguo idioma céltico, empezaron á formar uno nuevo, sirviéndoles de base la lengua latina. Siendo el dialecto gallego el mas lento que se conoce, hay diversas opiniones acerca de la causa de esta lentitud. Unos la suponen hija del clima, otros de la estructura del terreno; pero nosotros convenimos con la opinion del malogrado autor de la historia de Galicia, señor Martinez Padin, que atribuye el descanso y parsimonia del dialecto gallego al carácter sobremanera reflexivo de sus naturales y á las reminiscencias y costumbres suevas, que se conservaron por mucho tiempo en el pais, y que no tuvieron ocasion de degenerarse, á causa del aislamiento en que han permanecido (Montero y Aróstegui 1859, 628).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[420] Pódese consultar copia dixital en: http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=5606

Iníciase este apartado destacando a singularidade de Galicia como territorio ocupado por diferentes pobos deste tempos remotos, anteriores á chegada dos romanos; pobos que foron deixando a súa pegada en Galicia, de modo que esta chega ata a actualidade conservada en forma de hábitos e costumes. Recálcase así a antigüidade das tradicións presentes como un ben herdado a conservar.

A continuación, o autor céntrase na lingua galega establecendo as súas semellanzas co portugués e destacando a súa lentitude, que, na súa opinión, coincidente coa de Martínez Padín, débese ao carácter reflexivo dos galegos e á influenza dos costumes suevos. Unha vez máis, trátase de buscar argumentos que positiven aspectos que poden resultar críticos ou negativos e, ao mesmo tempo, asentar esas características sobre unha base que marque a diferenza cos outros, neste caso o pobo suevo.

Continúa, nos parágrafos seguintes, falando da vestimenta, do uso do galego e dos traballos desenvolvidos; comparando estes aspectos entre os habitantes do interior de Galicia e os do litoral, como Ferrol. Precisamente en relación con isto, comenta as diferenzas entre os hábitos musicais entre estes dous ámbitos. De modo que, mentres ás cidades chegan os bailes e músicas modernas, os campesiños manteñen as tradicións:

> Prescindiendo de la ciudad de Ferrol, donde en los liceos, tertulias y diversiones públicas se bailan y tocan las piezas mas escogidas y modernas de una elegante sociedad, las diversiones de los campesinos, consisten generalmente en las reuniones que hacen con motivo de las tascas del lino, hilas, deshojas del maiz, majas de los demas cereales, y muy especialmente en las romerías. Los instrumentos que usan son el pandero, castañuelas, flautas, y muy particularmente la gaita con el tamboril, coreando las canciones, que suelen terminar por los varones con unos gritos guturales y fuertes que llaman *aturutos*. Tanto la gaita, como las canciones y aturutos, son comunes á los gallegos y á los escoceses, pues hay entre las costumbres de ambos pueblos, muchos rasgos semejantes, hijos sin duda de las emigraciones de los celtas á las islas británicas, cuando dominaron la Península. Los bailes generales, son una especie de fandango que llaman *contrapaso*, y la famosa *muiñeira*, cuyo origen se supone griego por varios historiadores. Los ademanes de los hombres en el baile son bastante exagerados, al paso que las mujeres bailan con mas mesura, sin que apenas muevan los piés. Los cantares consisten en romances sencillos, que recuerdan la infancia de las sociedades, y los juegos son propios de la fuerte musculatura de aquellos habitantes (Montero y Aróstegui 1859, 629-630).

Observamos como se amosa ao campesiño como gardián e garante da tradición, desenvolvendo unha música de carácter funcional, que une diversión e traballo, o que axuda, dalgún modo, a idealizar este tipo de labores realizados polo campesiñado. Dos instrumentos que usan destaca, unha vez máis, a gaita, compartida cos escoceses e de orixe celta. Como tamén é de orixe celta o aturuxo. Dos bailes, o contrapaso e a muiñeira son os dous máis importantes, neste caso de orixe grega. Nestes bailes expóñense claramente os diferentes roles de xénero, mostrando a fortaleza e extraversión do homes fronte á mesura e introversión das mulleres.

Continúa Montero y Aróstegui cun apartado dedicado ás romarías:

> *Romerías.*—Durante los meses del verano y en algunos dias señalados del invierno, se celebran infinitas romerías, con motivo de la festividad de los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> santos patrones de las parroquias, ermitas y santuarios, disparándose en ellas profusion de voladores y otros fuegos artificiales. Los atrios de los templos, son los que sirven de salones para bailar al compás de las músicas del pais. A la hora de comer, se dispersa la concurrencia, internándose en los bosques y arbolados. Alli se ven sentadas en el campo, asi las elegantes y delicadas bellezas de la culta sociedad, como las sencillas y robustas lugareñas. Por la tarde se vuelven á reunir en la iglesia, y por mano del sacerdote se entrega el ramo del santo á la persona que gusta recibirlo, y que es la que al año siguiente se compromete á costear los gastos de la funcion. En algunas de estas romerías suelen celebrarse ferias en lugares cercanos, de suerte que la ocupacion útil se hermana con la religion y los goces de la fiesta. Hoy han decaido algun tanto de su antigua nombradía. Las principales eran la de Santa Margarita, el 23 de Julio en la parroquia del Bal; la de San Peleyo, el 26 de junio en la iglesia de San Mateo de Trasancos, la del Lodairo, el dia de la Ascension del Señor en la parroquia de Juvia; la de San Pedro de Leija, el 29 de junio, en el pinar de Bermudez, y la de San Juan, el 24 de idem en el coto de Filgueira. Sin embargo, hoy se conservan en su antiguo esplendor las de San Pelayo y San Pedro, que puede decirse son las principales de las inmediaciones del Ferrol; pues aunque el 25 de marzo y el lunes de Pascua de Resurreccion, hay romería en la ermita de la Virgen de Chamorro, y el 13 de junio en la capilla de San Antonio de la Cabana, mas bien concurren las gentes de paseo, por su inmediacion á la ciudad, que á disfrutar de los goces de un dia de campo. Tambien en la parroquia de Santa María de Neda se celebra el 8 de Setiembre la festividad de su patrona la *Virgen del Puerto*, con gran concurrencia de aquellas inmediaciones (Montero y Aróstegui 1859, 630-631).

5.10. A FABULADORA HISTORIA DE VICETTO

Benito Vicetto (Ferrol 1824-1878) publica a súa *Historia de Galicia* en sete volumes entre os anos 1865 e 1873[421], logrando completar, por primeira vez, un proxecto destas características[422] e dando lugar a unha das obras do seu xénero máis difundidas no século XIX[423].

Esta obra entra dentro dos traballos de tipo apoloxético xa sinalados, pois está repleta de invencións que dan como resultado unha historia novelada e falta de rigor, cun abundante uso da exaxeración. En ocasións, o seu traballo está máis próximo á novela histórica[424] que á propia historia, de aí que Mato Domínguez cualifique a Vicetto como «demócrata, romántico, exagerado de imaginación y falto de crítica» (1974, 138), considerando esta historia como un verdadeiro poema épico sobre a democracia[425].

---

[421] Pódese consultar copia dixital dos sete tomos no seguinte enlace: http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=8500

[422] Recordamos que os proxectos destas características desenvolvidos por Verea y Aguiar ou Martínez Padín quedáronse na publicación, unicamente, do seu primeiro volume.

[423] En grande medida o éxito das Historias, tanto de Vicetto como de Murguía, «se debió a la ideología que subyacía en ellas, ya que no fueron escritas por interés científico o de investigación» (Dopico Caínzos e Santos Yanguas 2014, 164).

[424] A novela histórica foi un xénero que practicou con grande éxito, destacando a obra titulada *Los hidalgos de Monforte* (1851). Outras das súas novelas que entran dentro deste xénero son: *El caballero verde* (1844) –publicada nunha segunda edición co título de *El caballero de Calatrava* (1863)–, *Cristina* (1852), *Rogín Rojal o el paje de los cabellos de oro* (1855), *El lago de Limia* (1861).

[425] «En su obra, desde la primera página hasta la última, hay un solo héroe, el pueblo, que pasa a constituirse en nueva figura de la historia. Y así, aunque considera una aberración utilizar la historia como arma de partido, sus libros van a ser fiel reflejo de su ideología, puesta de manifiesto en la continua apología que hace de los vasallos, burgueses y liberales, frente al clero, aristocracia, hidalguía y absolutistas. [...] Es el primero de nuestros historiadores que intenta un acercamiento al estudio de los conflictos sociales en la historia» (Mato Domínguez 1974, 138).

Como historiador afeccionado e romántico convencido, Vicetto cre necesario redactar a súa historia botando man da imaxinación para recrear aqueles momentos ou acontecementos dos que non quedan rexistros, pois o lector precisa que eses ocos sexan completados para coñecer de forma íntegra á historia, de aí que vaia a empregar «la induccion y la deduccion: consignando lo *que yo creo* que constituye la historia de Galicia» (Vicetto 1865, IX). Aínda así, tamén espera que os lectores saiban diferenciar entre as invencións e os datos históricos. Por todo isto, Vicetto sinala que se decide por escribir unha historia «material o narrativa» e non unha historia «moral o filosófica».

Un elemento esencial e que marca o transcurso da historia na narración de Vicetto é a providencia. As cousas suceden ou sucederon historicamente porque hai unha Mente divina e creadora que fixo que sucederan así.

> Vicetto defendía que a Providencia era o motor da Historia, razón que explicaría que non houbese ningún freo no proceso histórico, xa que o autor entendía a Providencia como Progreso. A Historia era, pois, todo un macroproceso organizado pola Mente divina onde cada feito particular tiña a súa correspondencia no plano xeral, que era o que o historiador trataba de pescudar (Viveiro Mogo 2009, 134).

Esta é unha cuestión importante, pois resultarán moito máis difíciles de refutar as súas interpretacións históricas se realmente se cre nesa divindade e a súa capacidade de dirixir a historia. En lugar de antepoñer razóns científicas e obxectivas, expóñense razóns teleolóxicas e crenzas.

De ideas liberais e progresistas, a historia camiña cara ao progreso, pero ese progreso non pode resultar da destrución do pasado senón que ambos deben convivir en harmonía:

> Asi nuestra Galicia á la vez que contribuir al lustre y gloria de la pátria comun, *debe guardar cuidadosamente sus preclaros timbres y sus tradiciones seculares* en lo que no se opongan á la actual civilizacion; –que esta no consiste en destruir sino en perfeccionar lo antiguo. Todos los pueblos contribuyen à la realizacion de la ley del progreso, cada uno con sus particulares medios. Los gallegos debemos contribuir tambien á este fin, pero con nuestro propio caudal; el caudal que se deriba de nuestros antecedentes y de nuestro modo de ser (Vicetto 1873, 519).

O pasado debe ser o alicerce do futuro e o progreso é precisamente o mecanismo que axuda a avanzar nese sentido. Os galegos, como pobo, deben desenvolver o seu propio proxecto pero, no marco do provincialismo, este debe estar ligado a España, tal e como deixa claro no seguinte parágrafo:

> Galicia siempre será la misma; –puéblela los brigantinos, los celtas, los fenicios, los griegos, los cartagineses, los romanos, los suevos, los godos y los árabes; tenga mas ó menos autonomia, mas ó menos participacion en la administracion y fomento de sus intereses; *su clima, sus tradiciones, su historia, se impondrán siempre, y modificarán toda clase de innovaciones é inmigraciones*. Por esa razon además de la preciosa lengua española, que debe ser el lenguaje oficial, debemos conservar y usar, y no perder y despreciar, nuestro melodioso y tierno, espresivo y gráfico idioma galaico, madre del castellano y del portugués, con cuyo objeto seria de desear se diesen lecciones, siquiera fuesen semanales, de gallego á la vez que de nuestra particular

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> historia en los institutos galaicos y en la Universidad Compostelana. Debe ponerse igualmente especial empeño *en conservar nuestra sencilla vida patriarcal con su severidad, con su modestia, con su magestad*; y en fin , procurar reunir la variedad en la unidad, *ser españoles sin dejar de ser gallegos*: estrechar nuestras relaciones con todas las naciones civilizadas y admitir sus mejoras, *pero conservando siempre nuestra peculiar fisonomia galáica* para que nunca, en la sucesion de los hechos, se borre de las cartas geográfica ni del libro de la historia el hermoso nombre de Galicia (Vicetto 1873, 519-520).

Remárcase a singularidade cultural de Galicia e o peso da raza galega na determinación da excepcionalidade histórica de Galicia pero dentro do marco político do estado español.

Como exemplo de todo o sinalado ata aquí, transcribimos o inicio da obra no seu tomo I:

> Al retirarse las aguas del Diluvio, cuando la última onda, turbia y perezosa, se desvaneció en el azul trémulo del mar de nuestras costas, por una de esas reacciones admirables en el órden de la naturaleza, los valles y las montañas empezaron á cubrirse de verdor en poco tiempo: vejetacion que elevaba á los cielos sus emanaciones virginales, como si la tierra, reconocida á las bondades de Dios, se inmaterializara en perfumes.
>
> Lagos risueños y encantadores, cuyas purísimas aguas reposaban de la ebullicion rugidora del Diluvio, esmaltaban sobre aquel delicioso esmeralda de los campos sus diáfanos cristales; cristales que reflejaban con la mayor riqueza de luz la plata de los celages, y la púrpura de los arreboles del horizonte.
>
> Flores de encendidas tintas, de lujosos matices y la de la mas grata esencia, alzaban á los aires sus corolas mágicas, lo mismo en las suaves declinaciones de las marinas, que en las ondas de rocas de los desfiladeros sombríos.
>
> Árboles de variadas formas, de caprichosas bojas y de esquisitos, dorados y aromáticos frutos, surgiendo con profusion en los valles, se prolongaban por las pendientes rápidas, dominando los gigantes curbas y los rectos obeliscos de las montañas.
>
> Los rios estendian su aljofar sobre las arenas de oro de sus salveos.
>
> Y la atmósfera, purísima y perfumada, sin qué la mas leve espiral de humo ó polvo la empañara, parecía de topacio y azahar.
>
> Tal era Galicia.
>
> Las aguas del Diluvio absorvieran en sus olas bramadoras al mundo corrompido, segun la voluntad de Dios; y por eso todo en la creacion renacía á una nueva vida, de la manera mas pura, virginal é inmaculada.
>
> Galicia era entonces un vergel acariciado del Creador (Vicetto 1865, 3-4).

Obsérvase neste fragmento esa forma de escritura máis próxima á narrativa que á historia, esa falta de rigor que vai acompañado dunha grande capacidade de inventiva, ese romanticismo expresado pola pureza da natureza, o uso da providencia como motor e vontade divina que, neste caso, emprega o Diluvio para limpar a corrupción do mundo e renovalo a un novo estado de pureza.

No seu afán por dignificar a Galicia, Vicetto defende que foi o primeiro pobo de Europa e que foi aquí onde xermolou o cristianismo para espallarse despois polo resto do continente. Por outro lado, as súas referencias ao celtismo son de índole histórico e cultural, nunca cunha

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

intención política, «Vicetto siente la necesidad de atribuir la esencia inmortal de lo gallego a los celtas» (Renales 1989, 339).

As referencias á música popular aparecen só no tomo I da *Historia* de Vicetto; tomo dedicado á historia antiga comprendendo o período que vai desde os tempos do Diluvio ata o nacemento de Xesús. Nas primeiras páxinas vai falando dos primeiros poboadores de Galicia e establecendo paralelismos cos costumes da Galicia do século XIX, sinalando a orixe e as circunstancias nas que xurdiron moitos deses costumes. En ocasións estes relatos resultan tan fantasiosos e incribles que o propio autor vese obrigado a xustificalo do seguinte xeito:

> Naturalmente estas preocupaciones y estos misterios de una sociedad de hace cuarenta siglos, propios de un espiritualismo sencillo y rudo, herirán la delicada comprension de nuestros lectores de hoy, acogiendo su criterio con desconfianza nuestras trémulas afirmaciones; pero esta conviccion que tenemos de el escepticismo que distingue la época en que vivimos, no arredra á nuestro espíritu para proseguir sus investigaciones entre las profundidades del tiempo, reflejándolas como mejor nos sea permitido en las blancas hojas del libro que escribimos (Vicetto 1865, 22).

Precisamente, este parágrafo antecede a explicación que Vicetto vai dar en relación coas actividades que estes primeiros moradores desenvolvían durante as noites, onde indica:

> En esas noches de luna, que hemos indicado, noches dedicadas con frecuencia al culto de un Dios sin nombre, nuestros primitivos caláicos ó aborígenes salian de sus gahs con sus mugeres é hijos, y se dirigian al lubre ó bosque sagrado, llevando en las manos haces de paja y de ramas secas encendidas, lo que alejaba espantadas á las fieras; —costumbre que aun hoy usan nuestros aldeanos al transitar de noche por sus estrechas y ásperas veredas.
>
> Al llegar al lubre, se arrodillaban las familias brigantinas, y besaban la tierra que los sustentaba; y en esta actitud oraban con el mayor silencio, esas misteriosas y verdaderas emanaciones del alma á Dios, que no hay palabra que las esprese.
>
> Concluida la oracion, elevaban con reconocimiento sus miradas á la luna por [la] luz que les concedia en las tinieblas; —costumbre, que adulterándose mas adelante por los céltigos, constituyó un culto especial á este astro.
>
> Despues de estos momentos de inocente gratitud, se levantaban todos los brigantinos á la vez, exhalando un grito general y prolongado, semejante al canto del gallo al despuntar la aurora, —de donde procede el *arturuxo*, *aturuto* ó *aturutu*, sonido especial que lanzan de noche nuestros alegres montañeses.
>
> Y por último, ponian término á aquella ceremonia, encendiendo una gran hoguera en el *lubre*, en señal de regocijo y continuaban en él hasta mas de la media noche, con una animacion ruidosa é indeclinable; —de donde proceden las *fiadas*, *foliadas* ó *filazanes* en Galicia.
>
> Cuando oigais la *casta diva* en la Norma, cuando vuestra alma sienta intensamente en esta ária inmortal de Bellini, que refleja todo el espiritualismo de los antiguos galos ó gallegos en las Galias, acordaos de nuestros lubres, en donde los primitivos celtigos ó calaicos saludaban á la luna.
>
> Desde el *aturuxo* de nuestros brigantinos ó galaicos, al rendir adoracion á ese astro, hasta la casta diva del cisne de Pésaro, median sobre cuarenta siglos. El *aturuxo* es el grito natural de una adoracion: la casta diva de Bellini el sello grandioso de esa misma adoracion, su síntesis desde la tierra al cielo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Lo que nació en nuestras montañas grosero y áspero, ha necesitado la elaboracion de cuarenta siglos para evidenciarse sublime en el ária mas melodiosa que produjo el sentimiento humano.
>
> El *aturuxo* de nuestros brigantinos era la oracion no formulada, el grito escapado de los senos del alma ante la plata brillante de la luna: la *casta diva* es la oracion formulada en el canto mas purísimo de la intuicion de un genio que esculpe una época remota, vocalizado por los seres mas esquisitos de la creacion, las vestales. (Vicetto 1865, 22-23).

O primeiro elemento musical ao que fai referencia Vicetto é o aturuxo. Vemos como este elemento vaise consolidando entre os diferentes autores como un símbolo característico dos galegos, como expresión da súa idiosincrasia. Neste caso, incluso se fai un paralelismo entre o aturuxo e esa especie de pregaria que representa o canto á lúa da aria «Casta diva», da ópera *Norma*, de Bellini. Para entender esta comparación hai que ter en conta que a ópera está ambientada na Galia, no século I a.C., durante a ocupación romana. Tamén é importante saber que esta aria a canta Norma, a sacerdotisa dos druídas, a modo de invocación á lúa. Deste modo, Vicetto intenta elevar ao máis sublime o aturuxo, amosándoo como unha especie de pregaria ou oración que transmite o máis íntimo, unha forma de manifestar aquilo que non se pode expresar con palabras e que reflicte o máis profundo da personalidade galega.

Por outro lado, rematada a parte máis cerimonial, comeza a festiva que, segundo o autor, preséntase como orixe das actuais foliadas e fiadas. Unha vez máis, trátase de situar a orixe dunha tradición como esta nun tempo remoto.

No capítulo seguinte, dedicado á nacionalidade céltica, formúlase a seguinte cuestión: «¿Que otras evidencias, qué otras invenciones se conservan aun en el pais de su primera nacionalidad céltica, que contribuyan á dar una percepcion de su semblanza nacional?» (Vicetto 1865, 99).

Contesta a esta pregunta sinalando que os tres elementos que se conservan son a gaita, os suecos[426] e o cabazo[427]. Deixando os dous últimos, ímonos centrar na explicación que dá para a gaita:

> La gaita es el aura de nuestras montañas, la armonia de nuestros valles, el eco vivo de los arenales de nuestras costas. Atravesar unas pendientes, salvar una pradera y descansar en los peñascales de la playa sin oir el sonido tronante y vibrador de la gaita, parecerá imposible. La gaita es la tradicion armoniosamente céltica de Galicia. Preguntad á nuestros montañeses quien inventó la gaita, y os contestarán que nació con ellos ó con sus rocas.
>
> La gaita no es invencion de otro pueblo que de nuestros primeros pobladores, los céltigos: si existe en alguna nacion, como luego hablaremos al reseñar la esplotacion fenicia, esa es la huella que dejaron nuestros brigantinos y hiernios en ella; por *alli pasaron*.
>
> La gaita es la espresion armónica de Galicia, bajo su manto de brétama; es su carácter, su símbolo, su síntesis histórica; y en lenguage poético, su respiracion.
>
> La gaita no es instrumento de salon como el laud, el arpa, el piano, etc., la gaita necesita otros horizontes mas inmensos, los horizontes donde nació, nuestras montañas, y donde no morirá jamás por muchas transformaciones que sufran las costumbres de nuestros Ceil-fors.

[426] Refírese ás zocas, o calzado realizado nunha soa peza de madeira.
[427] Cabazo é unha das múltiples denominacións que ten en Galicia o horreo.

> Arrancadle á ese pueblo la gaita, y caerá de rodillas asido á los flecos del roncon; porque la gaita es á su organizacion moral mas que á su organizacion musical: es el lenitivo de sus dolores, la esperanza de otro mundo mejor; por mas que parezca paradógica esta ideología á los espíritus fuertes.
>
> Ah! si en medio de un pueblo de nuestras colonias de América, se tocára de repente la gaita, y tocara la alborada, conoceriais al instante los que eran hijos del pais: todos aquellos que vierais llorar, suspirar, ó estremecerse profundamente conmovidos; fuere cual quisiere su educacion y posicion, aquellos eran gallegos; y aquellos que eran gallegos sentirian la gaita en sus entrañas, en toda su enervacion como la voz de una madre querida. La gaita es la voz de Galicia para el hijo ausente, devórele ó no le devore la nostalgia; esa otra condicion moral que hemos inoculado en las venas del pueblo inglés.
>
> La gaita es, pues, la tradicion armoniosamente céltica de Galicia (Vicetto 1865, 99-100).

Na liña habitual do discurso de Vicetto, non aparecen datos que certifiquen a cronoloxía ou a orixe da gaita, nin expón argumentos contrastables, senón que articula un discurso que se fundamenta nos aspectos sensibles e nas emocións. A gaita é un instrumento inventado polos celtas porque si, porque non hai outra posibilidade que a de que este instrumento sexa galego, xurde da terra e das rochas, é consubstancial e presenta a mesma esencia que a propia Galicia. Galicia e a gaita son indisolubles, o seu son forma parte da súa natureza e está presente en todos os seus ámbitos.

Vicetto intenta transmitir unha importante carga sentimental apelando á diáspora, aos emigrados en América que ao escoitar á nai gaita non poden esconder as súas emocións, pois o son da mesma fai aflorar a morriña e a nostalxia pola terra. Trátase dun escrito cargado de sentimentalismo que inclúe algúns tópicos recollidos de autores anteriores, como Verea y Aguiar, e que despois serán repetidos por autores posteriores.

Continuando con esta cuestión, Vicetto reproduce nunha nota ao pé un fragmento de Verea y Aguiar para demostrar que foron os célticos galegos os que poboaron Francia e non ao revés. O fragmento que transcribe e que xa comentamos anteriormente é o seguinte:

> Lo han sido y aun son en el dia *iguales* las costumbres de la Galicia, y de una parte de la Francia. No solo en Asturias y en parte de Alava, sino tambien en la baja Bretaña, hay la gaita gallega, *instrumento antiquísimo*, que tambien se conserva en la Irlanda, y en la Escocia: se usa el sayo largo que antes era general en la Galicia (resto del antiguo sago) lo mismo que la cofia; y lo mas notable es, que solo en Galicia y en la baja Bretaña se conservase aquel grito de alegria que dan los mozos del campo en medio de sus cantares, en sus diversiones y labores rurales, que los gallegos llaman *aturutos*, y consisten en unos gorgeos ó trinos muy elevados. En esta parte de la Francia y en las montañas de Escocia é Irlanda se habla aun la lengua céltica; y si se ha dejado en la Galicia este antiguo modo de espresarse, se conservan todavia en este y aquellos paises los restos de aquél idioma, casi muerto en lo general, en tantos nombres idénticos, asi como en los pueblos vascongados y en las Asturias (Vicetto 1865, 116).

O capítulo seguinte leva por título «Esplotacion fenicia» e recolle o período comprendido entre os anos 1600 e 1200 a.C. Reproducimos a continuación a narración que Vicetto fai do encontro entre os fenicios que arriban en barco ás costas galegas e os célticos que as poboan:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El primer pretesto de que se valieron [los fenicios] para atraer á los céltigos, caracteriza perfectamente su política. Entre los que desembarcáran un dia en la playa y los céltigos que observaban desde una altura, pastaban en el fondo de un valle unas ovejas de estos: los fenicios se dirigieron al ganado, lo cogieron y lo llevaron á bordo de sus buques; pero en el sitio donde arrebataron el ganado, en el mismo sitio, dejaron vidrios, herramientas de labor y telas de vivísimos colores.

Los céltigos que vieron brillar desde lejos aquellos objetos, descendieron de las alturas y quedaron atónitos al recogerlos, impresionados hondamente por lo que veian en sus manos, y que Galliber mandó repartir á las mugeres como prendas preciosas y sagradas, reservando para los hombres las herramientas.

La curiosidad de los céltigos se aumentaba: ya no era el asombro que los hiciera retroceder lo que esperimentaban: era el asombro de aquello *nuevo* que veian, y que no era siniestro ni mortal; pero sin embargo, permanecian desconfiados: ―primera manifestacion de esta matiz del carácter gallego, que aun hoy define á nuestros montañeses.

Los fenicios que observaban todo desde sus bajeles, asi como los céltigos á los fenicios desde las alturas, no desembarcaron al otro dia.

Al siguiente, los céltigos ya se agolparon á la playa, cerca de los barcos, lanzando *aturulos* y enseñando sus mugeres adornadas con los vidrios y las telas de púrpura.

Pero los fenicios, todo cálculo, tampoco desembarcaron.

Al otro dia los céltigos llevaron á la playa ganado lanar y vacuno; y entonces los fenicios, como si contaran con que aquellos habian de hacer esto, desembarcaron amigablemente.

Pero los celtigos se retiraron al aproximarse los botes, no con precipitacion, sino con desconfianza, dejando solo al ganado.

Los fenicios lo cogieron; y de la propia manera que la otra vez, volvieron á dejar en el mismo sitio, objetos de vidrio, útiles de trabajo, y telas de vivos colores.

Apenas se retiraron los fenicios á sus embarcaciones, los céltigos se precipitaron sobre aquellas cosas que los deslumbraba, lanzando sus caracteristicos *aturulos*: y téngase presente que nosotros consignamos aqui, en esta situacion, la palabra aturular[428] como gallear.

Aquel dia los fenicios, todo cálculo, y permítasenos esta persistencia, no desembarcaron mas veces.

Al siguiente tampoco; y á eso del mediodia, las barcas de mimbre forradas de cuero, de nuestros céltigos, se atrevieron á acercarse á donde estaban anclados los buques fenicios.

Se acercaban, pero no atracaban al costado de los buques.

Solo una barca atracó, con dos mugeres y dos hombres.

Los fenicios se apoderaron de aquellas dos parejas, las vistieron con telas de colores, y las dejaron ir libremente á tierra; sin hacerles daño alguno, en medio de los *aturulos* de regocijo que lanzaban los celtigos de las demas barcas; cuyos gritos se confundian con los *alelouhias* vibrantes de los fenicios[429].

[428] O autor introduce a seguinte nota ao pé: «Aturular. a.–Gritar con un sonido agudo y prolongado denotando alegria y entusiasmo. –Usase mucho en Galicia al terminar las tonadas que cantan en las rondas. Antonio Fernandez Mogales**:** *Ensayos poéticos*. Leon, 1861» (Vicetto 1865, 135).

[429] O autor introduce unha anota ao pé neste punto onde indica: «EI *Alalala* de los gallegos procede del *Alelouhia* de los fenicios. Verea y Aguiar: *H. de Galicia.*» (Vicetto 1865, 136).

> Júzguese por esto la novedad encantadora que no afrecerian los fenicios á los céltigos.
>
> La afabilidad de los primeros, triunfaba de la desconfianza de los segundos.
>
> Los fenicios no conquistaban ni dominaban el pais: con su trato, conquistaban y dominaban los corazones de los indígenas (Vicetto 1865, 134-136).

Neste caso, interésanos reflectir o uso que se fai do aturuxo neste contexto de intercambio entre os pobos. Este berro aparece como elemento de comunicación entre ambos, como expresión da exaltación e do xúbilo, asociado tamén aos *alelouhias* dos fenicios que, para Vicetto, ao igual que para Verea y Aguiar, son a orixe do alalá.

E relacionado co alalá atopamos unhas páxinas máis adiante o seguinte comentario, facendo alusión á diferenza entre os célticos que viven no interior e os que viven nas zonas litorais.

> La segunda [el céltigo del litoral], amante de los peligros desconocidos, se vaciaba, por decirlo asi, en la turquesa de sus esplotadores; y mitad celta, y mitad fenicia, confundia su adoracion á Dios en los plenilunios, con la adoracion á Melkart, en sus barcarolas (Vicetto 1865, 166).

Estes célticos que viven nas zonas costeiras reciben unha dobre influencia, celta e fenicia, o que dá lugar á mestura entre os dous pobos no que se refire aos seus costumes. O parágrafo remata cunha nota ao pé onde equipara esas barcarolas cos actuais alalás:

> Aludimos en estas barcarolas á las que desde el tiempo de los fenicios son características á nuestras *mariñas* el *Ala la-la, lao, lala*, etc. que entonan al compás de sus remos ó de sus faenas: cuyo *alaleo* soporífero matizan de vigorosos *aturutos* (Vicetto 1865, 166).

E continúa a nota ao pé recollendo o comentario de Verea y Aguiar:

> Consignemos sobre esto lo que dice el señor Verea y Aguiar.
>
> «La Galicia en lo que, al lado de la mas fina civilizacion moderna, se conservan las memorias de la mas remota antigüedad, sin necesidad de violentar ó desfigurar sentidos históricos ni rebajar las glorias de otras provincias para elevar las suyas, tiene otros dos testimonios solemnes de su derivacion fenicia. El primero es el famoso nombre de la torre de Hércules, memoria igual á la del templo de Cádiz y de las columnas del Estrecho que no hay otras de tanta celebridad en la España, y están manifestando evidentemente un comun origen; y hasta los árabes en la historia de la conquista de España llaman á Hércules, el ídolo de Galicia; sobre que puede verse la obra de D. José Antonio Conde.
>
> El segundo es el *Alalala,* con que los gallegos del campo concluyen sus cantares. Los fenicios, segun Millot, concluian los suyos con el estrivillo, *Alelouhia* que es el mismo de los gallegos con muy leve diferencia. Esta conclusion ó estrivillo antiquisimo de la Galicia no lo hay en ninguna otra provincia. Los andaluces y otros pueblos del lado del Mediterráneo que debieron haberlo tenido, lo perdieron, en primer lugar, con la larga dominacion romana que sufrieron doscientos años mas que nosotros, y en segundo con la tan permanente de los árabes, que al contrario en la Galicia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> solo han hecho incursiones momentáneas, rechazadas heróicamente, de lo que produce tanta nobleza de este pais y de las Asturias. Los godos en la variacion de estos usos como en la de la lengua, han influido muy poco. Por eso hemos conservado nosotros este estilo que en el dia parecerá tan singular. Masdeu que tambien trae el *Alelouhia* de los fenicios, se equivoca en decir, que con este estrivillo empezaban á cantar sus himnos; los concluian, si; sobre que puede verse al citado Millot. Otro uso hay en Galicia del mismo origen: el de echar ceniza las viudas y las hijas en sus antiguas cofias en señal de luto (Vicetto 1865, 166-167).

Remata o capítulo sobre os fenicios cunha alusión explícita a que foron os galegos os encargados de poboar as terras de Irlanda e Escocia, o que certifican autores como Seguin, Madoz, Martinez y Padin ou Ortiz de la Vega. Pero non só estes autores senón tamén os costumes presentes nestes países:

> La gaita, el aturuto, el tojo pisado para dar de comer al ganado, la creencia de los duendes y aparecidos, nuestros tamaricos dando nombre á la ciudad de Tamara, y otras mil cosas semejantes, quedaron alli como signos altamente gráficos de la dominacion de nuestros yernos y brigantinos (Vicetto 1865, 179).

Entre eses elementos achegados polos galegos aos irlandeses e escoceses están a gaita e o aturuxo, pezas fundamentais da cultura galega e que, a través desta colonización, se pode explicar a súa presenza neses outros países[430].

Remata así o capítulo sobre os fenicios e comeza o seguinte, dedicado a colonización grega, que o autor divide en dous períodos: un primeiro, que vai desde o 1200 ao 900 a.C.; e un segundo, que comprende desde o 900 ao 500 a.C.

Un instrumento que recibe Galicia dos gregos é a frauta:

> La flauta, tan general en nuestras montañas, es otra de las significaciones de la época de la colonizacion griega en Galicia.
>
> Nadie mas que los griegos importó á nuestras pintorescas costas ese instrumento tan sencillísimo como antiguo.
>
> La flauta en nuestro pais, siempre ha vibrado en la soledad de los valles, en las inhabitadas alturas y en las desiertas riberas del mar y de los rios, como espresion de melancolías individuales; al contrario de la gaita que expresaba la alegria general de un clan, de una parcialidad ó de un pueblo.
>
> Fácil, poética y misteriosa, la flauta ha elevado á las ondas purísimas del aire el sentimiento moral de nuestros mayores, materializándolo en sonidos de encantadora ternura (Vicetto 1865, 234).

A frauta aparece representada como un instrumento menor. Como o autor sinala, non ten a consideración da gaita. A frauta é un instrumento individual, sinxelo e fácil de tocar; mentres que a gaita é un instrumento colectivo, que manifesta e simboliza a expresión do pobo.

Polo contrario, un elemento de orixe grega que presenta unha grande relevancia para a música e a cultura galegas é a muiñeira:

[430] Páxinas máis adiante, e tratando de establecer relacións entre o galo animal e o galo habitante da galia, Vicetto fai o seguinte comentario en relación co aturuxo: «Otra particularidad mas: el *aturuto* de nuestros gallegos, que aun conservan ¿no lo importaron nuestros brigantinos á la Francia del norte y á la Inglaterra? ¿Y que es el *aturuto* sinó otra imitacion del gallo? ¿No es pretender imitarlo hasta en su voz, en sus sonidos especiales?» (Vicetto 1865, 262).

> La danza gallega ó *muiñeira*, es otra de las significaciones de la colonizacion griega en Galicia; altamente lógica, altamente manifiesta.
>
> Este baile, antiquísimo y peculiar al pais, es un poema por la espresion de sus pasos, contrapasos y puntos: el celebrado baile inglés, no es sino una reminiscencia de él, una confirmacion más de nuestra colonizacion en los Tres reinos-unidos.
>
> «La danza gallega que en tiempos modernos se le dió el nombre impropio de muiñeira tiene alguna señal de origen griego. El hombre se presenta primero bailando solo, y luego sin perder el compás hace una sumision hincando una rodilla delante de la joven que escoge para su pareja, como hacian los griegos: esta danza con la mayor compostura y pudor en todos sus pasos y giros, al mismo tiempo que el hombre apura una multitud de figuras y movimientos variados, pues este baile admite las de todos. Los que, sin ser gallegos hayan visto los contrapasos de las mariñas y los ribeiranas del Avia y del Miño, no pueden menos de confesar que este baile es tan alegre como el fandango, y gracioso y amoroso como el bolero. Y en los campos; en las romerías, en las tardes de fiesta es constante esta diversion al son alegre de la gaita, instrumento antiquísimo, variándose todos los años sus composiciones musicales. Es verdad que ahora en algunos parages bailan las mugeres de paso alto, dejando aquella rigurosa modestia que representaba la hermosura de la virtud antigua.»[431]
>
> Mas adelante, ilustraremos mejor el origen de este baile, en la monografía que escribimos sobre la afinidad de las aves, *galos* y de los hombres *galos* (Vicetto 1865, 234-235).

Comeza Vicetto sinalando a consideración da muiñeira como a danza galega por excelencia e, aproveita unha vez máis, para significar a importancia de Galicia na colonización do Reino Unido ao indicar que a muiñeira sería a orixe do contrapaso inglés[432]. A continuación reproduce o fragmento da *Historia de Galicia* de Verea y Aguiar no que se refire a este baile, pero no seu caso non deixa lugar a dúbidas e atribúe a orixe deste baile aos gregos. Recordamos que Verea y Aguiar remataba o seu escrito cunha última frase que daba lugar a dubidas en canto á orixe grega ou celta do baile, el dicía así: « Puede ser esta danza de origen griego, y tambien céltico, pues yo la supongo tan antigua como la misma gaita.» (1838, 203). Para rematar anuncia que volverá á muiñeira máis adiante cando se ocupe, de forma monográfica, das similitudes entre os galos como animais e os galos como pobo.

Non entraremos a comentar este monográfico que Vicetto realiza sobre as semellanzas e relacións entre os galos animais e o pobo galo pois resulta de todo punto extravagante e excéntrico, por non empregar outros cualificativos. O que si reproducimos é o que comenta neste contexto sobre a muiñeira:

> Una afinidad aun mas, y concluimos nuestra fisiologia entre el galo, ave, y el galo, hombre. Nosotros consideramos la muiñeira, como baile propiamente dicho, formulado en la época de la colonizacion griega en Galicia, y por eso hemos engarzado su monografía en aquel período histórico. Pero su origen, lo creemos puramente céltico, primitivo, por una particularidad sumamente radical de ese baile, que es la que vamos á consignar. Allá, en los tiempos brigantinos y en los momentos de solaz, el hombre *bajaba la cabeza* ante una

[431] Vicetto recolle a descrición que Verea y Aguiar fai da muiñeira.
[432] Recordar o sinalado no capítulo anterior sobre o contrapaso e o contrapás, e a súa posible orixe estranxeira.

> muger como para significar que anhelaba su posesion, y luego, *aturutaba á su alrededor* suavemente aleteando con suma agilidad *el brazo opuesto* al costado de ella, y moviendo *los pies con esa vivacidad* que caracteriza aun hoy a nuestros pesados montañeses. Y es esto otra cosa que una imagen de la *rosca* del gallo? Y esta imágen, no es el fondo del poema bailable que representa la *muiñeira*, tal como á ese poema lo modificaron los griegos, haciéndolo mas espiritual, despojándolo de cuanto pudiera haber en él de sensual, material ó primitivamente rudo?
>
> He ahí, tambien, como con esta última afinidad que consignamos respecto á las muchas que existen entre las aves denominadas gallos y nuestros céltigos primitivos y modernos, vigorizamos la creencia histórica que sobre la muiñeira nos dejó escrita el Sr. Verea y Aguiar, pues dice que este baile lo considera tan antiguo como la gaita (Vicetto 1865, 263-264).

Deixando de lado as explicacións que dá sobre o galo, Vicetto trata de resolver as dúbidas que expuxera Verea y Aguiar sobre a orixe celta ou grega da muiñeira. Chega así á conclusión de que a orixe é celta pero o desenvolvemento máis importante deste baile realizouse en período grego, configurándose o baile tal e como chega ata os nosos días.

Vicetto rematará ese monográfico sobre o galo resumindo os aspectos máis destacados, entre os que están o aturuxo e a muiñeira:

> Reasumamos las afinidades fisiológicas que existieron y existen entre el galo, ave; y el galo, hombre.
>
> El aturuto de nuestros céltigos ó brigantinos, no es otra cosa sino la imitacion del canto del gallo.
>
> [...]
>
> El modo de hacer la rosca el gallo, bajando la cabeza, aleteando del [l]ado opuesto y pisando vivamente, no es otra cosa que la *baila* ó muiñeira primitiva, antes de modificarla los griegos colonizadores (Vicetto 1865, 264-265).

Outro costume de orixe grega que comenta Vicetto é a corrida da fogaza. Neste caso copia integramente, sen engadidos nin omisións, as palabras de Martínez Padín xa reproducidas anteriormente.

Máis importante, desde o punto de vista musical, é a referencia que fai á alborada, á que tamén atribúe unha orixe grega:

> Otra costumbre conservamos aun en Galicia, de origen helénico, la *alborada*. En ningun pais está tan arraigada esta práctica antigua como en el nuestro, tanto que tiene una música especial en la gaita, y cuya composicion se pierde en la noche de los tiempos.
>
> Nada mas poético en nuestros valles que la alborada que tocan las gaitas del pais, y con que obsequian los enamorados á sus novias al primer rayo de plata del alba que blanquea los perfiles sinuosos de sus montes elevados.
>
> Y esta costumbre es tan originario de los griegos, que no deja duda alguna; pues véase sobre esto lo que dice una obra de importancia.
>
> «La alborada es una música, que se da en la madrugada á la puerta ó debajo de la ventana de alguna mujer. Esta costumbre, que se conserva aun entre muchos pueblos, es antiquísima; pues los griegos la hacian para

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> obsequiar á sus novias. El nombre de alborada se deriva de la hora del alba, inmediata á la en que acostumbran á dar la música.»[433]
>
> El catolicismo se apoderó de esta costumbre en nuestras montañas, haciéndola extensiva á los dias del santo de las parroquias rurales. Entonces, al primer albor del dia, la gaita recorre todas las *corredoiras* del lugar, despertando á las aves y á las personas con su estrepitosa melodía, y difundiendo el mayor júbilo bajo las copas de los castaños y nogales (Vicetto 1865, 239).

Neste caso, Vicetto non sinala o carácter único da alborada, pois sabe que é unha composición que tamén existe noutros lugares, e así o constata o texto que se reproduce de Bastús y Carrera, pero si defende que en Galicia ten un arraigo maior, que incluso fai que posúa unha música especial na gaita. Esta é unha cuestión importante, xa que en Galicia a alborada se consolidará como un peza instrumental para este instrumento. Incluso, sufrirá un cambio de función, pasando de ser un canto amoroso, interpretado á alba na porta da namorada, a ser unha música instrumental que os gaiteiros executan ao abrente nos pasarrúas para anunciar o comezo das festas no pobo.

O último capítulo deste primeiro tomo está dedicado á invasión cartaxinesa, que abrangue o período comprendido entre o 500 e o 200 a.C.

A primeira alusión que atopamos á música aparece a través dunha reprodución da cita de Estrabón que introduce Vicetto, e que di:

> «Los montañeses las dos partes del año comen bellotas, las que secas, partidas y molidas amasan en panes, y las conservan largo tiempo. Beben cerveza porque la tierra escasea las vides, y si hacen algun vino de esta especie, muy pronto lo consumen en convites, reunida toda la parentela[434]. En vez de aceite usan la manteca[435]. Cenan sentados en bancos formando semicírculo sobre el hogar[436]. El primer asiento se dá á la edad y al honor. Comen por rueda, y antes de beber danzan al son de la flauta ó de la gaita; etc.» (Vicetto 1865, 315).

O máis interesante é ver como Vicetto asume e se identifica con estas formas de actuar e as traslada á actualidade para certificar a súa antigüidade. Pero, isto non o fai de forma inocente e desinteresada, senón que escolle e interpreta as fontes pretéritas en función duns intereses, que están determinados polas súas inclinacións políticas, estéticas, sociais, etc. Vese claramente no seguinte fragmento:

> Respecto á la costumbre de ir nuestros galiegos á la guerra cantando ―*alalando, ululando* ó *aturutando,* pues nosotros no admitimos otros versos en nuestras creencias históricas, ―dice el Padre Sarmiento que, efectivamente, nuestros galiegos de la antiguedad como los galos de Francia, iban á la guerra bailando, y batiendo los escudos sobre las cabezas, segun los describe Silio Itálico; y que aun en el dia se ve un rastro de esta antiquísima costumbre, yendo á las romerias danzando en cuadrillas y batiendo unos

[433] O autor indica mediante unha nota ao pé a autoría deste fragmento que transcribe: «Bastús y Carrera: Diccionario Histórico Enciclopédico, Barcelona, 1833» (Vicetto 1865, 239).
[434] Aquí Vicetto introduce unha nota ao pé na que sinala: «Esto nos recuerda la costumbre de hoy en las montañas: el jarro de las foliadas» (Vicetto 1865, 315).
[435] Noutra nota ao pe, indica: «Plinio, lib. XXVIII. cap. IX. –Hoy es igual» (Vicetto 1865, 315).
[436] Nunha última nota, di: «Hoy sucede lo mismo» (Vicetto 1865, 315).

instrumentos rústicos, que en el pais llaman *ferreñas*, con cuya opinion estamos muy conformes.

Si nosotros, en nuestro amor á Galicia, quisiéramos enriquecerla con glorias *falsas*, fácil nos fuera deducir de este testimonio de Silio *Itálico iban cantando versos en su bárbaro idioma*, un monumento de gloria literaria para el pais; pero nuestra conciencia se opone á esa y otras afirmaciones estravagantes, faltas de criterio y por consiguiente *estrafalarias*, aunque repugne el término por su poca cultura.

Nosotros no creemos que nuestros gallegos fueran á la guerra de Italia *cantando versos en su bárbaro idioma*, como dice Silio Itálico, no porque no pudieran tener literatura oral ó escrita despues de la esplotacion fenicia y colonizacion griega, sinó porque, en aquella época y en aquella situacion, lo que creemos es que iban como van aun hoy á sus romerias ó foliadas, esto es, *alaleando y aturutando* segun hemos ya significado.

¿Qué estrangero no cree, al atravesar las florestas verdorantes y misteriosas de nuestras marinas ó los sombrios y frescos sotos de nuestras montañas del interior, que el

A, la, la, la,
la,lo,la,lo,
la, la, la, la,
la, lo, la, looóoo...
¡Ut, tu, ru, túu!!!

¿qué estrangero, repetimos, que oye cantar eso á nuestros *mariñaos* ó céltigos, *aun hoy*, no cree que cantan versos en su patrio idioma, como Silio Itálico lo creyó *ayer*?

Nosotros, pues, hacemos justicia á Silio Itálico, es decir, lo disculpamos; porque nosotros mismos, *aun hoy*, oyendo el *alaleo* de nuestros comarcanos, sino hubiéramos nacido entre ellos, creeríamos efectivamente que cantaban versos en el dialecto gallego. Y como nosotros todos.

El verso supone literatura, buena ó mala: supone el pensamiento formulado en *palabras* mas ó menos espresivas; pero el *alaleo* de nuestros céltigos, no supone pensamiento alguno, porque no lo constituye frase alguna: luego es una literatura negativa.

A nosotros —poéticamente hablando— nos ha conmovido tanto en algunas ocasiones el *alaleo* de nuestros *mariñaos* como una inspiracion sentimental de Bellini. Y decimos en algunas ocasiones, esto es, cuando ausentes de Galicia volviamos á ella, y allá, en el fondo de un valle, orillas de un rio, y á la caida de la tarde, oíamos el pausado, vigoroso y triste *alaleo* de un brigantino ó céltigo que cuidaba su ganado ó se retiraba con él á su albergue. Pero el sentimiento que esperimentábamos, era semejante al que nos inspiraria la gaita, alli en aquella situacion dada: si oyésemos el *alaleo* y la gaita continuamente, huiriamos de su monótona cadencia, á pesar de la estremada melancolia que la constituye.

Esplicado claramente, lo que Silio Itálico entendia por nuestra literatura antigua, que venia á ser una literatura de sonoridad, esto es, una literatura negativa ¿no es ridículo que basándose en el texto equivocado de aquel escritor se nos quiere hacer creer que teniamos bardos y que estos ban cantando versos en el patrio idioma? —Admitir semejante, absurda creencia, seria tanto como admitir el druidismo; y nuestros antepasados sino conocieron los bardos, ni los druidas, ni as sacerdotisas de los galos franceses, como hemos demostrado en el cuerpo de la historia (Vicetto 1865, 319-320).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Comeza Vicetto coa referencia ao texto xa comentado de Verea y Aguiar no que, á súa vez, cita a Sarmiento describindo o texto de Silio Itálico. Texto no que, como xa comentamos, inténtase enxalzar aos romeiros que asisten andando, cantando e bailando ás romarías. Pero, a Vicetto, interésalle, neste caso, destacar os seus cantos, os seus alalás, e non meterse en disquisicións sobre a lingua, e aclara que eses versos interpretados no bárbaro idioma aos que se refire Silio Itálico non son outra cousa que o *alaleo* dos seus cantos. Así, o alalá adquire a mesma forza expresiva e a mesma carga emotiva que a gaita.

A Vicetto non lle interesa entrar na discusión sobre a lingua porque el ten asumida a idea xeneralizada nese momento de que o galego non é unha lingua apta para a literatura[437]. Déixao claro no seguinte parágrafo no que di:

> Si entrara en nuestras convicciones la de una literatura primitiva del pais, fuere el que quisiere el idioma en que se manifestara, por mas embarazo y dificultades que ofrecen las investigaciones filológicas, hubiéramos encontrado su espresion en el tiempo. Las hipótesis que se hacen sobre esto, por lo comun problemáticas, nada dicen á nuestra inteligencia. Bien conocemos que, el espíritu de los pueblos esperimentó siempre diferentes transformaciones, en donde por la observancia no se perciben **y** trasmiten sus resultados; pero si existieran esas manifestaciones literarias en el pais, aun las hubiéramos encontrado hoy en ciertas costumbres, de las cuales abstraeríamos un trabajo metódico y didáctico.
>
> Si un pueblo posee una literatura propia, facilísimo seria estudiar las fuentes de su inspiracion, pero, por desgracia, la versificacion primitiva de España, nada y nada debe a Galicia.
>
> Concluiremos: nos parece ridículo proseguír (Vicetto 1865, 321).

Desde a súa óptica, a falta de fontes literarias en galego é un sinal da inexistencia das mesmas e confirma que non existe unha literatura en galego. É obvio que Vicetto e os seus contemporáneos non coñecían a importante produción de cantigas que conforman a literatura galego-portuguesa da Idade Media.

Por último, destacar que no seu intento de galeguizar todos os obxectos ou personaxes importantes, chega a situar á fronte dos exércitos a individuos de orixe galega:

> Todas estas cuadrillas ó compañías que marchaban al combate *alalando* y *aturutando* como si fueran á una fiesta, iban chocando las cetras ó escudo y saltando pesadamente, guiados por sus respectivos centuriones ó capitanes subordinados completamente al caudillo Briatio, galiego de *pura sangre* (Vicetto 1865, 326).

Como sinala Renales, «la galleguidad para Vicetto es cosa eterna, e imagina a los indígenas prerromanos combatiendo tocados con monteras, calzados con zuecos, armados con hoces y gritando aturuxos al son de la gaita. [...] Todos los rasgos distintivos de lo gallego, en resumen, han existido según Vicetto desde los tiempos míticos» (1989, 334).

[437] Neste sentido téñense destacado en numerosas ocasións os versos que Lope de Vega reproduce no seu libro *Laurel de Apolo* (1630), e que din: «Galicia, nunca fértil de poetas/ mas si de casas nobles,/ ilustres capitanes y letrados». Murguía tamén fai fincapé nesta cuestión: «Hase negado al pueblo gallego el sentimiento poético; se ha dicho que nuestro pais no era fértil en poetas, y estas aseveraciones, tanto mas crueles, cuanto parecen mas fundadas, se repiten á cada momento, haciéndose asi mayor la injuria, doblada la injusticia» (1865, 248).

5.11. A MÚSICA COMO ELEMENTO DE DIFERENCIACIÓN IDENTITARIA

Como conclusión deste capítulo, observamos como coa publicación en 1838 da *Historia de Galicia* de Verea y Aguiar a exaltación dos costumes e tradicións entran a formar parte deste tipo de traballos, de modo que entre eles terá un lugar destacado a música. O obxectivo deste discurso é xerar unha argumentación en defensa do propio que reivindique a singularidade e diferenciación identitaria de Galicia.

O primeiro elemento e punto de partida para conseguir ese obxectivo vén determinado polo celtismo. A elección deste momento histórico posibilita situar a orixe do pobo galego nun momento moi distante no tempo, dotándoo dunha antigüidade remota e ao mesmo tempo relacionándoo cun pobo pouco coñecido, o que permite que os autores poidan fabular ou crear as súas «historias» con toda liberdade, pois non son comprobables.

Será nese distante pasado onde se sitúe a orixe de moitos dos elementos aos que se lle quere asignar a característica de símbolo identitario. En relación coa música, nas historias que se publican no período histórico analizado, e tal e como se mostra no táboa que ofrecemos a continuación, aparecen xa algúns tópicos seleccionados por estes mediadores/historiadores como expresións características da identidade, como son a muiñeira, o alalá, a alborada, o aturuxo, a gaita –como instrumento– ou a romaría.

Táboa 7. Presenza dos principais tópicos musicais nas historias de Galicia publicadas ata 1865 (Elaboración propia).

Autores	Gaita	Romaría	Muiñeira	Alalá	Alborada	Aturuxo
Verea y Aguiar	Si	Si	Si	Si	-	Si
Taboada Leal	Si	Si	Si	-	-	-
González y Zúñiga	Si	-	-	-	-	-
Lluch e Aenlle	Si	-	-	-	-	-
Martinez Padín	Si	Si	Si	-	-	Si
Araujo Rial	Si	-	Si	Si	-	-
Montero y Aróstegui	Si	Si	Si	-	-	Si
Vicetto	Si	Si	Si	Si	Si	Si

No cadro pódese apreciar como é o instrumento da gaita o único que ten representación en todas as historias publicadas neste primeiro momento. Como xa se sinalou nos capítulos anteriores, este instrumento levaba desde o século XVII representando ao galego no exterior de Galicia e, definitivamente, é asumido como símbolo identitario nestes primeiros discursos históricos. Ao que non hai mención nestas historias é ao baile da gaita galega. Pensamos que isto é debido a dúas razóns fundamentais: a primeira, que era esta unha designación foránea, allea ás denominacións que esta variedade de bailes tiña en Galicia –como xa vimos no capítulo anterior–; e, a segunda, que xa nas datas nas que se publican estas historias o vocábulo muiñeira tiña gañada a batalla da denominación desta variante de bailes, e así parece que o dá a entender Verea y Aguiar cando fala desa «danza gallega que en tiempos modernos se le dió el nombre impropio de muiñeira» (Verea y Aguiar 1838, 202).

Outro elemento relacionado coa música, por tratarse dun espazo de diversión e celebración onde esta ten unha presenza constante, é a romaría. Esta vese como o lugar ideal de reunión de todo o pobo, sendo transformada polos historiadores no principal espazo de socialización.

Centrándonos nas pezas musicais aparecen a muiñeira, o alalá e a alborada. Para algúns destes historiadores tamén forma parte deste grupo o aturuxo, aínda que non se pode

considerar como tal. Así e todo, tamén vai ser seleccionado entre os elementos que definen a identidade galega, entendido como un grito de liberdade que simboliza a alegría do pobo.

Da tríade conformada polas pezas representativas da música galega é, sen dúbida, a muiñeira a que ten unha maior presenza nas historias e a que aparece como símbolo indiscutible da galeguidade. Vemos como aparece nun lugar destacado desde a primeira Historia de Verea y Aguiar, quen fai unha breve descrición da mesma, e a partir de aquí, practicamente todos os historiadores a incorporan no seu discurso: Taboada Leal, Martínez Padín, Araujo Rial, Montero y Aróstegui e Vicetto. Este último, aliñándose coa posible orixe grega que defendía Verea y Aguiar e copiando de forma case íntegra as súas palabras. Só está ausente nas publicacións de González y Zúñiga e de Lluch e Aenlle.

No que respecta ao alalá, aínda ten unha presenza escasa nestas primeiras historias. Quizais poida ser debido á orixe fenicia que lle atribúe Verea y Aguiar e coa que concorda Vicetto. Aínda así, ambos o consideran un canto distintivo e exclusivo dos galegos que «no lo hay en ninguna otra provincia» (Verea y Aguiar 1838, 157).

Finalmente, a alborada só aparece recollida na historia de Vicetto, que lle atribúe unha orixe grega. Quizais por esta razón, e polo feito de que non sexa unha peza exclusiva de Galicia, e «que se conserva aun entre muchos pueblos» (Vicetto 1865, 239), como si ocorre coas dúas anteriores, teña feito que a súa incorporación á tríade fora máis tardía. Así e todo, veremos como nas historias publicadas a partir de 1865, e que trataremos no capítulo seguinte, adquirirá unha maior presenza e consideración.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6. AS REFERENCIAS Á MÚSICA NAS HISTORIAS DE GALICIA PUBLICADAS A PARTIR DE 1865

Coa publicación en 1865 do primeiro tomo da *Historia de Galicia* de Murguía asistimos a un cambio radical neste tipo de publicacións, converténdose a historia nunha ferramenta de acción reivindicativa coa que se comezan a sentar as bases do galeguismo (Barreiro Fernández 1993).

A partir deste momento, e tendo como referencia á figura de Murguía, as historias non só terán un valor cultural de estudo e descuberta do pasado, senón que adquiren unha dimensión política, ao ampliarse o seu obxectivo da simple achega de coñecementos ao uso destes como fundamento para a construción de Galicia como nación. Búscase a través da historia a reafirmación da propia identidade, empregando o pasado como ferramenta para explicar e comprender o presente e, ao mesmo tempo, como instrumento para construír o futuro (Pereira González 1996, 21):

> Un dos factores que potenciará o interese pola Historia e a Arqueoloxía será a reivindicación nacionalista, tanto estatal coma periférica. O Estado centralista a través da mellora das institucións administrativas e da potenciación do ensino persegue mellorar unha precaria cohesión territorial. Paralelamente as nacións insertas nos Estados, en especial as que teñen lingua propia, afondan no estudo do devalar histórico e na pescuda da súa orixe. A través dos estudos históricos e arqueolóxicos perséguese a xustificación da identidade diferenciada das nacións. Recupérase, e mesmo invéntase, o folclore ao tempo que se reivindican as linguas propias.
>
> Neste marco xeneralízanse en Galiza os compendios de Historia onde se utilizará a información arqueolóxica para ilustrar o ideario político dos autores. Estes compendios buscan amosar a singularidade das nacións presentándoas como froito dun devalar histórico diferenciado. Abarcarán desde a orixe nacional ata o presente conformando un relato cohexionado en torno ao factor racial e a lingua propia (Martínez Rodríguez 2010, 41).

Para a construción desta idea un antecedente importante será Antolín Faraldo (Betanzos 1822-Granada 1853) –un dos líderes do movemento provincialista[438]–, que aínda que non é historiador, empregará as súas columnas na prensa para, apoiándose no celtismo, defender o papel da historia como ferramenta política ao servizo do país[439]. «A orixe celta de Galiza era,

[438] «Os provincialistas recorreron á Historia de Galiza para lexitimaren as súas demandas. Procuraban no pasado as grandezas do país co obxectivo de amosalas aos seus contemporáneos, para teimar deste xeito na necesidade de rexeneración de Galiza. Pretendían dar a coñecer a Historia do pobo galego para que, a partir deste coñecemento, xurdira unha consciencia de Galiza como pobo politicamente diferenciado. Este recurso á tradición histórica levou aos provincialistas a oporse á división de Galiza en catro provincias (1833), considerando que Galiza era unha unidade, unha soa provincia, de aí o seu nome» (Viveiro Mogo 2009, 134).

[439] Antolín Faraldo publicou no xornal *El Recreo Compostelano* unha serie de artigos arredor da Historia de Galicia. Nestes artigos «Faraldo apropiase da tese de Verea, ó que cita e segue fielmente, para elaborar sobre o celtismo a primeira construcción reivindicativa da nacionalidade galega» (Barreiro Fernández 1993, 186). Estes artigos, así como outros publicados por este autor, pódense consultar na escolma publicada pola editorial Albarellos, ver Faraldo (2022). Este traballo presenta un estudo introdutorio moi interesante a cargo de Xurxo Martínez González.

para Faraldo, unha xustificación para demandar un presente que recoñecera a necesaria influencia que Galiza debía ter» (Viveiro Mogo 2009, 134).

Murguía será tamén o impulsor de dúas características que estarán presentes no nacionalismo galego posterior, como son «el considerable peso de los estudios antropológicos y prehistóricos en busca de raíces más o menos ocultas, y la intensa atracción por Irlanda, la "nación hermana"» (Beramendi 1974, 47).

Con Murguía abandónanse as historias apoloxéticas e xorden un novo tipo de traballos baseados nos avances científicos do momento e nos adiantos ocasionados polo emprego de novas técnicas historiográficas e arqueolóxicas. A isto tamén axuda a creación da *Escuela Superior de Diplomática* (1856), do *Archivo Histórico Nacional* (1856) e do *Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios* (1858), así como, a inauguración do *Museo Arqueológico Nacional* (1867) e as sucesivas instalacións dos diferentes Museos Provinciais. Tamén en 1865 se crea un novo regulamento que busca reactivar as *Comisións de Monumentos provinciais*[440]. Todas estas institucións e proxectos axudarán a que os estudosos da historia e da arqueoloxía reciban unha mellor formación, aínda que en moitos casos continuarán sendo afeccionados os que se dediquen a estes asuntos. Outra consecuencia destas iniciativas é o incremento considerable no número de monografías, artigos e libros centrados no estudo das historias locais, comarcais ou rexionais; isto tradúcese nunha presenza moi importante de textos históricos nas revista da época, incluso algunhas delas destacaran por prestar unha atención especial a estas cuestións históricas, como *Galicia Diplomática* (Santiago, 1882-89) ou *Galicia. Revista regional* (A Coruña 1887-89, 1892-93).

Un aspecto que destaca Mato Domínguez (1974) é a aparición, a partir de 1865, dunha serie de historiadores que van ter como referente fundamental o documento. Entre eles podemos destacar a Leandro Saralegui y Medina e Fernando Fulgosio; ambos, debedores da corrente rexionalista e da historiografía romántica. Tamén dentro desta tendencia, pero pertencentes a unha corrente máis erudita debido á súa formación na *Escuela Superior de Diplomática*, estarían José Villa-Amil y Castro e Antonio López Ferreiro.

Para entender o novo contexto dos anos sesenta hai que ter en conta varios factores de orde científica, política e cultural. Respecto do primeiro, é preciso destacar o papel que xoga, no contexto internacional, a publicación de *A orixe das especies* (1859) de Darwin. A aparición desta obra abre un debate importante sobre á antigüidade da humanidade, cuestionando as teses creacionistas e dando lugar ás novas teses evolucionistas[441].

No político hai que destacar o novo tempo que abre a chegada do Sexenio Revolucionario, a partir de 1868, que impulsa a difusión das ideas progresistas. «Será neste contexto cando se introduzan tardiamente en España os estudos das etapas Prehistóricas» (Martínez Rodríguez 2010, 41). Neste campo destacan os traballos de Barros Sivelo en 1868 e 1869 e, posteriormente, os de Villa-Amil y Castro, xa nos anos setenta.

No cultural, os anos sesenta supoñen o pleno Rexurdimento[442]. Aínda que este movemento se ve de forma xeneralizada como unha corrente centrada no literario, en

[440] Estas foran creadas en 1844.

[441] «As novas teses evolucionistas presupoñen a aceptación de cronoloxías que superaban amplamente as propostas polas fontes bíblicas que outorgaban á Humanidade unha antigüidade de 6.000 anos. O sectores conservadores, vinculados a tradición cristiá e defensores do *creacionismo*, rexeitaron frontalmente estas novidades» (Martínez Rodríguez 2010, 40).

[442] Nos últimos anos estanse producindo algúns debates que afectan á cronoloxía do Rexurdimento, ver por exemplo Angueira (2019) ou Martínez González (2020). En concreto, Martínez González (2020) propón a fixación de tres etapas dentro do Rexurdimento: precursores (1808-1856), Rexurdimento pleno (1857-1885) e continuadores (1886-1906). «Nós sostemos que o Rexurdimento comeza en 1808, ano da loita contra a ocupación francesa. A defensa desta datación facémola tendo en conta o cambio nas prácticas sociopolíticas, xa irreversible malia os atrancos postos polos poderes reaccionarios, que se producen no contexto da guerra e das Cortes de Cádiz. Referímonos, pois, á regulación de novas praxes liberais recollidas na Constitución de 1812; á constitución con poderes lexislativos e executivos da *Junta Suprema del Reino de*

realidade, «o Rexurdimento impugnou o campo dominante dende un espazo contrahexemónico e contradiscursivo que acabaría en conflito político-cultural» (Martínez González 2020, 87).

6.1. A HISTORIA DE MANUEL MURGUÍA, GALICIA COMO NACIÓN. PRIMEIRA APROXIMACIÓN TEÓRICA AO ESTUDO DA MÚSICA GALEGA

Manuel Murguía (Arteixo 1833 - A Coruña 1923) publicou a súa *Historia de Galicia* en cinco tomos entre o ano 1865 e o ano 1913[443].

Murguía é o historiador galego máis importante do século XIX e vai ser un referente para os autores posteriores pois con el a historiografía galega cambia o seu rumbo. Encadrado no grupo dos historiadores románticos, afástase en certo modo deles co emprego, ao mesmo tempo, dunha metodoloxía de corte positivista. Do romanticismo recolle «el historicismo a ultranza, el pragmatismo, el gusto por una historia literariamente bien escrita, la consideración de las leyendas y tradiciones populares como fuentes históricas perfectamente válidas» (Beramendi 1974, 46); mentres que do positivismo adquire «su convencimiento de la necesidad de basar la escritura de la Historia principalmente en los datos aportados por documentos originales y de estar al día sobre "la marcha de las ciencias históricas en Europa"» (Beramendi 1974, 46).

Este emprego das fontes como base para a construción da historia non implica para Murguía cair na escravitude do documento. Hai que partir deste, «pero además del manejo de la documentación piensa Murguía que es imprescindible para el historiador poseer la inteligencia y el sentimiento de las transformaciones sociales que le permitan ver en un viejo cantar, un rasgo del campesino, una tradición olvidada» (Mato Domínguez 1974, 139). Polo tanto, para ser un bo historiador é preciso interpretar os feitos acontecidos, de modo que,

> si bien en lo concerniente a los hechos se debe exigir del historiador una narración clara, completa y exacta..., cuando se trate de deducir de esos mismos hechos las naturales consecuencias, el historiador queda en completa libertad para apreciarlos y lo único que debe pedírsele es que sean legítimas sus conclusiones (Mato Domínguez 1974, 139).

Así, para Murguía «el trabajo histórico no es aséptico, no se limita a exponer hechos, además los juzga y valora para presentarlos al lector dentro del proceso de construcción nacional» (Dopico Caínzos e Santos Yanguas 2014, 176).

Aínda que pertencente á xeración seguinte á daqueles primeiros provincialistas entre os que se atopaban Faraldo, Neira de Mosquera[444] ou Martínez Padín; Murguía simpatiza coas

---

Galicia, que permitiu ordenar a loita contra os franceses pero tamén exercer o control sobre o país a todos os niveis a aparición da prensa galega (liberal e absolutista) e a práctica, como resultado do paulatino ingreso na modernidade, da lectura pública en prazas e cafés dos textos xornalísticos ou follas voandeiras (moitas delas en lingua galega); a proliferación de escritos en galego que supuxo unha fixación do idioma na escrita e unha valorización do seu uso como canle de comunicación; a creación de círculos sociais semipúblicos (sobre todo da burguesía liberal: boticas, imprentas...); ou o propio exercicio de revisión da crenza na capacidade e valía do propio pobo co que isto supoñía a nivel de toma de conciencia, por moi iniciática e nebulosa que fose» (Martínez González 2020, 96).

[443] Pódese consultar copia dixital dos cinco tomos no seguinte enlace: http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=8506

[444] Neira de Mosquera (Santiago de Compostela 1823-A Coruña 1854) comparte con Faraldo os seus intereses literarios, políticos e históricos. Ambos son membros fundadores da Academia Literaria de Santiago, compoñentes da primeira xeración provincialista e camaradas do xornalismo historicista da época. No musical destacar deste autor o capítulo dedicado a «El gaitero gallego», no libro titulado *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), e dous artigos de prensa, o primeiro titulado «Una noche en Camariñas» (*El Anfión Matritense*, 2 de xullo de 1843) –onde fai unha loanza moi interesante do alalá, o que cualifica como «nuestra canción popular, nuestra canción del pueblo»– , e, o segundo «Un valle de Galicia: El

súas ideas e, movido polos acontecementos sociais e polas relacións literarias e políticas que establece –primeiro en Compostela e máis tarde en Madrid–, comeza a súa actividade como escritor e xornalista. Isto acontece na década dos cincuenta, pero nos sesenta Murguía cambia os seus intereses literarios e periodísticos polos históricos[445].

Para Murguía a historia non é só unha forma de coñecemento senón tamén unha ferramenta para a acción. A historia non implica unicamente o estudo e coñecemento do pasado, ademais supón a comprensión do presente[446]. Isto é un feito relevante, pois Galicia como nación negada pode reivindicar a súa condición como tal a través da presentación dos sucesos pasados. Así, desde as súas aspiracións rexionalistas, intentará demostrar que as pretensións do pobo galego a recobrar a súa antiga existencia son totalmente lexítimas (Mato Domínguez 1974).

O tomo primeiro da súa *Historia de Galicia* (1865) comeza cun prólogo no que fai unha louvanza á historia como ciencia imprescindible para o coñecemento do pasado, pero, ao mesmo tempo, criticando a situación na que esta se atopa en Galicia, con publicacións faltas de rigor e fantasiosas. Tamén critica o estado no que se atopan as fontes para o estudo desa historia e a falta de institucións apropiadas para a súa salvagarda.

Continúa cun «Discurso preliminar» que constitúe a primeira pedra do nacionalismo galego no plano conceptual (Beramendi 1974, 46). De ideoloxía romántico-liberal[447] Murguía pretende demostrar a existencia da nación galega e aspirar á súa autonomía política. Entende por nación a existencia dun grupo humano diferenciado que produce a súa historia de forma natural, non de maneira voluntaria e consciente. Isto implica a existencia dunha serie de elementos diferenciais coas demais nacións, como son: raza, lingua, folclore, mitoloxía, costumes, institucións e mentalidade propia[448]:

> O obxectivo «erudito» de Murguía era establecer unha identidade para Galicia –para o cal era preciso escribir a súa historia, estudiar o seu folklore, a súa literatura e a súa arte, definir o seu carácter e darlle unha nova identidade racial–, o que en última instancia debía servir para as súas reclamacións de autonomía política e cultural (Pereira González 2000b, 377-378).

En todo caso, a reivindicación que Murguía realiza neste momento non implica a existencia dunha organización política ou dun estado propio (Beramendi 1974); pártese sempre da busca da autonomía para Galicia dentro do Estado español, «con Murguía, la historia de Galicia se

---

puente Ulla» (*Museo de las Familias*, 25 de xullo de 1853) –onde describe unha romaría na que destaca a presenza da música da gaita e a muiñeira–. Estes traballos pódense consultar na escolma recollida en Neira de Mosquera (2017).

[445] «Pero también fuera del estricto campo historiográfico, lugar, sin duda, privilegiado del discurso de Murguía, la postulación y defensa de Galicia como nacionalidad es llevada a cabo desde las más diversas tribunas: artículos, polémicas, discursos y escritos varios..., como eje central y omnipresente de todas sus intervenciones, que van mucho más allá del techo ideológico asumido por el movimiento regionalista, en su conjunto, en el que se integra» (Máiz 1984, 138)

[446] «Para el a historia era non so un instrumento que axudaba a comprender e a explicar o presente, ou un elemento mais na xustifícación da nación galega, senón que tamén a imaxinaba como un factor confígurador esencial da identidade galega. Porque era a través da historia como se ía formando un país e unha nacionalidade, e unha maneira de ser, de pensar e de actuar: comezando polos celtas e continuando polos feitos mais sobranceiros no devir de Galicia (romanización, cristianización, reino suevo, dominio visigodo, etc.), a historia e os seus acontecementos ían construíndo paseniño unha nación de seu. Por suposto que a súa era unha historia feita á medida dos seus intereses e presupostos –reinterpretando ou inventando o
pasado, salientando aquilo que mais lle conviña e esquecendo o que non» (Pereira González 2000b, 362).

[447] Esta ideoloxía liberal progresista irá derivando cara a finais dos anos oitenta nun liberalismo conservador, que dará lugar aos seus escritos de carácter rexionalista (Beramendi 1974).

[448] «Nos hallamos ante una síntesis específica de elementos varios, pero en la que los factores de procedencia histórico-organicista son *orientados* en una perspectiva decididamente liberal-voluntarista que, en todo momento, provee el *principio articulador* de la idea murguiana de nación, introduciendo en ella patentes efectos en su configuración final» (Máiz 1984, 148).

convierte en la historia del regionalismo gallego, pues el espíritu regional es algo que para él ya está presente en los primeros habitantes de Galicia, negando, de esta forma, que la ideología regionalista fuese un fenómeno propio de su siglo» (Mato Domínguez 1974, 139).

Aínda que, como xa vimos, o celtismo está presente nas obras anteriores, vai ser Murguía o que identifique definitivamente aos celtas co pobo galego e vaino facer dun modo reivindicativo, cun fondo compromiso político, converténdoo no argumento central da súa obra, coa intención de colocalo como fundamento da construción nacional:

> El mito celta se estructura como el auténtico punto nodal articulador del proceso de reconstrucción nacional ideológico por parte de Murguía, de tal modo que su concepto de nación gallega quedaría sin sentido desprovisto de esta presencia soberana y rectora del conjunto de su propuesta nacionalitaria (Máiz 1984, 162).

O celtismo de Murguía non se basea nunhas orixes, nin nun tempo pasado, senón na súa presenza de forma constante ao longo dos séculos ata o momento actual. O celtismo está presente nos costumes e nos modos de vida dos galegos do século XIX. Os celtas foron:

> los padres y generadores de una poblacion que lleva todavia impreso en el rostro las señales inequivocas de la raza á que pertenece. Todavia vivimos en Galicia los que nos gloriamos de ser hijos de aquellos hombres siempre errantes que amando las riberas del mar salvaje, se detuvieron en esta nueva Armorica, en cuyos campos sembraron el centeno que produce el pan en otros tiempos grato á la gran familia céltica (Murguía 1865, 9).

Esta presenza do celtismo abrangue todos os ámbitos, incluso a música:

> ¡Ay! Que todo en nosotros parece hablarnos de un glorioso y desconocido pasado, y el poeta popular de las montañas que rodean á Santiago, el centro de la gran poblacion céltico-gallega, usa todavia en sus cantares la triada bárdica, restos venerandos de otros tiempos, de otros hombres y de otra poesia (Murguía 1865, 11).

Con *tríade bárdica* refírese á utilización de estrofas de tres versos que empregan unha base rítmica similar á da muiñeira.

O celtismo é común aos pobos que conforman a familia celta, que comparten tradicións e trazos comúns, como son o amor pola terra ou a relixión:

> Entonces como hoy distinguió al habitante de Galicia ese entranable cariño á la tierra natal, que es el rasgo distintivo de los pueblos de la familia céltica, como lo es tambien el sentimiento religioso que aqui domina sobre todos. Los Perdones de la Bretana, no son mas célebres ni mas queridos entre los hijos de la vieja Armorica, que nuestras Romerias para los campesinos de Galicia, y Perdones y Romerias parecen hasta cierto punto la continuacion de aquellas nocturnas peregrinaciones que los antiguos celtas, conducidos por el Druida, hacian marchando hacia el bosque sagrado, en donde elevaban sus sencillas y rusticas plegarias (Murguía 1865, 11-12).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Unha vez máis aparece a romaría como unha característica destacable do pobo galego que se mantén viva desde os tempos dos celtas. A romaría como unha especie de peregrinación ou expresión de comuñón dun pobo que camiña unido.

Sen dúbida, o elemento decisivo da xénese da nacionalidade galega é a raza[449]. Os galegos conforman un colectivo común e compacto que os fai diferentes aos demais pobos e que dá lugar a unha raza que comparten todos os descendentes dos celtas[450]. Murguía intenta reverter a imaxe negativa do galego, da que xa falamos en ocasións anteriores. Para el o pobo galego forma parte dunha raza superior, pois procede da raza celta, que é unha variante da raza aria, diferenciándose deste modo dos demais pobos de España[451]. Precisamente, trata de modificar ese sentimento de inferioridade e substituílo por un novo sentimento de superioridade, co que o pobo galego reforce a súa autoestima, destacando as súas virtudes heroicas ou a súa capacidade de organización económica ou social (Padín Portela 2018). Fronte a esa visión despectiva que se tiña no exterior, trasládase unha idea positiva dos galegos, como unhas persoas traballadoras, intelixentes e sensibles[452]:

> Solo una raza que mira este mundo como un lugar de tránsito, y la vida como una carga pesada, que al fin se deposita sobre la tierra, pudo durante siglos sufrir el largo y doloroso martirio de su servidumbre. Tienen como una lejana esperanza de mejor vida en un mundo mejor, y esta noble aspiracion les hace soportar con cierta tranquilidad los males que le afligen. No se crea por esto que hay algo en la tierra que pueda serles indiferente, no, estos hombres trabajados por toda clase de infortunios, tienen una inteligencia vigorosa y le complacen los arranques poéticos. El dia que se conozcan sus cantares y leyendas será cuando se sepa de lo que fueron capaces, pero no debe echarse en olvido que apesar de los escasos poetas que ha producido, quizás son ellos los únicos que han sabido ser fieles al sentimiento poético de su raza. Pudieron los demas vencerles en el esplendor de la forma, y en la riqueza de imaginacion, pero no en la vaguedad, no en la dulce tristeza de sus versos; parece que estos poetas cantan á la vez que sus hondas melancolías, los ocultos dolores de su pueblo, pobre pueblo, destinado siempre á comer el pan amasado con la levadura de profundas penas (Murguía 1865, 12-13).

Observamos novamente a referencia a escaseza de fontes literarias, pero Murguía, ao contrario de Vicetto, si pensa que algún día poderán aparecer eses poemas e, entón, darase a

[449] «A importancia deste historiador provén do feito de que a través do discurso histórico da raza contribuíu a sementar unha consciencia nacional galega, é dicir, foi labrando o galeguismo político aproveitando a raza celta como factor de reivindicación» (Viveiro Mogo 2009, 135). Sobre este asunto central do pensamento de Murguía ver Máiz (1984), Pereira González (2000b) ou Forcadela (2022).

[450] Para Murguía «Cada raza posuía un aspecto físico de seu, as súas capacidades intelectuais e morais, o seu carácter e as súas potencialidades para o progreso. E todo isto quedaba reflectido no seu xeito de vida, no grao de civilización que chegase a acadar, na súa lingua, nos seus costumes, crenzas e institucións. De feito eran esas características raciais as que determinaban e condicionaban todos estes elementos da vida dun pobo. Neste sentido pódese falar da existencia dun determinismo racial no pensamento de Murguía: a raza era o factor esencial e determinante na existencia e no destino dun pobo» (Pereira González 2000b, 343).

[451] «La variante céltica del arianismo se situará en todo momento como el motivo central de toda la construcción murguiana de la *diferencia específica* de la nación gallega» (Máiz 1984, 159). «A oposición que Murguía establecía entre celtas/suevos/arios e fenicios/árabes/semitas -que na realidade agachaba unha oposición entre galegos e casteláns/andaluces (que decote Murguía alcumaba como "*pueblos semitizados")*- viña reforzar a súa caracterización dos celtas/galegos, atribuíndolles todas as virtudes das razas arias» (Pereira González 2000b, 353).

[452] «De maneira que o celtismo murguiano non é un propiamente un racismo senón unha deconstrución da hexemonía imperial española do Século de Ouro, un discurso contrahexemónico. Non se trata de afirmar nada en positivo senón de negar o supremacismo españolista do imperio esgotado. O celtismo é unha afirmación no século XIX, da historicidade de Galicia e dos galegos, da súa localidade e da súa epocalidade, da súa existencia, da súa particularidade» (Forcadela 2022, 45).

coñecer do que foron capaces os noso antepasados. Para Murguía, despois da raza, a lingua é o segundo elemento en importancia na definición da nación galega. El defende a existencia dunha poesía e literatura celtas como antecedentes directos do galego[453]: «La poesia, esa primera manifestacion de la cultura de un pais, y que á manera de la aurora la anuncia con su aparicion en el horizonte de las naciones, les era congénita pues marchaban al combate cantando sus himnos, como describe el poeta latino» (Murguía 1865, 14).

A poesía e o instinto poético son consubstanciais ao galego e amósanse constantemente en diferentes situacións a través dos cantos populares:

> las costumbres que crea la vida solitaria que llevan, y los amores entre jóvenes de diferentes parroquias, llenos de la poesia que les presta, la hora, el lugar, la soledad y la pureza de que es ejemplo un cantar popular[454] y que el mismo Pastor Diaz da á conocer en su leyenda *Una cita*, todo esto parece indicar que no está el pueblo gallego tan desprovisto de instinto poético como se asegura, repitiendo una frase que há hecho gran fortuna, por lo mismo que encerraba una verdad aparente. ¿Cómo, sino, habian de estar sus tradiciones tan llenas de ese sentimiento poético que se niega á nuestra raza? (Murguía 1865, 231).

E non só a literatura, senón as artes en xeral xa estaban presentes na Idade Antiga en Galicia:

> Y ¡cuanto se equivocan los que aseguran que hasta el tercer concilio toledano en que godos y suevos abjuraron los errores de Arrio, ni las artes, ni la poesia, habian podido florecer! Brillaban ya entre nosotros y con todo su esplendor, en tiempo de Theodimiro y Miron, su hijo, puesto que Gregorio de Tours, llama obra maravillosa á la catedral de Orense, levantada bajo los auspicios de estos monarcas, y que el concilio bracarense, prohibiendo cantar en las iglesias mas himnos y poesias que los salmos, viene á probarnos que el culto de las musas no se habia olvidado en Galicia. La música, ese otro arte divino que jamas olvidarán los hombres, se vió en estos dias tan floreciente, que puede asegurarse, pasó de aquí á Irlanda, que conservaba todavia el recuerdo de aquellos tiempos afortunados, en que el celta gallego visitaba las costas salvajes de la Cambria. Que si era congénita la música á los que marchaban cantando al combate, no lo era menos á los pueblos escandinavos que vinieron á dominarlos y mezclarse con ellos. Fuéles asi fácil á los gallegos inventar, despues de la caida de la monarquia sueva, una notacion musical que les permitiese fijar y conservar los ligeros sonidos y las notas melodiosas de los instrumentos y del canto (Murguía 1865, 57-58).

Salientando esa relación que se establece entre os países que conforman as nacións celtas, no século VI a florecente música galega pasa a Irlanda. Deste modo quérese destacar que esa relación entre os pobos celtas segue presente ao longo do tempo. Máis extravagante resulta a

[453] Para probar a procedencia celta do galego Murguía dedicará un grande esforzo a buscar os vocábulos de raíz celta que aínda quedan no galego actual. Na súa opinión, o latín non conseguiu impoñerse á lingua celta: O latín «luchó con los dialectos célticos, de los cuales tomó parte, para dar principio á la formacion del gallego y en fin en nada prevaleció Roma, mas que en el hecho de la conquista y su dominacion, cada vez mas difícil, ya por la distancia, ya por las turbulencias del imperio» (Murguía 1865, 32).

[454] Muguía inclúe nunha nota ao pé a seguinte cantiga:

--Cantan os galos po'ó dia
Érguete meu ben e vaite!
--Como m'ei d'ir queridiña
Como m'ei d'ir e deixarte.

adxudicación da invención da notación musical aos galegos, e nun momento tan temperán como finais do século VI[455].

Despois deste «Discurso preliminar», inicia o corpo central do seu traballo cunhas «Consideraciones generales», nas que vai amosar aspectos relacionados coa descrición de Galicia, poboación, xeografía, xeoloxía, mineraloxía, botánica, zooloxía; e tamén, aqueles aspectos que entran dentro do *Volksgeist* do nacionalismo romántico alemán e que para Murguía constitúen o terceiro compoñente en importancia na conformación da xénese da nacionalidade galega: os costumes, as tradicións, a moralidade, os traxes, o amor a terra e a natureza. Aínda que tamén volve a insistir nos outros dous elementos: a raza e a literatura.

O seguinte parágrafo resume á perfección o pensamento de Murguía en torno aos costumes e tradicións:

> La multitud de costumbres y tradiciones que existen en el pais, hijas todas de un gran sentimiento religioso, que parece propio de la raza celto-ariana, todas traen el sello del pueblo que las practica ó las usa. Las hay cuyo remoto origen llega á los primitivos tiempos de nuestra poblacion, las hay que recuerdan las practicas druídicas. Pocas, muy pocas son las que tienen un origen moderno. Este pueblo parece desdeñar todo lo nuevo, y apegado mas de lo que se piensa á lo que es de lejanos tiempos, y cuya antigüedad parece darle un bautismo de respetabilidad, no permite que las pasadas leyendas, se pierdan ni modifiquen, y que no se conserven las antiguas costumbres (Murguía 1865, 225).

O pobo aparece como o grande custodio dos costumes e tradicións. Un pobo de profundas crenzas relixiosas e conformado por un colectivo común de campesiños, gandeiros, mariñeiros e traballadores de pequenos oficios, que constitúen unha raza común de ascendencia celta. É este colectivo, o pobo, o encargado de mantelas vivas a través da súa práctica e o seu uso. Tradicións que se perden no remoto dos tempos, o que lles confire a súa respectabilidade. Dignidade esta que obriga ao pobo a mantelas intactas, sen cambios, e a facer delas a base da súa vida cotiá, desdeñando todo aquilo que por novidoso poida alterar o equilibrio conseguido durante tanto tempo.

Precisamente, no apartado dedicado aos costumes empeza facendo unha defensa do estilo de vida campesiño, que dá conta da súa maneira especial de actuar e propicia á súa identidade. Esta conxuga de modo eficiente traballo e diversión, sempre nese marco idílico da natureza que o rodea:

> El campesino gallego es tan alegre y espansivo en sus fiestas, como reservado y cauteloso en las diarias relaciones sociales. Alivia la pesada carga de los trabajos que le cercan, en la franca y espontánea alegria de sus hiladas y romerías y entre el bullicioso ruido de sus ferias y mercados. Nada por lo mismo mas animado y variado que estas reuniones, pues tienen por teatro la naturaleza espléndida que las rodea, por inspiracion las íntimas espansiones, por objeto el descanso y esparcimiento de los hijos del trabajo y de la tristeza. Las costumbres de los habitantes del campo, llevan en si mismas un no sabemos que de patriarcal, pues en todos los pueblos y bajo todos los climas las diversiones del campesino, tienen cierta cosa de sencillo y sagrado que las hace amar instintivamente. En Galicia estas fiestas son muchas y bulliciosas, y aldeanos y marineros se entregan á ellas con aquel ardor que ponen en sus

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[455] A notación musical aparece cara ao século IX e xurde como ferramenta de consolidación e difusión do canto gregoriano.

> diversiones los que no conocen otro pasatiempo, ni otro regocijo (Murguía 1865, 216-217).

A festa e a diversión dos aldeáns aparecen sinaladas cun halo de sacralización, como unha experiencia case mística. Pero, non só acontece no espazo aberto da natureza senón tamén no ámbito privado do fogar:

> En el invierno, cuando la naturaleza toda parece como muerta para el hombre, cuando las continuas lluvias, no permiten al aldeano abandonar su choza, ¿cómo pasar las frias interminables noches? El ancho hogar, en medio del cual arde la leña, es entonces el asilo de la numerosa familia, y aun de los vecinos que vienen á calentarse á aquel fuego reparador, sientanse en los *tallos*, y mientras el viento silva en el deshojado soto, y la lluvia cae á torrentes, se repiten los interminables cuentos, misteriosas leyendas que les llenan de pavor, llenas de apariciones, de castigos providenciales, y de un sentimiento religioso tal, que forma, digámoslo asi, el fondo de todas sus relaciones. Otras veces el cuento es alegre, y tiene cierta dósis de malicia que haria la felicidad de Bocacio, si se pudiera presentar con todo el desenfado con que lo relatan. Las debilidades humanas, miradas por su lado mas grotesco, forman el nucleo de tales narraciones, la sátira franca y un tanto brutal, se desliza por todo el relato, y el escribano y su muger, y los señores de la villa, y el que ayer era pobre y despues se engrie con la riqueza adquirida, que ellos cuentan el como, son entregados al azote de una sátira burlona y sangrienta, que arranca los aplausos y las risas de los que escuchan (Murguía 1865, 217).

Descríbese ese inverno escuro, coa familia e amigos sentados ao redor do lume da lareira, no que a literatura oral, a través das diferentes historias narradas polos maiores, axuda a pasar as horas de descanso e serve tamén de elemento de transmisión de coñecementos e experiencias. Pero, chega a primavera, e, con ela o tempo de traballar arreo no campo:

> Pero vienen ya los primeros dias de la primavera, y con ellos los grandes trabajos del campesino. Mientras estos duran nada hay que pedirle. Cumple silenciosamente su sagrada mision de preparar la tierra para su nueva boda, y apenas si el jóven aldeano lanza su cancion melancólica mientras hiere la tierra húmeda todavia por las últimas lluvias. Mas soplan ya las brisas de mayo, tras ellas vienen los calurosos dias de junio y entonces, la noche de San Juan, con sus fuegos y alegrias, da la señal y es principio de las verdaderas fiestas en el campo. Las jóvenes en la fuente, los jóvenes en las alegres *ruadas*, esperan el dia lejano de la romería, que llega al fin, con gran contento de todos. Los viejos para cumplir sus votos, los mozos para divertirse y bailar y romper la monotonia de sus dias de trabajo. Si correis á esas romerías, celebradas en los meses de verano, vereis el santuario, situado, ya sobre la colina, ya en la fértil llanura, pero casi siempre rodeado por un espeso bosque de robles, bajo cuyo frondoso ramaje, se pasan las horas mas calurosas del dia. Allí, á los multiples ruidos de una multitud inquieta y alborozada, se mezcla el sonido de las campanas, cuyo vocinglero sonido parece llamar á la fiesta á los habitantes del valle, sobre el cual el vivo sol del verano, lanza desde el zenit sus rayos mas ardientes. Por la tarde y cuando han pasado las horas de la siesta y el viento refresca, se reunen los jóvenes y al son de la gaita, en unos sitios, al de la gaita y la flauta y la zampoña en otros, bailan la alegre y animada *muiñeira*, siempre grata al campesino gallego. Es de ver allí el vivo movimiento del galan, la modestia y pudorosa parsimonia de la muger, como

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> se animan ellos, y ellas no levantan su mirada del suelo, como aquel baile espresivo parece inventado para que el hombre muestre su agilidad y gallardía, y la muger la pureza de su alma y la apacible tranquilidad de la que sabe que viene al mundo para llenar un penoso, pero al mismo tiempo, sagrado deber. Llega despues la noche, la multitud se dispersa, los estrechos senderos se llenan, los cantos resuenan por todas partes ¡oh dulces noches! La luna vierte sus rayos sobre la campiña, brilla á lo lejos la corriente, ó el mar rompe las suaves ondas en la playa, mientras voces frescas y argentinas llenan el espacio, y los árboles dan sus vanos rumores, y el viento viene cargado de los aromas del campo y de los misteriosos ruidos del anochecer (Murguía 1865, 217-218).

Aparece de novo a romaría como o referente da diversión e da actividade festiva, como ese momento no que se rompe coa monotonía do traballo no campo. E non pode faltar nela a presenza da gaita e da muiñeira, baile co que se sinalan as diferenzas nos roles de xénero entre homes e mulleres. Os primeiros, realizando vivos e expresivos movementos cos que mostran a súa axilidade e gallardía; as segundas, con movementos apracibles e tranquilos, submisas sen levantar a mirada do chan, modestas e pudorosas, asumindo o seu deber con resignación.

Dentro destas «Consideracións xerais» e en relación coa poesía popular, Murguía presenta nas páxina que van da 251 á 259 o primeiro traballo coñecido de catalogación e estudo da música popular galega.

Comeza poñendo en valor o elemento folclórico como documento etnográfico, de modo que «la valoración del folklore como un testimonio histórico justificará su inclusión dentro del relato historiográfico, dando como resultado una estrecha imbricación entre historiografía y etnografía, que favorece el trasvase de un campo al otro de hipótesis e interpretaciones» (Costa 1999, 100). Así, onde non chega a testemuña escrita teñen cabida os relatos orais que o pobo foi quen de conservar:

> No son por cierto los monumentos escritos los únicos testimonios de la inteligencia y del sentimiento poético de los pueblos. Hay otros que si bien no tan notables, no por eso carecen de importancia, pues nos muestran su índole y tendencias, y son claro espejo en que se reflejan las manifestaciones todas del espíritu popular. Los cantares, las leyendas, los cuentos, los apólogos y refranes, dán á conocer tan perfectamente, como las mas celebradas obras del ingenio, las disposiciones naturales de un pueblo cualquiera para los trabajos de imaginacion. Cuando este carece de una verdadera y completa literatura, tales datos son interesantísimos. Ellos nos muestran su génio poético, ellos nos presentan el completo cuadro de una civilizacion, que no ha tenido mas medios de manifestacion que los eminentemente populares (Murguía 1865, 251).

E dentro destas manifestacións de carácter popular destaca sobre maneira o canto. Canto popular que Murguía define do seguinte xeito:

> Dejando á un lado las cuestiones á que ha dado lugar ya, la acepcion que debe tener la frase, canto popular, y los caracteres que deben distinguirle, la definiremos diciendo, que canto popular es el que ha nacido ageno á toda influencia del arte, y del cual el pueblo, es decir, la gente iliterata, ha sido el poeta y el músico. Esta misma definicion puede aplicarse á todos los demás géneros que el pueblo cultiva con preferencia, ya por serle mas fáciles, ya porque se adaptan mejor á su índole especial. En Galicia esa literatura es

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> grande y abarca un estenso horizonte. Son infinitos los cantos populares, lo son tambien las leyendas, impregnadas todas del sentimiento religioso que domina en nuestra raza, los cuentos están llenos de gracia, aunque un tanto verde, y los apólogos tienen una profunda intencion. El dia, pues, que se conozca tan rico tesoro, el dia en que sea posible esplicar por esos frutos del ingenio popular, la vida intelectual de estas comarcas, se verá con cuanta razon hemos dicho, que aquí no se cede en esto á los mas afortunados paises. Recojer, estudiar, dar á conocer esos trabajos, es una tarea harto dificil, pero que hará la gloria de quien la logre terminada (Murguía 1865, 251-252).

Polo tanto, canto popular é aquel que resulta do pobo iletrado que realiza tanto a letra como a música, sendo alleo a toda influencia da música culta. Con esta definición Murguía adopta ese concepto de cultura popular como aquela que pertence ao pobo, que é creada e difundida por este colectivo de forma oral, asumindo os principios de oralidade e ruralismo[456]. Diferente, polo tanto, á cultura que se transmite a través da escritura e que pertence ás clases sociais máis elevadas. O autor cualifica estes «froitos do enxeño popular» como un tesouro que hai que recoller, estudar e dar a coñecer, e anima a que así se faga.

Os cantos populares son ademais un reflexo da actividade vital do pobo, tanto interior como exterior. Con eles expresan tanto as súas emocións e sentimentos, como se aproveitan para realizar burlas ou dar consellos:

> En todas estas producciones populares se nota, con harta claridad, la influencia que tiene sobre nuestro espíritu la vida esterior. En los cantares, sobre todo, es donde se demuestra de una mas completa manera esta verdad. Los que posee el autor de este libro, por desgracia bien escasos, nos permiten conocer nuestro pueblo en todas sus diarias relaciones. Apenas hay acto de la vida, hasta el mas vulgar, que no tenga su copla; las mujeres en especial, parecen haber inventado un medio de dar á conocer sus sentimientos, dirigirse y decir en verso toda clase de ternezas y dar avisos y consejos á las personas á quienes aman, burlarse de sus enemigos, defender sus defectos, etc., pues leyendo nuestros cantares, es cuando se comprende con cuanta razon dijo Sarmiento, que en Galicia, son las mujeres las que inventan la música y la letra de sus cantares. Tal vez á estos se deba el sentimiento esencialmente femenino que en ellos domina (Murguía 1865, 252).

Aparece unha vez máis esa referencia ao texto xa comentado de Sarmiento onde fala das calidades musicais das mulleres galegas.

A continuación, no parágrafo seguinte, atopamos unha parte fundamental dentro do traballo de Murguía, pois vai propoñer unha primeira clasificación dos cantos populares existentes en Galicia. Estamos ante a primeira escolla consciente, por parte dun membro destacado das elites do momento, na que se realiza unha selección do digno de ser considerado como folclore de entre as cantigas populares galegas[457]: «Dividiremos los cantares en varios grupos, que los mismos campesinos distinguen con los nombres de *Muiñeiras, Cantar de pandeiro, Alalás, Ani-novo, Mayos*, etc., siendo los mas característicos de todos ellos los dos primeros» (Murguía 1865, 252). Con ese *etc.* que aparece ao final da

[456] Murguía está poñendo as bases do que é o canto popular e, por extensión, os demais elementos que conforman a cultura popular, o «que nos vai privar de que na maioria das coleções haja o valiosíssimo folclore urbano ou do primeiro proletariado» (Do Pico Orjais 2022, 135).

[457] «Esta classificação resulta fundamental na historiografia do nosso folclore musical enquanto supõe uma primeira reflexão etic sobre como denominar aquilo que cantam as classes populares» (Do Pico Orjais 2022, 135).

relación, deixa claro que estes son todos os que están, pero non todos os que son (Do Pico Orjais 2022).

Comeza describindo a muiñeira do seguinte xeito:

> Las *Muiñeiras* tienen una metrificacion sobrado caprichosa. Se componen, por lo regular, de cuatro ó mas versos, siendo el primero de dos hemistiquios de cinco silabas, los dos siguientes de otros dos hemistiquios uno de cinco y otro de seis, y el cuarto de seis como en este ejemplo;
>
> Meu maridiño - foise por probe,
> Deixou un fillo - topou dezanove:
> ¡Gracias á Dios - y á todo-los santos
> Siquera me dixo - de quen eran tantos!
>
> Otros hay en que se conserva en el primer verso la medida de cinco y seis silabas cada hemistiquio, siendo el segundo de cinco y siete, el tercero igual al primero y el cuarto al segundo, como en este cantar:
>
> Isca d'ahi - galiña maldita,
> Isca d'ahi - no me mate-la pita,
> Isca d'ahi - galiña ladrona,
> Isca d'ahi - prá cás de tua dona.
>
> Estas combinaciones varian hasta un punto difícil de esplicar, y á que dá lugar la libertad en que está el poeta, de usar versos de cuatro, cinco, seis y siete sílabas, cuidando solo de que no desaparezca la armonia[458]. Creemos que ninguna otra provincia de España conozca tan rara metrificacion, cuya gran melodía, solo perciben oidos acostumbrados á ello, pudiendo decirse desde luego, que es nuestro metro nacional (Murguía 1865, 252-253).

Como estamos no apartado de poesía popular a descrición que fai é de tipo literario[459], destacando as diferentes posibilidades do cuarteto hendecasílabo ou verso de gaita galega.

Seguidamente describe tamén o canto do pandeiro:

> El *Cantar del pandeiro*, es por su parte el que mejor conserva su origen. Se canta, como su nombre lo dice, al son del pandero, y al de las *alegres conchas*, como las llama Ossian, usándose con especialidad, en las comarcas en que predomina el tipo céltico. Compónense estas canciones de estrofas de tres versos octosílabos, de los cuales el segundo es libre, consonando entre si el primero y tercero. ¡Admirable continuacion de la triada céltica! Algunas veces se corresponden unas á otras, de manera que, mas que canciones separadas, semejan, mejor dicho, son estrofas de un largo poema (Murguía 1865, 253).

Este canto do pandeiro recibe o seu nome do instrumento que sempre o acompaña. Desde o punto de vista literario, trátase dunha sucesión de estrofas conformadas por tres versos octosilábicos que presentan consonancia nos versos impares, mentres o par aparece con rima libre. Murguía sinala que é o que mellor conserva a súa orixe porque para el estes cantos estarían directamente emparentados coa denominada tríade céltica ou tríade bárdica. En ocasións, conforman longos poema compostos por unha sucesión de tríades.

Por último, comenta tamén os alalás:

[458] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «Un ejemplo de lo que es tan caprichosa metrificacion, se halla en la glosa 26, de los *Cantares gallegos*, por Rosalia Castro de Murguia» (Murguía 1865, 253).

[459] O centrarse nas características literarias pode ser debido tamén aos escasos coñecementos musicais que ao parecer tiña Murguía (Do Pico Orjais 2022).

> Los cantares de *Alalala*, son como los castellanos, cuartetas octosílabas; pero desde luego se advierte en la mayor parte de ellas el empeño de que se correspondan unas á otras, tal vez porque conservan las huellas de su origen, que lo son las *regueifas*, en que los que se disputan el premio empiezan su cuarteta con el último verso de la anterior, cosa que sucede igualmente en las luchas que entablan las *cantadeiras* (Murguía 1865, 253-254).

Neste caso, Murguía emparenta o alalá coas regueifas, sen dar unha explicación demasiado convincente ao respecto. O feito de empezar a estrofa repetindo o verso da estrofa anterior –que non é máis que o recurso retórico coñecido como leixaprén– non resulta en nada determinante, pois é unha técnica literaria da que temos coñecemento desde a Idade Media, común a toda a literatura galego-portuguesa.

Tampouco parece moi convincente relacionalo coa regueifa cando esta é un canto dialogado no que dúas cantareiras realizan unha disputa alternando estrofas cantadas, mentres que o alalá non inclúe a disputa alternativa de estrofas cantadas. Quizais o feito de que estes cantos non presenten unhas características métricas ou musicais diferenciais, máis alá do emprego final dese alaleo, fai difícil establecer unhas características propias. Concordamos, neste sentido, con Do Pico Orjais (2022) cando sinala que o alalá é unha categoría etic, e que os paisanos dificilmente terían denominado a estes cantos desta maneira[460].

En xeral, a maioría dos cantares están en galego aínda que tamén aparecen en castelán:

> Todos los cantares están compuestos en dialecto gallego: algunos hay, escasos, que son con toda evidencia traduccion del castellano, como sucede con aquel que empieza *Non quero que á misa vayas*, etc. y se encuentran tambien en castellano, aunque es difícil señalar y distinguirlos de los inventados fuera de Galicia. Los hay, sin embargo, que por sus faltas gramaticales é idiotismos, nos dan á conocer su origen, como sucede en los siguientes:
>
> Los frailes con *seren* frailes
> Tambien andan á pedir,
> Flores para los altares...
> Guarda niña tu jardin!
>
> Yo quisiera tener madre
> Aunque fuera de una *silva*,
> Que aunque la *silva* picase,
> Siempre era la madre mia (Murguía 1865, 254).

Non sabemos a que idiotismos se refire Murguía. Quizais os dobres sentidos implícitos en algunhas destas cantigas non foron comprendidos correctamente polo historiador. Tamén ocorre que, en ocasións, mestúranse versos de diferentes estrofas para compoñer unha nova, o que da lugar a que o conxunto perda o seu sentido orixinal.

Segue Murguía cunha clasificación das cantigas atendendo á súa temática e amosando exemplos de cada unha das categorías que establece:

[460] «Duvido muito que o termo alalá seja uma denominação emic, como se desprende desse que los campesinos distinguen. O próprio Marcial Valladares define no seu dicionário a palavra a-la-lá como "estribillo, o conclusión de las cantigas de los aldeanos", Marcial Valladares, (1884), calcando quase literalmente a Verea y Aguiar (1838, p. 157). Não se está a referir a uma forma, a uma métrica... apenas a um remate das quadras» (Do Pico Orjais 2022, 135).

Pueden dividirse los cantares en sentenciosos y epigramáticos (1), históricos (2), de sentimiento (3), que dan á conocer las costumbres generales ó de cada comarca, etc. (4)

(1) Santa Marta d'Ortigueira,
A muller que come á nata
Non pode ter á manteiga.

—

A señora vay na misa,
O señor vay no sermon,
A señora caille á saya,
O señor caille ó calzon.

—

Agora xa non se usa,
Pedir á filla ó seu pay,
Se non entrar po-la porta,
-Eh! Meu sogro ¿como vay?

—

A Castilla van os homes
A Castilla por ganar,
Castilla queda na terra
Para quen quer traballar.

—

Uns corren para Castilla
Outros corren para Cais
E solo Dios é quen sabe
En donde á fortuna está.

—

(2) A virxe da Cerca váise,
O cabildo vay con ela,
Panadeiriñas da praza
Vinde á despedirvos d'ela.

En este cantar, puramente local, se recuerda la traslacion de la imagen de Nuestra Señora de la Cerca, á San Agustin, y esplica el por que la iglesia de este convento, era la en que el Concejo de Santiago, celebraba sus funciones religiosas.

(3) Presentaremos algunos para que se vea, como espresa nuestro pueblo sus tristezas y sentimientos.

Pobres vaquiñas miñas
S'o meu coidado
Como pesa na yalma
Pesa no carro!

—

Os soldados vanse, vanse,
Vanse por Cudeiro arriba
As rapaciñas d'Orense
Choran que cortan á vida.

—

Arrimeime á un pino verde
Por ver si me consolaba,
O pino, como era verde,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De verme chorar choraba.
—
Non me prendas silva verde
Que n'estou na miña terra,
Nunca silva me prendeu,
Que non me vingase d'ela.
—
Soidades danme os campos,
As viñas, as vendimadas,
Y os paxariños cantando
Nas tardes e madrugadas.
—
Augua do Pilar da Cruña
Augua do lindo beber,
Quenamores tén ó lonxe
Mais lle valera nos ter.
—
A rula que viudou
Xurou de non ser casada,
Nin pousar en ramo verde,
Nin beber de yaugua crara.
—
Estreliña do luceiro,
Quen ten amores non dorme
Sinon ó sono primeiro.
—
Esos teus ollos meniña
Son lancetas de sangrar,
Os meus che queren dar vida,
Os teus me querer matar.

(4) Elas de Laiño son,
Collen ó junco nas brañas,
Váno á vender á Padron.
—
As meniñas de Sarnon,
Corbatiña, corbatiña,
Faldra na camisa non.
—
Casi ten ó pé lixeiro!...
Como me fai á vivar,
As miñas mas no pandeiro.
—
As meniñas de Boel,
Pón ó pé na yaugua crara,
Non se lles quere á volver (Murguía 1865, 254-255).

Despois desta clasificación, comenta Murguía a orixe destas cantigas populares:

Desde luego puede decirse que todos ellos son inventados en esta ó la otra parroquia, en donde quedan ó pasan á las demas; asi que es imposible decir de donde son originarios. El mismo cantor esplica este hecho diciendo:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> O cantar d'alo d'arriba
> Venchenos d'alo d'abaixo,
> Que ó trouxeno duas meniñas
> Na bolsa d'o seu refaixo.

> pero por lo regular solo algunos de ellos pasan á otras comarcas, pues los demas quedan en los lugares en donde fueron inventados, notándose por eso, tanta diferencia entre ellos, lo mismo que en la música. Asi se comprende, por las innumerables aldeas que abraza el territorio gallego, lo rico que debe de ser en cantos populares (Murguía 1865, 255).

Na súa opinión resulta imposible coñecer a orixe destas cantigas que son inventadas nunha parroquia e despois circulan libremente pasando dunha a outra. Aínda así, esa difusión non deixa de ter carácter comarcal, pois observa moita diferenza, tanto no que se refire á letra como á música, entre as diferentes comarcas.

Murguía matiza a continuación que esta riqueza que observa nas cantigas e noutros elementos folclóricos, non se corresponde no mesmo grao cos romances.

> Aqui, en este pais, en donde abundan las leyendas, donde los cuentos rebosan gracia y donaire, y en donde se cultiva el apólogo, puede decirse que carecemos del verdadero romance, como si quisiese decir de esta manera nuestro pueblo que algo de profundo é insuperable le separa del resto de la nacion. No conocemos tan completamente como es necesario la poesía popular, ni tenemos en esto á que atenernos, mas que á las propias y por cierto bien escasas observaciones; pero casi podemos asegurar que no se conoce en Galicia el romance, á no ser que se tengan por tales, algunos trozos de cortas dimensiones, en los cuales, se rompe á menudo la repeticion del asonante, como si repugnara á nuestro oido. Parece que hacia la parte de Asturias, en Rivadeo y Vega de Castropol se conservan alguno, escritos en una de esas variedades del gallego, natural á nuestros pueblos fronterizos; pero nadie puede reclamarlos con justicia, puesto que Asturias podrá hacer en ello lo mismo que Galicia, y mientras nosotros digamos que están escritos en un gallego-asturiano, ellos repetirán que en un asturiano-gallego, sin que pueda resolverse esta cuestion. Nosotros podemos decir, que, á pesar del grande empeño que en ello hemos puesto, nos ha sido imposible adquirir en gallego un romance de regulares dimensiones. Con ocasion de oir á una ciega improvisadora[461], nos convencimos de que los que algunos pudieran llamar romances, no son otra cosa que largos y eternos diálogos, en unas composiciones mas acusados que en otros, pero en todos harto visible. Algunos hemos hallado en idioma castellano; pero, ¿quién puede asegurar que no son importados de Castilla? (Murguía 1865, 256).

Aínda que, como o autor indica, a esta altura non tiña coñecemento da existencia de romances en galego, posteriormente cambiaría de opinión e publicará algúns deles[462].

[461] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «La ciega Gabriela, natural de Sta. Maria de Souto, partido de Bande» (Murguía 1865, 256).

[462] «En 1878, el primer presidente de la Real Academia Galega anunciaba en un artículo de *La Ilustración Gallega y Asturiana* la inminente publicación de las *Rimas populares de Galicia*, obra que daría fe de la rica poesía tradicional gallega y muy especialmente de sus romances; asimismo durante los años siguientes siguió teorizando sobre las características del romancero de Galicia» (Forneiro 2017, 106).

Fronte á ausencia de romances na literatura e na música galega, aparece o canto do pandeiro como a máxima representación do cantar do pobo. O interese de Murguía por estes cantos vén da súa relación coa tríade céltica, pois para el son o exemplo máis claro de supervivencia da música e da poesía celta na Galicia do seu momento:

> Nuestro pueblo tiene en el *Cantar de pandeiro*, la compensacion del romance, pues son á veces, esta clase de cantares, como poemitas, en donde el cuadro se desarrolla por completo. No son como los demas, chispas de ingenio, fugitivas y ligeras, en que se manifiestan las impresiones del momento, sino composiciones de mas cuidado, en la cual el poeta popular tiene que atender, á la vez que á la espresion, al movimiento, á la descripcion, en fin, al conjunto del poema. Si nuestros antepasados hubiesen sido mas cuidadosos de estas cosas, ¡quién sabe el precioso tesoro, que podriamos presentar á los ojos atónitos, de los que nos niegan la aptitud para el cultivo de la poesia! Tal vez, como nuestros hermanos de Irlanda y Bretaña, habremos tenido nuestros bardos populares, cuyos cantos se perdieron, porque no los conservó la tradicion, ni tampoco el blanco pergamino de los siglos medios. Quedaron, si, rastros indelebles de su existencia, quedó el mecanismo y disposicion de las estrofas[463] y aquel espíritu poético que animaba á los bardos de blanca cabellera descendientes de aquellos que iban al combate cantando himnos; pero hubo de perderse hasta el recuerdo de nuestra poesia bárdica. Mas fieles al pasado las clases inferiores, conservan siempre en las cosas de hoy el perfume y color de las que se han olvidado ya; puede verse en lo nuevo algo de lo viejo, pero esto no basta para muchos. Sin embargo, existen algunos de estos poemitas, que son composiciones no desprovistas de gracia, de movimiento y colorido. Hé aqui uno en que el poeta popular presenta el animado cuadro de una ruada, fiesta esencialmente popular. Nada falta en él. Pueden señalarse algunas frases no muy escogidas, pero no negarse que el cuadro es completo y exacto, que hay movimiento, en fin, que tiene las condiciones de una verdadera composicion.
>
> A RUADA.
>
> ——
>
> Veña ó pandeiro á ruar,
> Qu'estas son as mazarocas,
> Qu'hoxe teño de fiar.
>
> ——
>
> O pandeiro toca ben,
> As ferreñas fanlle ó son:
> Vivan os qu'amores tén.
>
> ——
>
> Vivan as mozas gallegas,
> Vivan as bonitas mozas,
> Y os galans da nosa terra.
>
> ——
>
> Mociñas á bailar todas;

[463] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «Los poemas de los bardos, están escritos en estrofas de tres versos que consuenan todos entre si. Algunas veces se encuentra la estrofa de cuatro versos, dejando libre el primero y consonantados los tres restantes, aunque tambien se hallan los cuatro con un mismo consonante. Vid. *Les Bardes Bretons poëmes de VI siècle traduits pour la première fois en français par Hersart de la Villemarqué.* Paris 1860. Todo el que desee conocer algun tanto la poesía y el espíritu bárdico, debe consultar las obras de este sábio celtista breton, consagrado por entero, al estudio de esta rama de la literatura» (Murguía 1865, 257).

Mociños, arriba! Arriba!
Ti tamen, meu Furabolos.
___
Non t'asañes non rapaz,
Qu'as nenas, son para ver,
Os galans, para mirar.
___
Cada un é pro que é
O pan está pra á fouciña...
¡Antoniño saca ó pé!
___
A ruada vaise armando:
Tiza, Pepe, ese candil,
Qu'están á porta chamando.
___
Virán chuscos (Dio-lo-queira)
Pro ese chama no quinteiro,
Y os chuscos vén po-la eira.
___
Veña por onde quixer
Toca, pandeiriño, toca,
Mais que ch'o coiro rabée.
___
Estira á cofia, Maruxa,
Dobra as mangas da camisa,
E qu'o denguiño se luza.
___
Inés sacude ó mantelo,
Puntea ben, que ti ben sabes,
Dalle ó brazo e xunta'os dedos.
___
Entra, meigo, non atruxes;
Garda Xan, as castañetas,
E cóntame and'oxe fuches[464] (Murguía 1865, 256-258).

Murguía insiste unha vez máis na ausencia dunha poesía escrita galega que demostre a existencia de poetas galegos ao longo do tempo. Fronte a isto, é o pobo o que conserva, a través da literatura oral, os poucos exemplos coñecidos da mesma. Aparecen así as «clases inferiores», como el di, como garantes do pasado, como o último reduto onde se manteñen e sobreviven as tradicións.

Páxinas máis adiante volve insistir nesta idea expresándoo do seguinte xeito:

> El gallego habia adquirido al través de cuatro siglos de penoso y tristísimo olvido, un desenvolvimiento gradual, pues hablado por una estensa poblacion, naturalmente habia de alcanzar un desarrollo proporcionado á la ilustracion del pueblo á cuyas necesidades servia; mas apesar de esto, no llegó á la altura que hubiera logrado, si le empleasen nuestros escritores en sus composiciones literarias. Por esta causa, ni se fijó, ni pudo adquirir aquella gracia y galanura que da á todo idioma un oido delicado y un gusto acostumbrado á las dulzuras

[464] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «Debemos esta composicion, lo mismo que su música y otros aires populares de la Ulla, á la fina atencion del Sr. D. Marcial de Valladares, quien la recogió en aquel pais» (Murguía 1865, 258).

> del bien decir. Para mayor desgracia, hombres mas amantes de las cosas de su pais, que verdaderos poetas, intentaron levantar la poesia provincial, sucediendo de este modo lo que no podia menos de suceder, que atrajeron sobre si, y conjuntamente sobre el idioma en que escribian, el ridículo que alcanza á todo mal poeta. Cabalmente para lo que se necesita mas genio, es para hacer pasar una lengua vulgar al uso y dominio de la poesia, y carecian algunos de nuestros poetas, no solo del ingenio de los Jasmin, Roumanilles, Mistral, etc., sino hasta del gusto; eran malos poetas y por lo mismo malos hablistas[465]. Mucho mejor que ellos comprendian el génio de la lengua que hablan, los desconocidos autores de las canciones populares: en ellas es en donde debe buscarse la sencilla y natural espresion gallega, y no en ese cúmulo de palabras ridículas y mal sonantes, que de propósito se traen á ciertas composiciones poéticas, no á esas voces formadas por personas de escasas dotes, para llenar el vacío de una rima indigente, ó para aparentar que poseen á fondo una lengua cuya verdadera índole desconocen. ¡Ah! valen mas con sus idiotismos y sus faltas gramaticales nuestros desdeñados cantos populares, que la mejor de esas frias composiciones, á quienes no anima el mas leve y fugitivo rayo de poesía. Partiendo del principio de que en cuestion de lenguaje el pueblo es siempre el verdadero maestro y el mejor modelo que puede buscar un escritor capaz de comprender las bellezas del idioma en que escribe, todos debemos tener en cuenta que para hablar en verso, es necesario ser poeta, y para hablar en prosa tener las dotes que para ello se requieren: !qué el emplear el gallego en composiciones poéticas, no presta el mas pequeño soplo de inspiracion al que carece de ella! (Murguía 1865, 293-294).

Un exemplo da antigüidade dos canto do pandeiro é, precisamente, a música que os acompaña, que presenta unha simplicidade que fai pensar que se trata dos máis antigos conservados en Galicia:

> La música con que acompañan el *Cantar del pandeiro* es de las mas monótonas y indica bien claro lo antiguo de su origen. La música popular es riquísima en Galicia, y superior en hermosura y suavidad á la poesia; este es un rasgo mas que viene á probar nuestro orígen céltico. La disposicion natural para el canto, que poseen nuestras clases inferiores, puede equipararse á la de

[465] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «Dejando á un lado los que florecieron en los pasados siglos, como Vazquez de Neira y los que vivieron en el primer tercio del presente, como Boado y algunos anónimos, podemos decir que el primer escritor que usó con felicidad el dialecto gallego en sus versos, fué el malogrado Alberto Camino. Sus poesias *O Desconsolo*, y *Nay chorosa*, son dos elegias dignas de un verdadero poeta. Otro tanto puede decirse de Francisco Añon, felicísimo en la descripcion de las costumbres populares, aunque algo descuidado en la forma. Aventájales á todos Eduardo Pondal, uno de nuestros jóvenes poetas de mas genio é inspiracion, quien tanto en la *Campana de Allons*, como en los fragmentos de su poema *Colon*, se levanta y levanta nuestro dialecto á una altura que pocos han sabido alcanzar. Otra persona, la primera que ha publicado un volúmen de poesias en gallego, aquella cuyas dotes poéticas no nos es dado juzgar, y á quien hemos dedicado este libro, la autora, en fin, de los *Cantares gallegos*, ha probado por completo que á todos los metros se adapta nuestra lengua, y que se presta á todos los asuntos. Sus poesias serán siempre por su forma, por su sentimiento, por su verdad, por su legítima inspiracion, un vivo espejo en que se refleje el génio, costumbres é instintos de una raza, á quien se cree privada de toda clase de dotes poéticas. El sub-dialecto del Bierzo ha tenido tambien su poeta, á quien con razon debe dársele un puesto en el parnaso gallego, pues aquel sub-dialecto difiere bien poco, por cierto, de el nuestro, como puede verse examinando con atencion el libro titulado *Ensayos poéticos en el dialecto berciano*, por D. Antonio Fernandez y Morales.
Lo que urge, apesar de todo, es publicar las cántigas populares, los cuentos y tradiciones, las obras que se conservan escritas en gallego, un diccionario y una gramática de este dialecto. Su redaccion y publicacion debia encargarse por las diputaciones provinciales á personas competentes, imprimir estos libros, venderlos á ínfimo precio, y darlos de premios en las escuelas. Tómese en esto ejemplo de la Francia, ya que asi se hace para otras cosas, aunque teniendo siempre en cuenta que tales trabajos deben encomendarse á personas verdaderamente competentes» (Murguía 1865, 293-294).

> nuestros progenitores[466] á quienes, lo mismo que á sus descendientes, nadie niega el don de la armonia. Nuestra música popular en nada desmerece de la italiana. Hemos oido muchos de los aires que en aquella tierra privilegiada se conocen, y mas de una vez recordamos sin querer, los de la patria ausente[467] (Murguía 1865, 258-259).

Ante a ausencia dunha poesía escrita, en Galicia destaca a existencia dunha riquísima música, similar á dos países celtas irmáns como Escocia ou Irlanda. Música que, ademais, pódese comparar a doutros países europeos como Italia.

Remata Murguía esta disquisición sobre a música popular galega cun último parágrafo no que destaca a necesidade de recoller e conservar todo este rico patrimonio que conforma a música popular de Galicia:

> Al son de un ronco violin, en los puertos de las Rias Bajas, cantan nuestros ciegos las antiguas canciones ó las improvisan para celebrar la hermosura de la dama, la nobleza de los señores, á cuya puerta demandan limosna, y los milagros de la Virgen. Tal vez entre ellos se encuentre alguno digno de figurar al lado de los que inmortalizaron Walther Scott y Brizeux; pero nadie todavia ha creido dignas de ser conservadas esas flores espontáneas de la poesia popular. Mientras todas las naciones y aun pequeñas comarcas, recogen con avidez cuanto viene del fresco y purísimo raudal del pueblo, miramos en Galicia con desden tales cosas, teniéndolas por indignas de nuestra atencion. Dejadme hacer las canciones de un pueblo, dicen los ingleses, y os dejaremos hacer sus leyes. Desgraciadamente aqui ni las hacemos, ni las escuchamos (Murguía 1865, 259).

Xa no capítulo dedicado aos celtas, Murguía volverá a insistir, a través dos textos clásicos de Estrabón e Silio Itálico, na orixe celta de moitas das tradicións musicais conservadas en Galicia, especialmente a muiñeira:

> [Los celtas] cenaban sentados y tenian á este fin asientos construidos junto á la pared, como todavia se usa en algunas comarcas, cedian á los mayores en edad y gobierno el primer puesto, y se llevaba la cena alredor de los convidados. En sus fiestas y en medio de la bebida, danzaban al son de la flauta, y guiando el baile con trompetas, saltaban unas veces y otras se hincaban de rodillas, bajando el cuerpo rectamente, como lo asegura Strabon á quien seguimos.

---

[466] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «"El antiguo amor de los celtas por la melodia y el canto, parece haber dado á la Escocia y la Irlanda, (cosa que se ha puesto en duda con mas ó menos razon en Inglaterra) una poesia lírica y una música nacional." Rathery» (Murguía 1865, 258-259).

[467] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «No somos nosotros los únicos que hemos hallado esta semejanza, entre alguna de nuestra música popular, y la de los italianos. Recordamos que habiendo venido á Madrid dos campesinos piamonteses, que bailaban sus danzas peculiares al son de la gaita, las gentes decian: *¡Vamos á ver los gallegos! ¡Vamos á oir la gallegada!* Por lo demas, un autor estranjero, y que no visitó á Galicia, es el que sin saberlo viene á darnos la razon en este punto. J. Mainzer, dice, "que entre los italianos se halla una particularidad que no es comun en ningun pueblo, esto es, de prolongar el último tono durante tres, cuatro y seis medidas, muchas veces casi tanto tiempo como el mismo ritornello. He oido en Cápua y Terracina, á paisanos ocupados en sus trabajos, arrastrar (trainer) asi el último tono, de una manera desesperadora y casi hasta perder el aliento."

¿Quién, que haya oido cantar á nuestros aldeanos su *alalala*, dejará de reconocer en él la gran semejanza que tiene con el canto de los aldeanos de italia? El mismo cantar popular nos dice que

> O catar do galleguiño
> E cantar que nunca acaba,
> Qu'empeza con *lailalila*
> Y acaba con *lailalala* (Murguía 1865, 259).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Silio Itálico parece indicar, que bailaban hiriendo la tierra con un pie despues de otro: estas palabras dan el último toque á la descripcion del antiguo baile nacional de los gallegos, de que es hija legítima nuestra alegre y varonil *muiñeira*. Aquellos versos de Silio
>
> > Nunc pedis altern percussa verbere terra
> > Ad numerum resonas gaudentem plaudere cetras.
>
> parecen hechos para describir el baile querido de nuestros campesinos; nada falta en ellos, ni el alegre ruido de los escudos, ni el largo *aturuto*, con que, desde la mas alta antigüedad, los celtas gallegos, como los demas de esta gran familia, espresaban su alegria (Murguía 1865, 442).

Repítense unha vez máis os textos clásicos que comentan a existencia dunha música propia no tempo dos celtas, e que autores como Murguía aproveitan para relacionalos co baile da muiñeira. Esta relación intencionada acabará por se converter nunha realidade a base de ser repetida unha e cen veces polos diferentes autores.

Podemos velo unha vez máis nos parágrafos seguintes:

> Silio Itálico, que tan profundamente conocia los usos y costumbres de los españoles, escribe que los gallegos, no solamente entonaban sus cantos nacionales cuando marchaban al combate, –con lo cual indica que nuestro pueblo tenia música y poesia propia,– sino que añade que los cantaban en sus *varios idiomas*, que no podian ser otros que algunas variedades del céltico, de cuyos restos tan poderosas señales se conservan en nuestro dialecto (Murguía 1865, 448).
>
> Escribe aquel poeta hispano-latino, que marchaban los gallegos hiriendo la tierra, ora con un pié, ora con otro, cantando al mismo tiempo sus himnos nacionales, y Diodoro asegura lo mismo de los lusitanos, diciendo que marchaban cadenciosamente y que en el momento del combate entonaban el *péan*[468]. Este mismo historiador añade, que, en los tiempos de paz, se ejercitaban en una especie de danza, que exige habilidad grande y suma elasticidad en los músculos, mientras Strabon afirma que era propio de ellos la inhumanidad y fiereza de costumbres, lo mismo en tiempo de paz, que en los momentos de la guerra (Murguía 1865, 453-454).

Á vista dos diferentes fragmentos seleccionados do texto de Murguía queda claro que a música constitúe un elemento determinante na construción da identidade galega dentro do contexto da irmandade celta. De aí que o autor inclúa como anexo da súa *Historia* unha serie de pezas transcritas en notación musical que poden ser consideradas como a primeira publicación de música tradicional galega da historia. Este apéndice leva o título de «Cantos populares (del pais de la Ulla)».

En concreto, presenta as seguintes oito pezas, que pretenden exemplificar a clasificación exposta no seu traballo[469]:

[468] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «Himno que entonaban los griegos en honor de Apolo y Diana, recordando la victoria alcanzada por aquel dios, sobre Python. Mas adelante, los compusieron tambien en honor del dios Marte, y los cantaban al son de la flauta y marcahando al combate» (Murguía 1865, 454).

[469] Neste sentido pode resultar estraña a aparición das cantinelas. Do Pico Orjais o explica do seguinte xeito: «As cantinelas, por suspeitas de pouco enxebres, tiveram escasso sucesso em obras posteriores a sua publicação. Marcial Valladares recolheu cantos populares que não se cingiam aos parâmetros definidores da música tradicional, mas que podiam ser muito populares

- A-la-lás I: Na alma se me clavou á rais do teu querere.
- A-la-lás II: A Dios non, ti non m'o digas.
- Cantar do pandeiro: Veñ'o pandeiro e a ruare.
- Cantinelas I: Uns corren para Castilla.
- Ani-novo: Despedida d'ano vello.
- Muiñeira: No te quero por bonita.
- Cantinelas II: Nena, que vende las peras.
- Cantinelas III: A sobra d'un limoeiro.

Estas pezas correspóndense, respectivamente, cos números I, IV, XVIII, XI, XXVIII, XXII, XIII e XIV do cancioneiro de Marcial Valladares. Foi este quen lle facilitou ás obras ao propio Murguía[470] (Do Pico Orjais 2022); e foi o propio Valladares, quen as compilou e as harmonizou para piano[471].

Estas oito cantigas aparecen normalmente como apéndice do primeiro volume da *Historia de Galicia* de Murguía e, ocasionalmente, poden aparecer repartidas entre os dous primeiros volumes[472]. En relación a esta cuestión Costa apunta o seguinte:

> Este apéndice constituye según pudimos comprobar, una auténtica rareza bibliográfica, ya que su aparición dentro de los ejemplares correspondientes a primeras ediciones de la *Historia de Galicia*, que hemos consultado es excepcional; tal vez porque como apéndice que era, sin paginación, fuese arrancado por los compradores de la obra para llevarlos al atril del piano, o tal vez porque se servía por separado, el caso es que aparece muy raramente y no siempre en el mismo volumen ni con el mismo número de piezas (1999, 103).

No noso caso, consultamos diferentes exemplares desta obra e comprobamos que, efectivamente, non en todos se atopan as pezas comentadas. Na consulta realizada na Biblioteca Nacional de España as partituras atópanse repartidas entre os dous primeiros volumes, estando as catro primeiras pezas no primeiro E-Mn 2/71549 V.1, e as catro seguintes no segundo E-Mn 2/71550 V.2[473].

No obxectivo de fixar o canon da música tradicional galega esta pequena escolma xogou un papel determinante pois practicamente todos os compiladores e estudosos da música tradicional tivérona como referente:

---

por volta dos anos cinquenta ou sessenta do século XIX. Haveria aqui peças que poderiam ter sido trazidas de outras terras, como Castela ou Cádiz, lugares de emigração massiva das gentes do Ulha; cantigas dos portos, nomeadamente de Vila-Garcia, onde Valladares acudia a tomar banhos de mar; cantos de cegos, como *As três comadres*, a nº XVII dos *Ayes*; etc. O fato de ter alguma destas canções refrões em espanhol deveu ter sido definitivo para que fossem apartadas de qualquer coletânea. Outra das características para o reconhecimento das cantinelas como um reportório valiosíssimo para o conhecimento do nosso folclore, é que podemos estar ante os primeiros exemplos de danças, pouco depois de ser introduzidas na vida musical das aldeias. São os bailes agarrados, como a polca ou a mazurca, que para além de ser condenados por pecaminosos, também não eram do gosto dos guardiãs do enxebrismo» (2022, 139).

[470] Recordar que cando Murguía introduce o texto dunha Ruada no seu traballo matiza o seguinte: «Debemos esta composicion, lo mismo que su música y otros aires populares de la Ulla, á la fina atencion del Sr. D. Marcial de Valladares, quien la recogió en aquel pais» (Murguía 1865, 258).

[471] Para ampliar este aspecto así como a relación entre Murguía e Marcial Valladares, consultar Do Pico Orjais e Rei Sanmartim (2010).

[472] O lóxico é que aparezan como apéndice do primeiro volume, pois pretenden exemplificar os comentarios contidos no mesmo en referencia coa clasificación xa sinalada.

[473] Pódense consultar estes volumes no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000246168

> Para medir o impacto da publicação dos Cantos Populares basta dizer que Marcial del Adalid utilizou três das suas melodias, Inzenga cinco e Pedrell outras três. Alguma destas canções podemos encontrá-las nos cancioneiros de Casto Sampedro (5), Bal y Gay e Torner (6), Fernández Espinosa (4) e falsificando-lhe a sua procedência, quase a sua totalidade no de Daniel González.
>
> É claro que para lograr tão grande difusão, os Cantos Populares contaram com dois elementos a favor: o da sua antiguidade e o de ser assinados por uma personalidade absolutamente inquestionável, D. Manuel Murguía (Do Pico Orjais 2022, 144).

Pero, as referencias a música e a cultura popular non se restrinxen unicamente ao primeiro volume da *Historia* de Murguía, no terceiro volume, publicado en 1888, Murguía segue a insistir na necesidade de conservar os elementos do pasado que aínda están presentes na actualidade. Estes sobreviven entre os campesiños e mariñeiros, pois son eles, os «verdadeiros fillos de Galicia», os únicos capaces de manter o legado dos irmáns celtas.

> Nuestro país pierde á todo correr su verdadera fisonomía. A cada momento, costumbres que no son las suyas invaden nuestro suelo y le privan de aquel suave perfume que tienen para nosotros las verdaderas cosas de la pátria. Gentes ajenas á los encantos de la belleza impregnan de su frialdad cuanto tocan, y no pasa un dia sin que los que aman esta tierra infortunada se vean obligados á confesar, que todo lo que es propio de la antigua raza gallega, hay que ir á buscarlo ya entre los campesinos y los hombres de mar. En el seno de esa naturaleza, fértil y hermosa como ninguna, en el interior de las ignoradas habitaciones en que vive contento el que aún no ha renegado de la lengua de sus padres, es en donde se halla el verdadero hijo de Galicia, aquel que es, como sus hermanos los celtas, miel escondida en el roble, según la bella y expresiva frase del poeta. Por esto se necesita devolver á los unos la virilidad propia de las grandes razas, hacer que los otros amen con un entrañable amor las cosas de la pátria. Y para ello nada como tornar los ojos al pasado, exaltarlo y hacerlo amar de todos los que tienen ese deber sagrado. Cúmplalo cada cual como pueda y sepa, pero cúmplalo. Yo, por mi parte, no lo he rehuido jamás. Tranquilo en medio de mi soledad, sabiendo que hasta el grano sembrado en las rocas estériles da su fruto de bendición, trabajo y espero. Esta esperanza constituye mi fuerza y me anima para proseguir la tarea de toda mi vida (Murguía 1888, XI).

Murguía critica as innovacións que están a chegar a Galicia e que fan cambiar os costumes. Para loitar contra iso, é preciso tornar a vista ao pasado, tal e como el mesmo fai, para dalo a coñecer e así poder «exaltalo e facelo amar». A indiferenza preséntase como o peor inimigo:

> Lenguaje, tradición, poesía, arte, todo lo que nos es propio va pereciendo á manos de ese enemigo casi invisible, amamantado á los pechos de la ingratitud pública, —llamado indiferencia. Este mónstruo, es como todos ellos, infecundo: sólo tiene la eficacia necesaria para que lo que debe vivir y centellear en los espacios, se apague en las sombras que él crea. Sombras enemigas, ocultadoras de cuanto guarda de noble y generoso un pueblo que se ignora, pero que desea por instinto, rehabilitarse, ascender, llegar á la cumbre y ceñirse los laureles que por derecho propio le correspondan! Y esto en tal modo, con fuerza y anhelo tal, que puede decirse que si su historia es la de una raza medio muerta y medio olvidada, es también la de un pueblo que se revela

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> y apresura. Sólo por eso la gloriosa tarea de escribir los anales de Galicia, puede mirarse como un sacerdocio; que si hay mucho de sagrado en toda iniciación, no lo hay menos en la rehabilitación de las nacionalidades desconocidas ó negadas. Esta rehabilitación equivale á un segundo bautismo (Murguía 1888, XVIII-XIX).

Para loitar contra esa indiferenza, aí está el, encargado de esta gloriosa tarefa de escribir e rescatar o pasado, tarefa que se presenta como unha especie de vocación ou sacerdocio que busca, non só rescatar o pasado, senón que a empresa é moito maior, e busca a reivindicación de Galicia como nación.

Neste terceiro tomo é no que se estuda a época dos suevos en Galicia. Para Murguía, como para outros estudosos, o asentamento e consolidación do reino suevo na Gallaecia é outro dos momentos fundacionais da nación galega:

> Costumbres, supersticiones, poesía, ley, lenguaje, cuanto se refiere al mundo real y al de la imaginación, cuanto toca á la organización de la familia y de la sociedad y se conserva todavía entre nosotros, lleva á menudo el sello de un cierto predominio germánico, por cuya eficacia tuvo principio la nacionalidad gallega[474]. Y no porque los elementos célticos originarios y anteriores se viesen absorvidos, no tuviesen fuerza alguna para perseverar, ó resultasen como si no hubieran existido, sino porque concordaban en más de un punto esencial, fueron numerosas las familias suevas que arraigaron en Galicia, y grande también su influencia en el país, por haber salido de sus rangos la gente superior, mejor dicho las clases que dominaban y dirigían (Murguía 1888, 168-169).

Suevos e celtas teñen moitos elementos en común e concordan nos puntos esenciais. É necesario, polo tanto, estudar as tradicións galegas á vista das xermánicas, comparalas e ver o grao de equivalencia que existen entre elas. Precisamente, entre as tradicións que sobreviven de orixe xermánica está a regueifa:

> Entre los ritos del matrimonio dominan, como es natural, los germánicos: por tales pueden tenerse el pan de la boda y la *regueifa*, que son resto de la torta comida en común; el rapto que se simulaba no hace muchos años en una aldea cercana á Santiago, así como en las afueras de esta población, el envío de un carro y aperos de labranza que el novio hacia á la desposada (Murguía 1888, 330).

[474] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «Theofilo Braga, fué de los primeros á señalar, en una de las notas de su *Rom. Portuguez*, la persistencia, en el territorio bracarense, de hartas tradiciones germánicas. Por el lugar en que se conservan pueden desde luego tenerse por de origen suevo. Es así, como comparando la mayoría de nuestros cuentos populares con los alemanes de Grimm y con los de Adolpho Coelho, *Contos pop. Portuguezes*, Lisboa 1879, y *Contos nacionaes*, Porto 1882), se vé que son todos como si derivasen de una fuente común. Y aunque es defícil á la hora presente, separar en los gallegos y portugueses, lo que hay en ellos de verdaderamente original y se halla ligado por modo directo á los germanos establecidos en la Península, de lo que vino á nosotros gracias á las múltiples corrientes medievales, no cabe duda que sería de gran interés recoger y comparar nuestro Folk-lore con el del resto de España, y separar convenientemente cuanto siendo de origen germánico ó que se pueda presumir tal, y dominando en los paises de la antigua Galicia, se diferencia de lo conocido más allá de nuestras fronteras provinciales. Sería estudio de especial importancia bajo todos conceptos, pero muy en especial para señalar las diferencias de carácter y de costumbres de los pueblos godos y suevos y de los que á ellos deben algo de su sangre. Por de pronto podemos adelantar que de los *Cuentos alemanes* de Grimm, publicados por la casa de Gaspar y Roig, que son tan corrientes, apenas hay media docena que sean desconocidos en Galicia, y que todos los que dió á conocer Adolpho Coelho, son comunes entre nosotros» (Murguía 1888, 168).

E a literatura oral a través do canto do pobo está plenamente presente neste momento da historia:

> Mientras tanto la literatura oral, siempre tan importante, brillaba en nuestro cielo y aparecía como dueña del corazón de las multitudes. El pueblo entonaba sus canciones donde quiera que se reunía. Al pié de las basílicas, en el campo, dentro de sus viviendas y en las fiestas más importantes, venían a solazar unos corazones en perpétuo contacto con la desventura. Las más gratas, eran las que traían á sus labios la risa, á su alma un desahogo. Las *fescenianas*, dominaban, y esto de largo tiempo atrás. En cuanto á las demás canciones, claro es que no debían faltarles. En el canon XII del primer concilio de Braga, se ordena que «no se cante en la iglesia, ninguna poesía á excepción de los salmos ó escrituras canónicas del nuevo y viejo testamento.» El pueblo por su parte no hacía gran caso de semejantes prohibiciones: dentro de los mismos claustros se oían á menudo los acentos de la musa profana, y para combatirlos con algún éxito San Fructuoso, trató de limitar todo, permitiéndolos tan sólo durante las horas de trabajo. Los que más dominaban eran los cantos fescenios, y también los más perseguidos; por sus obscenidades, no podían ser ciertamente, del agrado de la Iglesia; mas no por eso se logró exterminarlos. Los que los componían y los cantaban, los que brillaban en lo que San Valerio llama, *joci hilaritatum*, alcanzaban por ello lo que sólo se concedía entonces á otras aptitudes y á bien distintos méritos; en tal manera, que hasta á disgusto y contra la voluntad de su prelado, ascendían al sacerdocio[475]. Justo, que brillaba entonces por sus méritos en el canto y en la música, deberá á lo adelante, gracias á la dureza con que le trató la austeridad del santo anacoreta y abad, el puesto merecido que ha de gozar en la historia del arte, del teatro y de la literatura provincial. Lo merece, ya que no por sus virtudes, al menos por los talentos que le reconocieron los que abominaron de ellos; lo merece, porque gracias á él, se puede atestiguar que la poesía popular y la música, tenían á la sazón en Galicia la importancia de siempre (Murguía 1888, 347-349).

O pobo canta en todo lugar e ocasión. Esta non é unha característica propia da actualidade, senón que xa desde tempos remotos se mantén esta tradición, incluso contra os intereses da igrexa de controlar e regular o emprego e a temática destes cantos.

Do repertorio interpretado polas xentes do pobo destacan as cantinelas:

> Entre esa poesía semi-popular, al lado de las canciones de un momento, fáciles y pasajeras, tal vez fuera bien poner, aunque no queda ni noticia ni ejemplo de ellas, las *cantinelas* que duraban más en los labios y en el corazón de las multitudes. No resta un solo verso, ni la más breve mención de tan importantes composiciones; mas tratándose de gente céltica y germánica dudar de su existencia, es casi un absurdo. Sin la diatriba de San Valerio contra Justo, no podrían llevarse hasta el siglo VII las representaciones dramáticas entre nosotros. En donde había que prohibir los himnos no canónicos cantados por el pueblo en las iglesias, parece que las cantinelas debieron ser fáciles y cantarse ya en latín popular, ya en el nuevo romance que se iba formando. Que este gusto por todo género de canciones no se perdió

[475] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «Así San Valerio (*Esp. Sagr.* T. XVI p. 369) dice que Justo fué ordenado presbítero contra su voluntad, y sólo porque era diestro en cantar y tocar la lira, "gracias á lo cual recorría muchas casas, asistía á los banquetes lascivos y alcanzaba grandes triunfos por sus canciones." El santo añade, que "con loca temeridad alcanzó injustamente la ordenación y aun se atrevió, gracias á su hipocresia, á mancillar la santa religión apareciendo á los ojos de los hombres como beato"» (Murguía 1888, 348).

> fácilmente, nos lo dice lo que pasaba en Santiago en tiempo de Gelmírez, á quien acompañaban con himnos y cánticos cuando entraba en la ciudad. Sobre todo, los suevos, no debieron carecer de esas especiales composiciones origen de los más famosos poemas medievales. Quizás las tuvimos nosotros, quizás también, sobre las aguas de aquel mar tempestuoso de la invasión árabe en que todo se perdió y detuvo, flotaron, viniendo á la orilla como santo despojo de una civilización interrumpida, el gusto por las melodías y las composiciones poéticas de la época suevo-gótica. Y así como perseveró en las escrituras la aliteración, y el consonante en los epitafios, así la anterior poesía heróica, tiene digna sucesora en la *Canción del Figueiral* y en el *Plantus* de Alfonso VI (Murguía 1888, 349-350).

Destas cantinelas de orixe céltica e xermánica non chega ningún exemplo ata a actualidade. O autor sinala que quizais a causa da súa desaparición estivera na invasión árabe. Así e todo, pode atoparse unha continuidade desa lírica na Canción do Figueiral[476].

Para rematar coas referencias á música popular, Murguía vai introducir outro asunto moi interesante e que vai ser desenvolvido de forma especial por Tafall no seu artigo titulado «La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia» (1901, 1902, 1903). Este asunto non é outro que a relación entre a música litúrxica medieval e a música popular galega:

> Lo que se dice de la poesía, puede con más razón asegurarse de la música. Refugiada en la Iglesia, los que la cultivan, son hombres que viven al abrigo de los altares, y así aunque pocos, los nombres que se recuerdan los tenemos de los escritos eclesiásticos del tiempo. Guiándonos por ellos podemos poner al lado de Justo, tan castigado por San Valerio, á *Máximo*, en quien el santo nos dá un *scriptor*, y asimismo un gran conocedor de la psalmodia. No debía serlo menos San Fructuoso, criado al lado de Conancio y en su escuela y que en sus reglas establecía las letanías alternativas, naturalmente cantadas. Consérvase todavía el eco de aquellas sencillas melodías, eco á su vez de las antiguas y nacionales cuyo origen ario es ya imposible desconocer[477]. El genio de nuestro pueblo ponía á veces en ellas, por modo indirecto, el tema; casi siempre, en la interpretación, su inspiración natural. No hay por qué extrañar por lo tanto, que siendo la gallega como casi toda la música popular europea, hija de la antigua y religiosa, conserve todavía gran parte de los viejos aires, y no sólo los motivos, sino también el sistema de los coros primitivos, adoptados después por la Iglesia; la cual dividiendo los fieles en dos secciones, ordenaba que entonasen el cántico los varones y lo terminasen las mujeres. Aún se vé hoy, que cuando nuestros campesinos marchan en grandes grupos á sus romerías y cantan para hacer más llevadero el camino, los graves

[476] Son moitos os autores que tratan o tema da Canción do Figueiral, como Sarmiento, Sampedro, Soriano Fuertes, Arana ou Said Armesto, citados por Groba (2012a); Vesteiro Torres (1878, 1891); ou o propio Murguía, que no tomo cuarto da súa *Historia* volve retomar este asunto e comenta: «Pero todas ellas declaran su filiación, todas ellas proclaman que la primera, la principal, la que más elementos nacionales encierra es la de Peito bordelo, así como la *Canción do Figueiral* que á ella se refiere, perteneciéndonos por entero, se presenta íntimamente ligada con la hazaña de los Figueroas, es uno de los muy escasos monumentos que nos quedan de nuestra más antigua poesía lírico-épica, se canta, tal vez con su música primitiva, y puede contarse desde luego como una de aquellas que, traspasando las fronteras de la Galicia actual, llevaron á los demás países, nuestras tradiciones, nuestra poesía, y nuestra lengua» (Murguía 1891, 318-319)

[477] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «Estudiando Mr. Bourgault-Ducoudray, la música popular bretona, y siendo como en la música popular gaélicas, escandinavas y slavas, se encuentran los modos griegos, emitió la hipótesis de una música ariana, hipótesis que está ya admitida por la ciencia. Hay más, nuestra música popular, lleva todavía las indelebles señales de su origen ario, pues en ella se encuentran, cuando menos, dos de los modos diatónicos griegos y es por extremo parecida á la bretona, objeto principal de los estudios de aquel escritor» (Murguía 1888, 350-351).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

> dan comienzo y entonan los dos primeros versos, y los agudos terminan, diciendo los dos últimos (Murguía 1888, 350-351).

Murguía indica que a música popular galega, así como case toda a europea, proceden da música antiga e relixiosa, o que fai que conserve aínda certos aires procedentes desta, algúns dos seus motivos e a forma de executar os cantos de modo antifonal –alternando dous grupos de modo que inicia o primeiro e contéstalle o segundo–. Este asunto da influenza da música relixiosa na tradicional terá a súa repercusión sobre todo no debate que se abrirá entre diferentes autores acerca da supervivencia dos modos litúrxicos ou gregorianos na música tradicional galega, especialmente nos alalás[478].

Outro aspecto a destacar do parágrafo anterior é esa referencia ao «xenio do pobo», neste caso, esa inspiración natural inherente ás clases populares, que reciben por herdanza directa da «tradición». Como sinala Mártinez González, «os rexurdimentistas testemuñan historicamente a existencia dun «xenio nacional» e, con isto, logran unha mudanza discursiva crucial para o Rexurdimento» (2020, 100).

Son moitos os temas tratados por Murguía na súa *Historia de Galicia* arredor da música popular Galega, o que o converte nun referente imprescindible e incuestionable para todos os autores posteriores. Nel aparecen moitos dos tópicos que van formar parte do ideario da música galega.

6.2. FERNANDO FULGOSIO

Fernando Fulgosio (Madrid 1831 - Ourense 1873) participou na redacción da obra colectiva titulada *Crónica general de España ó sea Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus poblaciones mas importantes de la península y de ultramar*. Concretamente, no referente a Galicia, foi o encargado de redactar a *Crónica de la provincia de La Coruña*[479] (1865), *Crónica de la provincia de Orense*[480] (1866) e *Crónica de la provincia de Pontevedra*[481] (1867). Ademais tamén realizou as correspondentes a Ávila, Baleares, Filipinas, Guipúscoa, Tarragona, Valladolid e Zamora.

Fulgosio foi coñecido, sobre todo, polas súas novelas de costumes, como a titulada *Alfonso. Recuerdos de Galicia* (1866), da que Inzenga extractou algunhas pasaxes que empregou como comentarios na introdución do seu *Cancioneiro*. No musical tamén destacar que era o libretista do que puido ter sido a primeira zarzuela galega, a titulada *Pedro Madruga*, á que Marcial del Adalid estáballe poñendo a música. Precisamente a súa morte foi a razón que levou a Adalid a abandonar o proxecto.

Neste caso, centrarémonos no seu labor como historiador[482], para estudar as achegas musicais que realizou desde as crónicas que escribiu das tres provincias galegas antes sinaladas.

No primeiro dos seus traballos, a *Crónica de la provincia de La Coruña*, de 1865, atopamos algúns comentarios sobre a música e a cultura popular que dan continuidade aos tópicos xa sinalados anteriormente. Por exemplo, no referente á romaría e á festa, que segue aparecendo como un lugar idílico, de comuñón entre todos os participantes: «En las fiestas y romerías, maravilla la paz y seguridad que en ellas se advierte, á pesar de durar semejante

[478] Sobre este asunto consultar Groba (2012a, 2012b) e Costa (1999).
[479] Copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000235441
[480] Copia dixital en : http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000235191
[481] Copia dixital en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000235192
[482] Centrado sobre todo no estudo da prehistoria formará parte do cadro de persoal do Museo Arqueológico Nacional deste xullo de 1867 ata a súa morte (Papí 2013).

concurso de personas de diversa y aun lejanas parroquias hasta horas casi adelantadas de la noche» (Fulgosio 1865, 13).

Introduce tamén a imaxe que se presenta a continuación, que reproduce «os costumes da Coruña» e na que se pode ver, no centro, a un home e a unha muller bailando baixo a atenta mirada dunha nai sentada no chan cun neno no seu colo. Á esquerda aparecen o gaiteiro, facendo sonar o seu instrumento para acompañar o baile; un tamborileiro ao seu lado, que está preparando o seu instrumento, tensando o cordame, para acompañar ao gaiteiro; e, de costas, sentado no chan, un home que segue atento os movementos dos bailadores. Á dereita aparecen dúas parellas, unha de pé e outra sentada, que observan o devir do baile.



Ilustración 41. Copia do cadro de Dionisio Fierros titulado *La Muñeira* (Fulgosio 1865, 25).

En realidade, esta imaxe é unha copia inexacta[483] do cadro titulado *La Muñeira* que Dionisio Fierros (Cudillero, Asturias 1827 - Madrid 1894) pintou para a Exposición Agrícola, Industrial e Artística de Galicia que organizou a Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela en 1858[484] (Rodríguez Paz 2019). O cadro tamén foi exhibido na Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860 en Madrid[485]. Precisamente, deste ano data a primeira reprodución que atopamos nun xornal, no madrileño *El Museo Universal* (1 de xaneiro de 1860), que vai acompañada dun comentario de Ricardo Puente y Brañas no que defende o baile da muiñeira –ou contrapaso, como el mesmo sinala no artigo– fronte á groseira caricatura que se fai nos teatros da capital e que se denomina gallegada[486]. Esta pintura converteuse en todo un símbolo, na representación gráfica da muiñeira, alcanzando

[483] Quizais sexa unha copia realizada por algún outro autor partindo da obra orixinal pois, claramente, faltan elementos e personaxes que si aparecen naquela. Achégase copia do cadro orixinal no Anexo 21. Neste anexo tamén pode verse a fotografía que Charles Clifford tomou deste cadro na Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860.

[484] Para esta primeira exposición Fierros presentou tres cadros de carácter costumista, un de gran formato, *La muñeira*; e dous de menores dimensión: *De ruada* e *Una familia gallega* (Rodríguez Paz 2019).

[485] Para esta segunda exposición Fierros presentou os tres cadros que xa exhibira anteriormente en Santiago e unha nova obra de gran formato titulada *Una romería en las cercanías de Santiago* (Rodríguez Paz 2019). Esta obra resultou todo un éxito e foi premiada coa medalla de primeira clase da exposición.

[486] Polo interese que presentan os comentarios e a descrición que da imaxe fai Puente y Brañas, transcribimos integramente o artigo no Anexo 22.

unha ampla difusión durante a segunda metade do século XIX e aparecendo reproducida ou copiada en numerosas publicacións da época[487].

A imaxe parece unha estampa característica dunha desas romarías ou festas das que falaba máis arriba Fulgosio e que podemos ver reflectida na seguinte pasaxe onde describe ao partido xudicial de Ferrol:

> Si bien las costumbres y aspecto general de este partido [Ferrol] tienen gran semejanza con los demás de nuestra provincia, no hay duda que la proximidad al Ferrol va influyendo mas señaladamente cada dia. De esa manera, y mientras gran parte de los habitantes conservan las monteras, sayos, anchos calzones, botines y gruesos zapatos, ó bien zuecos de madera, así como el idioma que de sus padres heredaron, va este desapareciendo de los pueblos inmediatos al departamento, cuyos moradores adoptan el moderno y poco pintoresco pantalon, á la par que la chaqueta y el sombrero hongo.
>
> Las mujeres van á menudo descalzas, como en la mayor parte de la costa, y visten asimismo telas de lana áspera, hilada y tejida por ellas mismas. En los dias de fiesta gastan trajes de pana y otras telas, en forma de sayas cortas, justillos y jubones, sin olvidar el clásico *dengue* ó roja esclavina, con franjas de terciopelo y sujeta con broches de plata ó metal, cuya prenda, unida á la blancura del pañuelo que llevan en la cabeza, favorece por estremo á las hermosas hijas de esta parte de Galicia, de cuyo traje solo nos falta mencionar el *mantelo* ó delantal de paño negro con franjas de terciopelo, las blancas medias y el zapato de lazo.
>
> Las diversiones de la gente del campo son de igual manera semejantes á las de toda la provincia; las tascas del lino, las fias ó reuniones en que se juntan á hilar, el deshojar el maiz, las *majas*, de que luego hablaremos, y que reemplazan en Galicia á la trilla, y sobre todo las romerías, son constantes y repetidos motivos para reunirse y tratarse, no solo los amigos, vecinos y habitantes comarcanos, sino los de partidos y aun provincias harto distantes. Es la *gaita* el verdadero y popular instrumento músico de Galicia, y la mayor espresion de alegría de sus naturales ciertos gritos, semejantes á los que dan todos los demás habitantes del Norte y Occidente de España y otros pueblos del Norte de Europa, de orígen céltico, y que por esta circunstancia se llaman *atarutos*. Las dos principales romerías de este partido son las de San Pelayo y San Pedro (Fulgosio 1865, 109-110).

Repítese unha vez máis ese discurso no que aparecen os diferentes traballos do ciclo anual unidos á diversión e á presenza da música; a romaría como o espazo para socializar por excelencia; a gaita como o instrumento que representa a todos os galegos, o «verdadeiro»; e, por último, o aturuxo, ese berro de orixe celta e que representa a alegría na súa máxima expresión.

Na *Crónica de la provincia de Orense* (1866), concretamente no apartado no que comenta o carácter e costumes dos habitantes desta provincia, di:

[487] Temos localizada a súa presenza, ademais de en *El Museo Universal* (1 de decembro de 1860), en: *La Ilustración gallega y asturiana* (20 de xullo de 1879), *El Globo* (10 de febreiro de 1881) e *Almanaque Gallego para 1901*. Tamén circulou en forma de gravados e fotografías. O primeiro en fotografala foi A. Cisneros na exposición de 1858 –sendo esta unha das primeiras fotografías tomadas en Galicia– (Rodríguez Paz 2019). Tamén foi fotografada na exposición de 1860 por Charles Clifford (Fernández Díaz-Fierros 2019). Esta fotografía atópase actualmente na Biblioteca Nacional de España e pódese consultar no seguinte enlace: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000232314

> Aunque en la misma provincia suelen diferir los habitantes, no solo en costumbres y riqueza sino tambien en el aspecto exterior, con todo, puede decirse que el orensano conserva en su rostro, género de vida y carácter, la hermandad que hay entre él y sus hermanos los demás gallegos.
>
> Los hombres son de buena estatura, robustos, y alcanzan grandes fuerzas; las mujeres, graciosas, y tan aficionadas al trabajo, que así acompañan al hombre en sus faenas campestres como atienden á los quehaceres domésticos.
>
> El orensano es modesto, religioso, no sin mezcla de remotas y aun no apagadas supersticiones; el montañés, sobre todo, tranquilo y contento en medio de su honrada pobreza, es verdadero prototipo del primitivo celta. A semejanza de sus hermanos, bailan los hijos de la provincia de Orense la célebre muñeira (la molinera), al son de la gaita y el tamboril. Segun acabamos de apuntar, la religion cristiana no ha podido desterrar del todo ciertas supersticiones, en verdad paganas, tales como el *mayo*, los *fuliones* de Carnaval y el no casarse los martes. Muchos hijos de esta provincia pasan á Portugal, ó vienen á Castilla y Andalucía á ejercer su oficio, ó solamente á ayudar á los escasos habitantes de lo interior en las faenas de la siega (Fulgosio 1866, 13-14).

Sen entrar a comentar os aspectos relativos ao carácter e aparencia común a todos os «irmáns galegos», no musical Fulgosio fai referencia a un só baile galego, a muiñeira, que bailan ao son da gaita e o tamboril. Muiñeira e gaita sitúanse como os referentes da música galega.

Por último, na *Crónica de la provincia de Pontevedra* (1867), non aparece ningunha mención directa á música popular galega, simplemente, cando fala dos «célticos», fai referencia á pasaxe xa coñecida de Estrabón, aínda que sen citalo:

> Bailaban los hijos de Galicia con toda su familia á las puertas de las casas, las noches del plenilunio, cuyas fiestas no pueden menos de traer á la mente la presencia de la media luna con una estrella ó semicírculo encima, en antiguas monedas de España, así como en otras, de las fases de la luna, acompañadas de una ó varias estrellas (Fulgosio 1867, 28).

6.3. VILLA-AMIL Y CASTRO

Dentro da colección xa sinalada, *Crónica general de España ó sea Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus poblaciones mas importantes de la península y de ultramar*, a *Crónica de la provincia de Lugo* (1866) está asinada por José Villa-Amil y Castro (Madrid 1838 - 1910). Formado na *Escuela Superior de Diplomática*, este autor entra dentro da tendencia historiográfica máis erudita[488] (Mato Domínguez 1974).

Cunha sólida formación histórica, arqueolóxica e artística, Villa-Amil afástase dos ideais románticos e das reivindicacións de carácter nacionalista:

> Este autor desvincúlase de toda intencionalidade política e producirá unha historiografía conscientemente aséptica neste sentido, posto que os nacionalismos, na súa opinión, provocan que o historiador se encerrase en localismos que levan ao empobrecemento dos estudos históricos. Mantense deste xeito nos postulados do positivismo que busca unha Historia obxectiva e neutral (Carou Barros 2019,44).

[488] «A contribución de José Villaamil y Castro ao estudo, defensa, catalogación, denuncia e preservación do patrimonio artístico e documental galego así como ter o privilexio de ser un dos iniciadores dos estudos científicos sobre etnografía, bibliografía, arqueoloxía, historia e arte de Galicia, son de gran interese para a cultura de Galicia» (Carou Barros 2019,44).

Aínda que na súa *Crónica de la provincia de Lugo* (1866) non presenta referencias explícitas á música popular galega, si resulta interesante resaltar o comentario que o autor fai sobre a conservación das tradicións:

> Este país es hoy dia muy pobre en tradiciones y leyendas, y no nos atrevemos á asegurar si en algun tiempo ha sido más rico en ellas que lo es actualmente, y si en este caso las ha perdido á causa de las diversas circunstancias que poco á poco, y cada vez con mayor fuerza, hacen desaparecer por completo los caracteres particulares de los paisanos de Lugo.
>
> Nótase más claramente esta progresiva desaparicion en los trajes, pues casi por completo han desaparecido los propios del país, á excepcion de algunas reducidas localidades, como sucede en la parroquia de Labrada, á poco más de una legua SO. De Mondoñedo, cuyos feligreses, que fácilmente se reconocen por su elevada estatura, conservan cierto corte de calzon, polaina, chaleco, chaqueta y montera, característicos de la localidad.
>
> Las frecuentes emigraciones al interior de la Península y América, las periódicas y antiguas excursiones á Castilla para la siega, y la reforma de hábitos y costumbres que importan los mozos que vuelven á sus casas despues del servicio á que son arrancados por la contribucion de sangre, contribuyen cada uno de por sí á hacer desaparecer el carácter provincial y las antiguas costumbres y viejas tradiciones.
>
> No se exime de este influjo el lenguaje, pues cada dia se ve más empeño en la general adopcion del castellano y en el abandono del dulce y meloso dialecto que debe el reino de Galicia á su época de mayor grandeza, el tiempo en que se vió tan dichosamente gobernada por el memorable conde D. Ramon de Borgoña (Villa-Amil y Castro 1866, 52-53).

Non con un ton de nostalxia senón de resignación, Villa-Amil y Castro comenta que son moitas as tradicións que se están a perder en Galicia a esta altura de mediados do século XIX. Entre as causas que levan ao esquecemento deste patrimonio están, segundo el, a emigración, tanto cara á Península como a América; a situación laboral de moitos labradores galegos –como os segadores– que pasan longas tempadas fóra de Galicia; ou os mozos que se ven obrigados a abandonar a súa terra para facer o servizo militar.

A situación da lingua galega, en opinión do autor, non é mellor que a do resto das tradicións e, tamén esta, está a sufrir as consecuencias dos cambios do momento.

6.4. SARALEGUI Y MEDINA. A CONSOLIDACIÓN DEFINITIVA DO CELTISMO

Despois de Murguía o autor que máis referencias á música popular introduce na súa publicación de carácter histórico, nesta segunda metade do século XIX, é Leandro de Saralegui y Medina (Tui 1839 - Ferrol 1910). Autor de varias obras desta categoría[489], vai ser no seu traballo titulado *Estudios sobre la época céltica en Galicia*[490] no que inclúa as alusións antes sinaladas. Este foi publicado en 1867 e está considerado como un texto fundamental na

[489] Neste sentido pódense destacar as obras: *Pueblos lacustres. Estudios de arqueología prehistórica* (1871), *Historia de Ferrol, una aportación a la obra de Victorino Novo* (1883), *Estudios sobre Galicia* (1888), *San Martín de Jubia. Apuntes históricos* (1899), *La futura historia de Ferrol* (1901), *Del estado de las personas en Ferrol durante la Edad Media* (1902), *Efemérides ferrolanas. Apuntes para la historia de Ferrol y sus cercanías* (1904), *Los benedictinos de Jubia* (1907), *Adobrica. Estudio de geografía histórica* (1908), Libunca. Estudio de geografía histórica (1909).

[490] Pódese consultar unha copia dixital en: http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=4882

historiografía galega, pois foi a primeira monografía escrita sobre a época dos celtas que se publicou en Galicia[491] (Burgoa Fernández 2013).

Saralegui y Medina dará continuidade á liña sobre os estudos do celtismo iniciada por Verea y Aguiar e continuada posteriormente por Martínez Padín, Vicetto e Murguía[492]. Seguidor das ideas rexionalistas e de ideoloxía liberal tratará de utilizar a historia para defender o seu ideario pero, a diferenza do excesivo romanticismo dos autores anteriores, el terá unha visión máis positivista, aplicando ao seu traballo os coñecementos máis avanzados da súa época sobre este tema:

> Considerado un trabajo fundamental en la historiografía gallega que contribuyó a implantar el mito celta de Galicia dentro de su generación, a lo largo de su obra Leandro de Saralegui profundiza en el conocimiento de la esencia celta gallega, estudiando el tema desde los puntos de vista social, idiomático, religioso y costumbrista, considerando la relación de los habitantes de Galicia con pueblos afines y añadiendo los últimos descubrimientos en el campo arqueológico, siempre teniendo en cuenta las modernas aportaciones de las corrientes del pensamiento europeo de su época (Burgoa Fernández 2013, 707).

As primeiras referencias á música popular aparecen entrelazadas cos aspectos relixiosos[493]. Cando Saralegui y Medina comenta a relixión dos celtas, a relixión druídica, introduce a seguinte descrición da xerarquía sacerdotal que reproducimos integramente, para que se poida ver e comprender como se artella todo un discurso pseudocientífico que intenta explicar a orixe e funcionamento do sistema estamental deste pobo:

> El número tres era sagrado y desempeña un papel fundamental en todas las tradiciones bárdicas. En religion, en política, y hasta en la poesia, el número tres tenía una importancia grandísima, pues se le consideraba dotado de una virtud sacramental.
>
> Tres eran los grados de la gerarquia sacerdotal druídica: –los *bardos*, los *ovates* y los *druídas*.
>
> Los bardos (*barz*, poeta,) eran los poetas sagrados de los galos. Cantaban las hazañas de los héroes, acompañaban á la víctima al sacrificio, y guiaban á los guerreros al combate, cantando himnos patrióticos en medio de los campos de batalla.
>
> Esta costumbre de entrar en combate cantando canciones belicosas, comun á todos los pueblos de la antigüedad, ha existido durante mucho tiempo en Galicia, donde al parecer la introdugeron los bardos, y se conservaba aun en tiempo de la alianza cartaginesa, pues segun refiere Silio Itálico, los

[491] «Obra erudita que usa tanto las fuentes clásicas como las más recientes, apoyándose en los últimos hallazgos arqueológicos. En su trabajo se decanta por un celtismo integrado dentro del contexto de los conocimientos de su época» (Burgoa Fernández 2013, 697). Proba da repercusión desta obra é que se publicaron dúas edicións posteriores, en 1888 e 1894.

[492] «O pasado celta de Galicia, que o diferenciaba doutras rexións do estado español de pasado "íbero", segundo a historiografía española da época, actuaba como un garante do feito diferencial galego, dunha personalidade ben diferenciada do país, que estaría presente xa, de acordó coas teorías celtistas, dende os comezos da historia de Galicia» (Pereira González 1996, 22).

[493] «A pesar da súa conquista os celtas souberan resistir á asimilación —malia perderen a súa lingua—, conservando os seu carácter e os seus costumes, carácter e costumes que pasaran prácticamente intactos ó pobo galego actual, e que se atopaban en estado mais puro entre a pobación labrega do interior do país, da cal citaba Saralegui algúns dos seus costumes e crenzas para ilustra-la relixión dos antigos celtas, ¡tan fielmente se conservara a herdanza celta entre os campesinos galegos!» (Pereira González 1996, 18).

gallegos que acompañaban á Anibal á la guerra de Italia *iban cantando versos en su bárbaro idioma*, taconeando alternativamente la tierra y batiendo ó chocando los escudos para llevar el compas:

....misit dives Galloecia pubem
Barbara nunc patriisululantem carmina linguis.
Nuc pedes alterno percussa verbere terra
Ad numerum resonas gaudentem plandere cetras.
Hoec requies ludus que viris, ea sacra voluptas.[494]

Lucano describe en estos términos el ministerio de los bardos:

Vos quoque, qui fortes animas, belloque peremptas
Laudibus in longum, vates, dimitiitis oevum,
Plurima securi fudistis carmina Bardi.[495]

En estos pueblos primitivos, los poetas ha sido una clase privilegiada é influyente en los destinos públicos; pero entre los galos ha sido mayor que en ninguna otra nacion la influencia de los *bardos*, por la costumbre de poner en verso los dogmas, las leyes y las ciencias, que los constituia en órganos indispensables del sacerdocio y del poder civil de los druidas.

En un principio, los *bardos* constituian una sola clase dentro del órden druídico, pero posteriormente se dividieron en tres, por la imposibilidad de llenar cumplidamente sus múltiples deberes.

La primera de estas clases era la de los *fileas* ó poetas, que estaban encargados de poner en verso los dogmas religiosos, acompañar á los guerreros en el campo de batalla, celebrar los triunfos nacionales, y divertir al pueblo en las fiestas públicas con himnos patrióticos y cantos belicosos.

Los de la segunda clase, *breitheamh* ó *brehons*, llenaban las funciones de jueces y legisladores, estando además encargados de promulgar las leyes, lo cual verificaban cantándolas en público con un tono monótono muy semejante á una especie de recitado y acompañándose con la *rotta*, su instrumento característico[496].

Y los *seanachas*, que componian la tercera clase del órden de los bardos, eran los que conservaban la memoria de los grandes acontecimientos y celebraban las glorias de las familias ilustres.

La institucion de los bardos, sobrevivió en algunas naciones á la ruina de los druidas, conservando por mucho tiempo sus privilegios y sus riquezas, hasta que lo escesivo de su número, sus escesos y exorbitancias produgeron su completa estincion, despues de un largo periodo de decadencia. En Irlanda, el órden de los *bardos* vivió como perpetuado en medio de las vicisitudes por qué atravesó el pais, desde el advenimiento del cristianismo, hasta la muerte de Turlough O'Carola que es el último poeta irlandés digno de aquel nombre, y á quien se deben en gran parte los mejores aires nacionales de su patria. En otros paises, por el contrario, los *bardos* perdieron toda su influencia y preponderancia en tiempos en qué los druidas propiamente dichos conservaban aun sus antiguas prerogativas como órden religioso y sábio, convirtiéndose de libres dispensadores de aplausos y de la censura en cortesanos serviles ó *parásitos* de los grandes señores, como les llamaban los escritores estrangeros.

La única noticia que se conserva de los cantos bardicos es la que da Tácito acerca del *bardilo*, canto de guerra de los antiguos germanos que

[494] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «*De Bello púnico*» (Saralegui y Medina 1867, 110).
[495] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «Lib. I, 447» (Saralegui y Medina 1867, 110).
[496] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «*Dictionnaire de musique* par le Dr. Lichtenthal, traduit et augmenté Dominique Mondo» (Saralegui y Medina 1867, 111).

> probablemente usarian tambien los galos en la misma época. En el *bardilo*, –dice el historiador latino, –las palabras importan ménos que la espresion, y puede considerarse como el estrepitoso concierto del entusiasmo guerrero: fórmase de acentos rudos y sonidos vagos y entrecortados, y para hacerlos oir mejor, los germanos se ponen su escudo delante de la boca para que, con la repercusion, salga la voz más fuerte y más sonora.
>
> Los bardos del pais de Gales han trasmitido hasta nosotros una clase de poesias, cuyo origen se remonta á las épocas druidicas, y que consisten en coplas de tres versos, unidos por una misma rima, á las cuales se les dá el nombre de *tribanau*.
>
> Davies ha traducido algunos de esos tercetos, de los cuales pueden servir de muestra los siguientes, que tomamos de una traduccion francesa:
>
> Neige sur la montagne! Oiseau affamé!
> Le vent soufle sur le cap.
> Dans le malheur l'ami est précieux.
>
> _____
>
> C'est la vielle de l'hiver: la conversation est agréable.
> Le vent etla tempête gardent une egale paix.
> Garder un secret est le fait de l'homme capable.
>
> _____
>
> Como se vé por los ejemplos precedentes, el primer verso encierra generalmente un pensamiento cualquiera, sugerido por la observacion de la naturaleza, del hombre ó de la vida comun: el segundo, es un rasgo del mismo género, pero más vago y que predispone el ánimo á la reflexion; y el tercero, encierra una leccion moral, cuya relacion con los dos pensamientos anteriores no es fácil percibir. Tal vez, como ha creido Davies, no exista entre el último verso y los que le preceden, más lazo que la sucesion arbitraria establecida por el poeta; pero lo más probable, es que haya en la construccion de esos tercetos cierto encadenamiento enigmático, hijo del simbolismo druídico, que se nos oculta por completo, como dice la acreditada publicacion estrangera de donde tomamos estos datos[497].
>
> Al mismo tiempo, sabido es que los galos hacian, hasta en la conversacion familiar, un uso contínuo de hipérboles y metáforas, casi ininteligibles para los estrangeros, segun refiere Diodoro Sículo; y en este concepto, no es estraño que su poesia, participando como es natural de los caractéres y los hábitos nacionales, adolezca de esa misma oscuridad que hacen cada vez más impenetrable las sombras acumuladas por los siglos.
>
> En Galicia no existen restos tan preciosos de la poesia de sus bardos, así como tampoco se ha conservado ni uno solo de aquellos himnos guerreros que los antiguos galiegos cantaban al entrar en combate, como refiere el poeta hispano-latino; pero quizás no sea aventurado afirmar que el terceto bárdico vive todavia en la cancion popular de Galicia, muy semejante bajo diversos aspectos al *tribanau* de la poesia céltica (Saralegui y Medina 1867, 109-115).

Desde a perspectiva da narratividade, vemos como se articula todo un discurso onde se mestura ficción e realidade, establécense taxonomías con categorías e subcategorías, empréganse fontes en diferentes linguas como o latín e o francés, e aplícanse citas de autores clásicos como Silio Itálico, Tácito ou Diodoro Sículo[498]. Inténtase, polo tanto, artellar un

[497] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «Magasin pittoresque. (15.me annéc.)» (Saralegui y Medina 1867, 114)

[498] Como sinala Padín Portela, o que se trata é de aproveitarse da autoridade indiscutible destes autores: «Esto es así porque Plinio o Silio Itlálico posibilitan un prestigio derivado de la época en la que escriben, es decir, según esta idea lo más antiguo

discurso crible que conecte o tempo dos celtas coa actualidade, creando esa idea de elemento tradicional que sobrevive a través do tempo. Neste caso para explicar a presenza na música e na poesía galega da denominada tríade céltica ou tríade bárdica, que Saralegui denomina *tribanau*.

Esta pasaxe finaliza cunha solicitude á compilación, conservación e estudo desas cancións que aínda permanecen vivas e que precisan dunha atención especial como elementos que reflicten o sentir e os pensamentos do pobo:

> Por desgracia, ni aun esas mismas canciones que resuenan hoy mismo en nuestros tortuosos desfiladeros y entre los pliegues de nuestras montañas, se han recopilado, ni han sido objeto de un estudio particular, como por tantos conceptos lo merecen; porque no solo bajo el punto de vista literario, sino histórica y psicológicamente considerados, los cantos y los romances populares tienen una importancia extraordinaria, por lo mismo que revelan la vida íntima de un pueblo, sus pensamientos habituales, su génio y sus inclinaciones.
>
> Esta indiferencia con qué siempre se ha mirado en Galicia un asunto tan interesante, es la causa principal de que se haya negado á sus hijos la aptitud para la poesia, que es, por el contrario, uno de los caractéres peculiares de nuestra raza (Saralegui y Medina 1867, 115).

Saralegui y Medina atribúe precisamente a ese desprezo cara aos cantos e poesías populares a causa da ausencia de poetas e dunha literatura poética en Galicia. Ao mesmo tempo defende a actitude poética dos galegos sinalando a riqueza deses cantos e desas poesías populares, fronte á carencia dunha poesía de carácter culto. Cuestión que segue a defender nas páxinas seguintes:

> ¿Habrá nada más eminentemente poético que las tradiciones populares de nuestras montañas, que las costumbres patriarcales de nuestros *highlanders*, que sus supersticiones y sus amores?
>
> No: el pueblo que ha inventado las *ruadas*, que tiene un *cantar* para todas las circunstancias de la vida, que cuenta á centenares las tradiciones y las leyendas, no es un pueblo á quien ha negado el cielo el divino don de la poesia y la aptitud para las artes liberales. Podrá ser un pueblo desgraciado, como lo es en efecto, pero no por eso hay razon para creerlo desprovisto de vena poética y de felices disposiciones para el cultivo de las bellas letras.
>
> Cierto, por otra parte, que las condiciones geológicas y climatológicas de Galicia son más á propósito para la meditacion y el estudio que para el desarrollo de la imaginacion y los vuelos del entusiasmo; pero lo mismo puede decirse con mucho más fundamento de Alemania, de Inglaterra y de Francia, donde, sin embargo, nadie que sepamos ha supuesto la esterilidad poética que con tanta insistencia se quiere atribuir á Galicia, repitiendo la repetida frase de Fénix de nuestros ingénios (Saralegui y Medina 1867, 117).

Unha vez máis, aparece a problemática xa tratada por Vicetto e Murguía en torno á ausencia dunha literatura poética en galego e, neste caso, o autor decántase por seguir os postulados de Murguía, defendendo que a un pobo que ten e conserva unha tradición tan rica en cantos populares non se lle pode negar o don da creatividade e a invención poética. Tamén afirma

es lo verdadero y, por otra parte, lo que redactan lo hacen desde el lado de los opresores, lo cual eleva el mérito de los oprimidos» (2018, 19).

que o determinismo climático e xeográfico non poden ser razóns abondo para soster unha afirmación en sentido contrario.

Saralegui y Medina revélase contra esa visión negativa que o resto de España ten de Galicia:

> Galicia no es un pais estéril para la poesia, como no es tampoco la region agreste y salvage con qué sueña la inmensa mayoría de los españoles.
>
> Y si hubiéramos tenido la suerte de conservar las leyendas y los cantares de nuestros mayores, seguramente no desmerecerian al lado de las historias de Arturo y de la Mesa redonda, como nuestros cantares de hoy son dignos de competir con los más hermosos que han recogido en la Bretagne contemporánea Souvestre y Hersart de la Villemarqué (Saralegui y Medina 1867, 120).

Unha vez máis é a música popular, similar en fermosura á do resto de pobos que conforman as nacións celtas, a que demostra a dignidade poética do pobo galego.

A continuación podemos ver como Saralgui y Medina decribe os sacrificios que os celtas realizaban aos prisioneiros de guerra ou outra clase de malfeitores. Observamos como relaciona este tipo de acontecementos cos actuais folións e, tamén, como empregaban os aturuxos que chegan ata os nosos días:

> En el momento señalado para el sacrificio, se reunía el colegio en el *cromlec'h*, bajo la presidencia del gran druida. Un pueblo inmenso bajaba de las montañas, y se dirigia hacia el bosque sagrado á la luz de millares de antorchas, como van todavia hoy nuestros sencillos campesinos á las fiestas nocturnas llamadas *foliones*[499], resto elocuente de las costumbres primitivas y de las solemnidades druídicas. La multitud, apiñada en torno del *cromlec'h*, lanzaba esos gritos agudos y penetrantes, peculiares de Bretagne y Galicia, que llamamos *aturujos*, y que los celtas exhalaban lo mismo entre transportes de alegria, que en medio de la desesperacion y del dolor. Despues de un breve período de movimiento y desórden, reinaba el recogimiento más profundo y la calma mas completa. Solo se oia la armoniosa voz de los *bardos* cantando sobre una especie de cítara *(rotta)* alabanzas al Dios innominado del druida. Entre tanto, el condenado, poseido de la inmensa alegria de la gloria, se estendia sobre el *dolmen*, rodeado de viejas encinas, de cuyas ramas colgaban las armas guerreras de la tribu. El gran druida, vuelto hacia el Oriente, invocaba la luz de la luna, y al mismo tiempo, el ovate hería á la víctima con un cuchillo de piedra, debajo del diafragma, sacando de las covulsiones de su agonia los augurios que buscaba. Despues, la sangre se esparcia sobre el pueblo; y un nuevo grito vibrante y atronador como los que helaron de espanto á las legiones de Mario despues de la derrota de los ambrones, un nuevo

[499] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «En los dias tambien que solemniza la iglesia católica; vemos en Galicia, pais clásico de los celtas y pelasgos en lo más culminante de nuestros montes, infinidad de luces que se dirigen al pináculo más encumbrado, siguiendo al compás de la gaita una marcha lenta, y formando círculo, permanecen en silencio mientras dura el disparo pirotécnico llevando cada hombre una luz en la mano, del mismo modo que los celtas llevaban el fuego. Terminado el fuego de los voladores, aquel pueblo que subió iluminando el monte sin más objeto que una costumbre, cuyo orígen desconoce, se presenta en la puerta del párroco, el qué vulgarmente les obsequia con algun refrigério. Pues bien, esta fiesta peculiar de Galicia que conocemos con el nombre de folion, no procede del cristianismo etc. etc. (R. Barros Sibelo.—Galicia. Revista universal de este Reino.)» (Saralegui y Medina 1867, 126). Neste caso, Saralegui y Medina reproduce un fragmento do texto publicado por Barros Sivelo na revista *Galicia. Revista universal de este reino*, do 1 de novembro de 1860, no artigo titulado «Costumbres de las primitivas poblaciones Galaicas, arraigadas como vicios de la idolatría en las creencias modernas. Infiltraciones del cristianismo en Galicia».

> *aturujo* cien veces repetido, terminaba estas sangrientas ceremonias que no se desterraron por completo hasta despues de la conquista romana (Saralegui y Medina 1867, 126-127).

En relación cos costumes celtas, Saralegui y Medina comenta o seguinte:

> Los *callaisi* vivian frugalmente, sustentándose la mayor parte del año con pan de bellotas, que se conservaba mucho tiempo: su bebida odinaria era el agua; y su lecho el suelo ó haces de yerba, sobre los cuales dormian confundidos, sin distincion de sexo, como refiere Posidonius, de donde se ha pretendido sacar un argumento contra la moralidad de aquel pueblo sencillo y morigerado, en vez de ver en eso una prueba evidente de la pureza de sus costumbres, conservada hasta hoy en el corazon de nuestras montañas, como lo demuestra aquel cantar tantas veces repetido:
>
> —Cantan os galos pr'o dia
> Erguete meu ben é vaite.
> —¿Como m'ei d'ir, queridiña?
> Como m'ei d'ir é deixarte?
>
> Su bebida favorita era una especie de cerveza, que sus hermanos de la Galia llamaban *kourou*, segun Dom Morice, y con cuya espuma se lavaban la cara las mugeres.
>
> El poco vino que producia el pais, se consumia únicamente en los banquetes de bodas y fuerales.
>
> Comian sentados en poyos por órden de edad y dignidad, y despues danzaban al son de una trompeta ó flauta que, segun la autorizada opinion de Mr. De Chateaubriand, era la misma gaita pastoril que hoy usan nuestros montañeses, y cuyo origen galo parece incontestable.
>
> El inspirado cantor de los *Mártires*, pinta en la narracion de Eudoro á un pastor celta, que sentado sobre las ruinas de una puerta decumana, oprimia bajo el brazo un pellejo henchido de viento, animando de esta manera *una especie de flauta*, —la misma de qué habla Estrabon,— cuyos sonidos tenian cierto género de inesplicable dulzura.
>
> No es, pues, extraña la predileccion del pueblo gallego por ese rústico instrumento que hace cerca de cuarenta siglos viene vibrando entre la red de montañas del suelo pàtrio.
>
> Indudablemente hay en el fondo de nuestra alma una especie de voz secreta que nos impulsa à amar lo mismo que amaron nuestros padres, que tiende à identificarnos con ellos en un mismo sentimiento de amor y de ternura hácia todo aquello á qué se sintieron inclinados; y ese secreto instinto, esa voz misteriosa á qué obedecen lo propio el hombre que la colectividad, el indivíduo lo mismo que los pueblos, es la que ha debido despertar en la masa de la poblacion gallega la ardiente simpatía, el amor entrañable por la *gaita* que, en cada una de esas oleadas de la humanidad llamadas generaciones, ha encontrado y encuentra nuevos títulos al afecto y la predileccion de las sucesivas.
>
> La gaita es, por otra parte, un instrumento tan propio de un pais de montañas, tan adecuado para dominar el rumor del viento entre los castaños y nogales, el ruído de los torrentes y la selvàtica armonia de nuestros profundos valles; está tan marcadamente impuesto por la constitucion física del territorio, que no es extraño que se haya perpetuado en Galicia y resistido á los progresos é innovaciones del arte, participando en cierto modo de la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> inalterabilidad de los elementos á que acaso debe su existencia (Saralegui y Medina 1867, 160-162).

Aquí vemos con que paixón fala da gaita, ese instrumento que, segundo o autor, leva en Galicia cerca de corenta séculos. Fronte a esa aparente rigorosidade nos datos o autor deixase levar polos seus propios prexuízos e presenta un discurso máis pasional que racional, suxerindo a presenza inalterable da gaita durante todos eses séculos.

Pero non remata aquí o seu discurso, senón que continúa remarcando as diferenzas e posibles influenzas doutros pobos e aclarando porque a gaita é o un instrumento que mellor se adaptas ás condicións xeográficas de Galicia:

> El arpa y la lira, tan propias de las apacibles regiones del Asia y de las doradas playas de Grecia, no tienen aplicacion posible en Galicia; y asi se comprende que en un pais donde, particularmente los griegos, introdujeron sus usos, costumbres y hasta en gran parte su rico y armonioso idioma[500], no haya llegado á naturalizarse jamas la lira del rapsoda.
>
> La elevacion del suelo, la vejetacion abundante, los accidentes del terreno, los valles y las montañas, son otros tantos obstáculos para la propagacion del sonido que solo un instrumento áspero y vibrante puede dominar; y de aqui proviene en gran parte la predileccion del montañés gallego por nuestra alegre gaita pastoril (Saralegui y Medina 1867, 162).

Remata Saralegui y Medina cunha referencia ao baile e ás romarías:

> Segun el mismo Estrabon, nuestros celtas usaban tambien mucho una danza guerrera, en qué los hombres asidos de las manos, empuñando la lanza, y moviendo los brazos, formaban un círculo que giraba sobre si mismo.
>
> Acompañábanse entonces con canciones belicosas en qué se celebraban las hazañas de los héroes, y concluian por formar un simulacro de batalla.
>
> Estos ejercicios que, en un principio no eran más que un juego, una ficcion, se convertia generalmente en un combate formal y sangriento, de lo cual ha quedado un recuerdo en las refriegas que suelen terminar nuestras fiestas campestres, convirtiendo en un revuelto campo de Agramante los lugares poco tiempo ántes consagrados á la espansion y á la alegría.
>
> Esta costumbre, que no sin razon forma parte de todas las descripciones que se han hecho de nuestras alegres *romerias*, está perfectamente caracterizada por el tierno y apasionado Camino, en su apreciable produccion *A foliada de San Joan*, una de las más conocidas y populares en Galicia entre las várias que se conservan del malogrado autor de *O desconsolo y Nai chorosa* (Saralegui y Medina 1867, 163).

Vemos como incluso aproveita para converter nun feito positivo un acto negativo como son os disturbios e pelexas que teñen lugar en moitas festas e romarías. Unha vez máis a romaría como o máximo expoñente do xúbilo e do gozo.

[500] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «Segun el P. Alvarez Sotelo, pasan de seis cientas las voces griegas que tiene nuestro dialecto, y "los más de los nombres de montes, valles, rios, ciudades arruinadas cuyos suelos sonservan el nombre, castillos y casas solariegas antiquísimas, muchos helenismos, innumerables diptongos, sinalefas, sinéresis y síncopes; y los artículos añadidos á los nombres con sus dialectos." (Historia general del reino de Galicia.—Inédita.)» (Saralegui y Medina 1867, 162).

6.5. BARROS SIVELO

Ramón Barros Sivelo (Santiago de Compostela 1828 - Zas 1903) é autor de numerosas obras relacionadas coa prehistoria e a arqueoloxía, entre as que destacan *Galicia monumental, geográfica, estadística, histórica, eclesiástica y civil*[501] (1859); *Plano general y arqueológico, geográfico y diagramático de la tercera vía militar romana de Braga para Astorga* (1860); *Apuntes arqueológicos de Galicia. El Monte Medulio* (1863); *Crónicas de Orense. Episodios de la Edad Media* (1875); *Antigüedades de Galicia*[502] (1875).

Esta última é quizais a súa obra máis coñecida e está:

> concebida ao xeito dos compendios historiográficos propios do século XIX. Neste caso abarca desde os orixes ata a etapa sueva. A información arqueolóxica froito das súas investigacións prácticas é a base da obra o cal supón unha novidade no contexto deste tipo de produto historiográfico esencialmente teóricos (Martínez Rodríguez 2010, 36).

É este o traballo no que imos fixar a nosa atención, pois nel aparecen, dentro de toda a información que presenta, referencias á música popular. Concretamente, na sección na que fala da relixión e costumes dos celtas, comenta o seguinte:

> La fiesta en los bosques sagrados ó lucus, debieron pertenecer á los primeros tiempos del druidismo, y son generalmente poco conocidos. Estas festividades, pasaron despues á los *cromlec'h*, monumentos fáciles de confundir con los barrows de guerra (castros), y en ellos se celebran las reuniones en los plenilunios, para consumar los sacrificios y para distribucion del *Muerdago*, al pueblo que concurria á las ceremonias religiosas. Bajo la direccion del gran druida, se verificaban las solemnes reuniones que tenian lugar á las altas horas de la noche segun la costumbre ó rito para los sacrificios, llevando cada individuo una antorcha en la mano para alumbrar el sangriento simulacro. De todos los estremos del local señalado para la ceremonia, bajaban los habitantes desde los lugares mas lejanos, llamándose mútuamente por medio de ese grito agudo, penetrante y prolongado, típico de Bretagna, Escocia y Galicia, conocido entre nuestros habitantes con el antiquísimo nombre de *aturuxo*, y que aun hoy resuena en las revueltas montañas, valles y cañadas de nuestra pátria, repetido por los campesinos para emprender alguna espedicion nocturna.
>
> Reunido el colegio, dirigian plegarias al dios innominado del druida, mientras los bardos entonaban himnos al compás de la *rotta*, en honor de la divinidad. Despues de una pequeña plegaria y de inspeccionar las venas del costado de la víctima, tendida sobre el *dolmen*, el gran druida invocaba la luz de la luna, mientras el sacrificante la heria en el vientre con la piedra cortante ó *dólabro*, y observaban las entrañas sin cortarle parte alguna; y por el tacto, la prolongada agonía, actitud y últimas convulsiones, hacian los pronósticos acerca del porvenir. Los himnos de alabanza volvian á repetirse despues que la víctima exhalaba el último suspiro (Barros Sivelo 1875, 66-67).

Resulta facilmente perceptible a similitude deste fragmento co transcrito anteriormente de Saralegui y Medina (1867). Vemos os mesmos elementos: o *cromlec'h*, os aturuxos, a *rotta*,

[501] Desta obra só se publicarán a dúas primeiras entregas ilustradas, desistindo o autor de continuar co proxecto debido á súa dificultade (Martínez Rodríguez 2010).
[502] Pódese consultar copia dixital en: http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=7142

etc. Aínda que redactado con outras palabras é evidente a fonte da que procede. É máis, ao rematar o primeiro parágrafo Barros Sivelo introduce unha nota ao pé na que aclara o seguinte:

> Una tradicion inmemorial, vino conservando en nuestros habitantes del campo, especialmente en las montañas de Lugo y provincia de Orense, una reminiscencia que solo puede tener origen de aquellas reuniones nocturnas de los celtas. La celebridad del *Folion* que procede ya de una antigüedad remotísima, puede servir de leal testimonio para la deduccion indicada. En los dias que solemniza la iglesia católica, y con generalidad en las vísperas de los patronos de cada pueblo, vénse en lo mas culminante del monte, infinidad de luces que se dirigen al pináculo mas encumbrado, siguiendo al compás de la gaita una marcha lenta. Esta ascension procesional, se realiza con bastante órden y silencio. Llegado al punto designado, todos los asistentes forman círculo, permanecen en silencio mientras dura el disparo pirotécnico, sosteniendo cada uno su luz en la mano, del mismo modo que los celtas llevaban el fuego. Terminado el disparo de los voladores, aquel pueblo que subió iluminando el monte, sin mas objeto que una costumbre, cuyo origen desconoce, se presenta en la puerta del párroco que los obsequia con algun refrigerio (Barros Sivelo 1875, 66).

Referencia ao folión que tamén era comentada por Saralegui y Medina (1867), e que xa sinalamos naquel momento que correspondía co texto que o propio Barros Sivelo publicara na revista *Galicia. Revista universal de este reino*, do 1 de novembro de 1860, no artigo titulado «Costumbres de las primitivas poblaciones Galaicas, arraigadas como vicios de la idolatría en las creencias modernas. Infiltraciones del cristianismo en Galicia».

E continuando cos costumes dos celtas, Barros Sivelo introduce o seguinte comentario sobre a gaita:

> Entre las costumbres populares célticas, se conservan aun muchas en nuestra pátria que no lograron desfigurar por completo el trascurso de los siglos. Entre ellas la mas típica es la gaita; ese instrumento de que nos habla Estrabon, cuyos sonidos, dice, tenian *cierto género de inesplicable dulzura* (Barros Sivelo 1875, 70).

Para este autor, a gaita é un instrumento de orixe celta que soubo conservarse inalterable ao longo dos séculos ata a actualidade. Atrévese, incluso, a aplicarlle a este instrumento o comentario de Estrabón, e cualificalo de doce. Ademais, a través dunha nota ao pé, engade o seguinte:

> Mucho se tiene escrito de la *gaita gallega*, que se usa desde tiempo inmemorial en todos los paises que fueron habitados por los celtas, y sin embargo, no hemos visto que nadie se ocupase de lo mas típico, lo mas adherente á ella; ese toque que es tan antiguo como la gaita, acaso lo primero que se tocó en ella. Es un concierto caprichoso de notas, repetidas unas, alternadas otras, que tienen cierta espresion y armonia, dulce, agradable, simpática al oido y que tambien puede producir una dulce melancolía, como espansion inesplicable. El que oiga en nuestros campos, en las mañanas de verano el toque de la *alborada* cuyas agudas notas se modifican al dilatarse por entre el follage de los frondosos pinos y castaños seculares, si no siente en el alma una sensacion profunda, es por que no tiene corazon gallego. Con ese

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> toque se inician las festividades, se hacen las felicitaciones y se dan las enhorabuenas. Con él tambien daban los hermandinos en la célebre sublevacion de la edad media, la señal para el incendio de los castillos y casas solariegas que lograban asaltar; incendios que se hacian siempre á la primera luz de la aurora, por lo que se les daba el nombre de *Lumieiros da Alborada* (Barros Sivelo 1875, 70).

Dentro do repertorio para gaita –ese instrumento «inmemorial» e empregado en todos os pobos celtas–, destaca neste caso o autor a alborada. Para Barros Sivelo a alborada é a peza máis típica e que mellor se adapta ao instrumento galego por excelencia, incluso comparten a mesma antigüidade, pois estas foron as primeiras obras tocadas nela.

Barros Sivelo tamén introduce no seu discurso a unión coa natureza, o carácter afectivo e sentimental producido polo son da gaita e o simbolismo asociado ao emprego da alborada como arma utilizada polo pobo.

Continúa nos seguintes parágrafos cun asunto xa clásico dentro dos temas tratados polos autores deste momento, como é a ausencia dunha tradición poética culta:

> De los argumentos de Plinio y Pomponio Mela, habrá tomado origen la calificacion que los escritores romanos dieron á los celtas occidentales, negándoles imaginacion y númen para la poesia. Esta injusta opinion llegó á tomar tal arraigo, que aun en la actualidad, nuestras provincias vecinas, desconociendo el carácter, índole é instruccion de los gallegos, no desisten de ella. Sin negar que los hijos de estas montañas, son mas apasionados por los estudios sérios y por las ciencias que por las bellezas de la poesía, no por eso le negaremos númen ni falta de conocimiento en el arte de la rima. Además de los muchos poetas conocidos, cuenta Galicia con génios fecundos que honran el suelo natal, con la descripcion de costumbres espuestas con esa espresiva dulzura tan peculiar á nuestro dialecto provincial.[503]
>
> Prescindiendo de génios ilustrados, es preciso no conocer el carácter de nuestros campesinos para negarles ese númen natural que les es muy peculiar. Rara vez al cruzar por las frondosas vegas, deja de oirse algun canto popular, que en estilo doliente envuelve una queja disfrazada y que en bien cortados versos y armoniosos consonantes sujetos á la mas exacta medida, revelan inspiracion sin el auxilio del arte. Pudiéramos poner muchos ejemplos tomados de los cantos de pura inspiracion si no fuesen agenos al objeto de este trabajo. Hé aquí no obstante un pequeño trazo, el último que llega á nuestros oidos:
>
> —Roliña que vas volando,
> ¿Dónde vas facer ó niño?
> —Nas carballeiras do Abia,
> No mais alto carballiño.
>
> Como conclusion del argumento que nos ocupa, tenemos aun en todo su apogeo, la proverbial *Regueifa* de nuestras montañas (Barros Sivelo 1875, 71-72).

Unha vez máis, fronte a ausencia dunha tradición poética culta sitúase a tradición dunha poesía popular asociada ao canto de grande riqueza, presentando ao campesiñado galego

[503] Introduce aquí unha nota a pé de páxina que pon: «Sin carecer de poetas en los siglos anteriores, tenemos como modelos contemporáneos en la poesia galáica á D. Francisco Añon, doña Rosalia Castro de Murguia, Pintos, Alberto Camino, los Iglesias, Carbajal, Turnes y otros que sería prolijo enumerar» (Barros Sivelo 1875, 71).

como un pobo de grande creatividade e inspiración poética. Como exemplo desas habilidades para o canto poético, o autor destaca a regueifa, que explica con detalle a continuación:

> Es la festividad nocturna en las bodas de nuestros montañeses. Reúnense los mozos á la puerta de los contrayentes, y con ellos todo el pueblo ó aldeas inmediatas, empezando los mejores cantadores á inprovisar versos reclamando la *regueifa*, que consiste en una hogaza de pan, mas ó menos lujosa y adornada, segun la posibilidad de los desposados ó padrinos, si aquellos fuesen pobres. Es admirable como esta gente, completamente agena á toda instruccion literaria, sostiene un diálogo en improvisados versos, referente á la vida de los novios, de los padrinos y de los convidados, versos que envuelven siempre una alusion ó sátira picante. Presentada en público la regueifa, es condicion indispensable empezar el baile que rompen los nuevos cónyuges, llevando la novia la hogaza en la cabeza que sostiene en equilibrio hasta la mitad del baile, pasándola despues á la de su consorte. Terminado éste, los mozos cantadores, eligen entre ellos al que mejor improvisó y se la dan como premio, para que la distribuya entre los concurrentes; pero sin contar con las mujeres para el reparto, porque seria inferirles un insulto. Si la regueifa se negasa por cualquier motivo, entonces sale en verso la vida privada de todos los asistentes á la fiesta, que termina por una escandalosa cencerrada.
>
> En otras localidades en vez de ser cantada, se baila, y la gana aquel que al rededor de ella ejecute los puntos mas difíciles, sosteniendo un vaso lleno de vino en la cabeza, de cuyo líquido no debe derramar ni una gota porque en este caso pierde el premio y es relevado por otro competidor (Barros Sivelo 1875, 72).

Barros Sivelo describe o canto e o baile da regueifa dentro das vodas aldeás. Neste caso, non se trata de cantos que empregan textos poéticos que se conservan e transmiten de forma oral dunha xeración a outra, senón que se trata dunha disputa dialogada que emprega textos improvisados no mesmo momento da interpretación e que aluden ás persoas presentes na celebración. Regueifa é o nome que recibe a bola de pan que se reparte entre os comensais que asisten á celebración pero, por extensión, acabará por recibir tamén este nome tanto o canto dialogado que se realiza na súa disputa como o baile.

6.6. A MÚSICA COMO FERRAMENTA DE REIVINDICACIÓN POLÍTICA DE CARÁCTER NACIONAL

A publicación en 1865 do primeiro volume da *Historia de Galicia* de Murguía representará un cambio radical na concepción destes traballos en Galicia. A partir deste momento a historia adquire un papel destacado como ferramenta de reivindicación política. Para conseguir ser efectiva nese terreo precisa construír un discurso que recolla e encarne a singularidade e sensibilidade do colectivo que intenta representar. Para conseguir este obxectivo, Murguía vai basear a súa obra en tres elementos claves: a raza, a lingua e literatura propia e os costumes e tradicións.

Será dentro deste último apartado onde a música se sitúe nun lugar destacado como elemento de reivindicación da singularidade do pobo galego. Tal é así, que Murguía realiza o primeiro traballo de catalogación e estudo da música popular galega, publicando as primeiras transcricións. Pero Murguía non dispuña dos coñecementos para desenvolver este estudo e propoñer estes resultados. Para elo botará man dos coñecementos e das compilacións de Marcial Valladares. Ambos atópanse nun lugar destacado entre os mediadores que axudaron a conformar o que hoxe entendemos como música popular galega. Con eles afiánzanse definitivamente os tópicos xa anticipados nas historias anteriores e que quedarán

definitivamente integrados entre os elementos de representación identitaria de Galicia. Así, aparecen a gaita, o aturuxo e a romaría como os elementos máis destacados do ámbito musical.

No que se refire ás pezas musicais, a muiñeira segue a ser a máis representada e comentada, seguida do alalá e a alborada.

Destacar que nesta segunda metade do século XIX haberá novas disciplinas que se sumen á defensa destes tópicos; referímonos ás artes gráficas. Xa vimos, cando comentabamos a *Crónica de la provincia de La Coruña*, de Fernando Fulgosio (1865), como introducía o cadro de Dionisio Fierros titulado *La Muñeira*. Estas imaxes serán moi importantes para a difusión e consolidación dos tópicos comentados, pois reproducen visualmente as actitudes e características expresadas nos textos.

Outro cadro que poderiamos destacar de Dionisio Fierros, pois reproduce outro dos tópicos aquí sinalados é o titulado *Una romería en las cercanías de Santiago*. Esta obra foi exhibida por primeira vez na Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860 en Madrid e «supuso un rotundo éxito para Fierros, al que premian con medalla de primera clase y la crítica reconoce la originalidad del asunto» (Rodríguez Paz 2019, 690).



Ilustración 42. Cadro de Dionisio Fierros titulado *Una romería en las cercanías de Santiago* (Rodríguez Paz 2019, 687).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7. A MUSICOGRAFÍA APÓS AS FONTES HISTÓRICAS NO SÉCULO XIX

Como consecuencia da chegada do romanticismo e dos novos aires impulsados polas ideas liberais e provincialistas, xurde o empeño de redactar as primeiras historias nacionais seguindo uns criterios etnicitarios que teñen como protagonista principal ao pobo galego. Para os autores do século XIX «a Historia era quen podía xustifica-la singularidade dun pobo, era quen podía valida-lo feito diferencial e polo tanto tamén lexitimar unha posición reivindicativa» (Angueira 2019, 59).

Estas historias que buscan a defensa da autoestima galega encontrarán no pobo celta e nas teorías celtistas o elemento artellador dun discurso identitario que adquire peculiaridades culturais nun primeiro momento, pero, que posteriormente, deriva cara á creación dunha narrativa de intereses políticos de carácter nacionalista[504]. Xurde así unha crónica xeradora dun relato que amosa de forma cronolóxica a memoria da nación.

Tal e como sinala Núñez Seixas, as *Historias* que van desde a primeira publicación de Verea y Aguiar (1838) ata Murguía (1865) fixarán o esquema canónico das Historias de Galicia, que se consolidará no século XIX e permanecerá vixente durante grande parte do século XX:

> La Historia se erige en el criterio de verdad de la existencia de la nación galaica. Es la vía mayor para probar la perennidad de un ser nacional definido por la etnicidad, presente ya en los siglos pasados, desde la época celtica. Historiadores como Verea y Aguiar, los autores provincialistas como Faraldo, Neira de Mosquera o Martínez Padín, historiadores regionalistas como Benito Vicetto o Manuel Murguia, sobre todo este último, fijaron a lo largo del segundo y tercer tercios del siglo XIX una interpretación canónica de la Historia de Galicia, según la cual los problemas de Galicia se explicarán por una jerarquía causal que siempre tiene origen en un agente externo, Castilla. La Historia de Galicia comenzaría con el asentamiento de la raza celta sobre el territorio situado en el Noroeste peninsular que conformaría el verdadero sustrato racial de Galicia, reforzado después con el aporte suevo. La interacción raza-tierra crearía un espíritu nacional (*Volksgeist*) distintivo, cuyos trazos diferenciales serían el lirismo, la inteligencia, el amor a la tierra, la religiosidad, la resistencia indómita y la falta de deseos de conquista, a lo que más tarde se añadirá el idioma gallego. Ese sustrato étnico apenas sería modificado por los romanos, será reforzado por los suevos durante su reinado en Galicia (411-585), y se transmitirá a la Alta Edad Media. En la Baja Edad Media comenzaría el período de decadencia, por mor de la imposición

[504] La importancia de la historiografía sobre Cultura Castreña en el siglo XIX, debe valorarse desde el punto de vista de sus aportes teóricos. Entre ellos destacaremos, por su significación y trascendencia futura, los siguientes:
- La tesis celtista que, concebida como pilar originario de la nacionalidad, se mantiene hasta muy avanzado nuestro siglo.
- La promoción de tres grandes temas, considerados como los auténticos rasgos diferenciadores del pueblo gallego: la raza, la lengua y las costumbres.
-La importancia concedida a las relaciones existentes entre Galicia y otros finisterres atlánticos en la antigüedad.
- La utilización sistemática del folklore popular como base documental de antiguas tradiciones (Zarzalejos Prieto 1989, 311).

> progresiva del dominio castellano y la opresión nobiliaria (Núñez Seixas 2001, 55).

Para desenvolver este discurso histórico realizarase toda unha escolla e selección de elementos que atenden a criterios ideolóxicos, priorizando aqueles momentos ou aqueles feitos que serven aos obxectivos manifestados e descartando aqueles outros que rachan coas ideas ou cos intereses dos autores. Neste caso, esta escolla tamén afectou aos costumes e tradicións. No caso de Murguía, o tratamento que fai da cultura popular está condicionado pola súa única preocupación «de demostrar a orixe celta das diversas crenzas e costumes, de modo que esta demostración servise de apoio ás súas teses *celtistas*» (Pereira González 2000b, 364). Para cumprir o seu propósito selecciona aquelas prácticas que lle son útiles «para presentalas como reliquias doutros tempos e trazar a súa orixe ata fontes célticas ou arianas» (Pereira González 2000b, 364).

Entre eses elementos que se conservan do pasado e que chegan ata a actualidade mantendo a esencia mesma das súas orixes está a música:

> Se incluía, además, dentro de ese interés etnográfico la elaboración de un discurso específico de *nacionalismo musical* en el que determinadas variantes instrumentales (como la gaita, presente sólo en algunas zonas de Galicia), danzantes (como la *muiñeira*) y melódicas se elevan a estándares representativos del conjunto del folklore y de la tradición musical galaica. En ese discurso adquirió preponderancia la lectura tradicionalista del folclore, y en él se primaron los elementos que pudiesen retrotraer a un pasado céltico, al mismo tiempo que se daba especial importancia a la tradición lírico-musical medieval de los *Cancioneiros*. Para ello, se llevó a cabo un proceso de *folclorización* selectiva, semejante a la elevación de la sardana ampurdanesa al rango de baile nacional por el catalanismo; si bien en el caso del galleguismo su menor proyección social impidió que se desarrollase un tejido de asociaciones culturales y orfeones semejante al Catalán. Con todo, además de la promoción de la música popular galaica mediante certámenes públicos ocasionales desde 1879, se contará el surgimiento de varios coros y grupos de danzas en las ciudades más importantes de Galicia, y la propia actividad de las secciones musicales y corales de varias de las Irmandades da Fala (Núñez Seixas 2001, 56).

Como indica Núñez Seixas (2001), o traballo de selección xa estaba feito por estes primeiros historiadores. A partir de aquí comeza o labor de numerosos autores que sen ser especialistas no ámbito musical, nin pretender selo, aproveitarán o espazo de que dispoñen nos xornais e revistas nos que desenvolven a súa actividade periodística para reafirmar a escolla realizada e reforzar o simbolismo inherente ás ideas e elementos achegados[505].

Despois destas primeiras alegacións, chega o momento de consolidar esa narrativa a través dos primeiros discursos musicográficos. Aparecen así en escena unha serie de autores de certo prestixio no ámbito musical, que construirán, agora si, un discurso erudito que definitivamente dará estabilidade á narración creada e fixará para a posteridade o canon establecido. Entre estes autores podemos destacar a Teodosio Vesteiro Torres, José María Varela Silvari e Indalecio Varela Lenzano[506].

[505] Como xa se sinalou no capítulo 5, os xornais son outro dos grandes ámbitos onde a construción dun discurso na defensa da música popular galega estea moi presente, especialmente no que se refire aos tópicos xa sinalados.
[506] Para coñecer máis sobre a obra destes autores no contexto do nacionalismo musical é imprescindible a consulta da tese de doutoramento de Costa (1999).

7.1. VESTEIRO TORRES. O REXURDIMENTO FEITO MÚSICA

O primeiro escrito musicográfico de importancia que ten como obxectivo central a música popular galega e que está realizado por unha persoa con acreditados coñecementos musicais é o publicado por Teodosio Vesteiro Torres (Vigo 1848 - Madrid 1876).

Este autor fórmase no seminario de Tui, institución na que entra con tan só doce anos, en 1860, e que abandonará unha década máis tarde, en 1870, coa carreira completa de filosofía e teoloxía. Será aquí onde procure tamén o seu adestramento musical, chegando a dirixir a orquestra da Catedral[507].

Unha vez que abandona o seminario sen ordenarse, cando xa tiña adquiridos os votos para o sacerdocio, decide trasladarse a Madrid, poñendo terra de por medio ás presións sociais e familiares froito da súa decisión. Na capital vivirá entre 1871 e 1876, gañándose a vida como profesor particular de música e desenvolvendo unha importante actividade xornalística e literaria[508].

Este escritor e músico de morte prematura[509], vai ser o encargado de recoller toda a herdanza simbólica transmitida polos libros de historia xa mencionados e consolidar un discurso para a posteridade que reafirme todos os tópicos establecidos como elementos constitutivos da música galega. De maneira especial vaise ver no seu traballo a pegada de Murguía.

No xornal *El Heraldo Gallego*, do día 16 de abril de 1874, publícase o artigo escrito por Vesteiro Torres co título «La música popular de Galicia»[510]. Este traballo terá unha grande difusión, aparecendo reproducido en numerosos xornais da época[511]. Ademais, converterase nun referente para todos os autores que escriban sobre a música galega a partir desa data, sendo copiado, citándoo ou sen citar, por moitos deles.

O artigo comeza sinalando a importancia da música popular como elemento de coñecemento dos diferentes pobos. Para iso cita ao inicio a seguinte frase: «Decidnos las canciones de un pueblo, y os diremos sus leyes, sus costumbres y su historia» (Vesteiro Torres 1874, 121), que pretende ser unha declaración de intencións, pois, o autor está convencido de que «cuanto fuimos y somos los gallegos, está indeleblemente estereotipado en nuestra música popular» (Vesteiro Torres 1874, 121). Estas palabras de Vesteiro Torres resaltan perfectamente a idea que el ten do papel crucial da música como elemento central na definición da identidade.

---

[507] O seu amigo Curros Enriquez escribe na súa necrolóxica que: «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» (Curros Enríquez 1879, XX). Recentemente, no ano 2021, atopouse no Arquivo Municipal de Vigo o libreto manuscrito dunha zarzuela de Vesteiro Torres titulada *Desde el cielo* e datada en 1867. Trátase da zarzuela galega máis antiga da que temos coñecemento.

[508] Para máis información sobre a súa produción literaria e musical ver Alonso-Monteagudo (2012).

[509] Suicidouse en plena rúa, no Paseo do Prado, en Madrid, o día do seu vinte oito aniversario, o 12 de xuño de 1876, dun disparo na cabeza.

[510] Pódese consultar a transcrición deste artigo no Anexo 23.

[511] Este artigo foi publicado tamén en: Vesteiro Torres, Teodosio. 1874. «La música popular de Galicia». *El Diario de Santiago*, 12 a 16 de novembro; Vesteiro Torres, Teodosio. 1874. «La música popular de Galicia». *La Concordia* –aínda que non puidemos localizar esta publicación, sabemos da súa existencia pola referencia que aparece en Varela Silvari (1874, 58)–; Vesteiro Torres, Teodosio. 1875. «La música popular de Galicia». *Revista Galaica*, 15 de febreiro; Vesteiro Torres, Teodosio. 1877. «La música popular de Galicia». *Almanaque de El Heraldo Gallego para 1877*; Vesteiro Torres, Teodosio. 1879. «La música popular de Galicia». *El gallego*, 8 de xuño; Vesteiro Torres, Teodosio. 1891. «La música popular de Galicia». *El Eco de Galicia*, 12 a 16 de xuño; Vesteiro Torres, Teodosio. 1908. «La música popular en Galicia». *Aires d'a Miña Terra*, 30 de agosto; Vesteiro Torres, Teodosio. 1920. «La música popular de Galicia». *A Nosa Terra*, 10 de febreiro; e, máis recentemente en Vesteiro Torres, Teodosio. 2004. «A música popular da Galiza». *Murguía*, nº 4: 9-14. Tamén aparece formando parte dos traballos incluídos no libro póstumo titulado *Páginas Sueltas*, publicado en 1891.

Na súa opinión, isto que é común a todos os pobos, sucede de forma especial en Galicia, xa que soubo conservar e transmitir xeración tras xeración esa singular herdanza:

> Esos cantos anónimos, brotados de fantasias ignoradas y trasmitidos de padres á hijos como santa herencia vinculada al pais, son el símbolo de nuestras aspiraciones y sentimientos, gota fresquísima de ese raudal de inspiracion que es carácter distintivo de los descendientes de las antiguas tribus gaélicas (Vesteiro Torres 1874, 121).

Vemos como Vesteiro introduce esa referencia ás tribos gaélicas das que formaría parte o pobo galego, incluíndoo, polo tanto, dentro do ámbito da cultura celta. De tradición antiquísima, o pobo galego soubo manter ao longo do tempo este rico patrimonio:

> Epoca tras época, la historia presenta dotados de perfecta organizacion musical á nuestros mayores, desde el siglo que cantó el poeta de Itálica hasta la Edad Media, en que teníamos un idioma, una literatura y una música propias, genuinas de la region, y tan estrechamente ligadas á ella como el fondo y la forma en el órden metafísico (Vesteiro Torres 1874, 121).

Destacamos aquí esa referencia á existencia na Idade Media dunha lingua, unha literatura e unha música propias. Vesteiro Torres, ao contrario de Vicetto ou Murguía, era coñecedor da lírica medieval galaico-portugesa e dos cancioneiros que a conservan. Foi el precisamente o que deu a coñecer en Galicia as cantigas de Martín Códax (Vesteiro Torres 1876).

Continúa facendo fincapé nese importante legado que chega ata os nosos días, a pesar das perdas e as modificacións acontecidas: «A nosotros han llegado aquellas inspiraciones, por mas que muchas se deploren perdidas, y algunas hayan sufrido variantes, achaque de toda tradicion. El tesoro, sin embargo, existe, y existe harto desconocido, en lo cual estriba el mayor mal» (Vesteiro Torres 1874, 121). Esta alusión ás variantes resulta interesante, pois parece que é consciente de que a transmisión oral da tradición trae consigo cambios, aínda que no discurso xeral transmite a idea de que as variacións son practicamente inexistentes.

Quizais, precisamente, porque é sabedor destas modificacións e destas perdas, solicita a necesidade de recoller a música e fixala por escrito: «Sin necesidad de disertaciones, con solo echar una ojeada al momento actual de la crítica en el historia y en la estética, se comprenderá lo preciso que se hace el fijar por la notación la música popular gallega» (Vesteiro Torres 1874, 121).

A continuación reivindica unha vez máis a importancia do estudo da música para o coñecemento do pasado, pero, introduce un matiz, pois aínda que non fora o mellor medio para coñecer ese pasado, segue sendo importante o seu estudo polo que significa de expresión única e diferenciada fronte aos outros países.

> Este es una de las fuentes mas ricas de luz para alumbrar nuestro oscuro pasado
>
> Y concedido por un instante que así no fuese, no habría tampoco razón para desdeñar el estudio de nuestras canciones, por cuanto tienen un mérito especial que las de otros paises no encierran.
>
> Ellas fotografían la raza, propiedad de primer órden, que no negaremos á la música popular extrangera. Y la fotografían, afectando formas tan varias y distintas entre sí, que causan maravilla: he aqui la dote exclusiva de las canciones gallegas (Vesteiro Torres 1874, 121).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Defende o valor étnico da música como elemento diferencial da raza galega. Valor que tamén posúen as músicas dos outros países pero, que no caso de Galicia presenta unhas características exclusivas, como explica a continuación:

> Todas las de Aragon tienen una misma base: la *jota*. Todas las de Vizcaya se desarrollan sobre un mismo tema: el *zorzico*. Todas, absolutamente todas las andaluzas son variaciones de un motivo primario: el *fandango*. La única escepcion que estas pueden alegar, confirma la regla, pues la *caña* es un canto flamenco puro.
>
> Galicia, por el contrario, guarda un caudal de inmensa variedad, efecto de las diversas razas que han colonizado el país y del distinto cielo bajo el que se desarrolla la inspiracion. Mas no destruyen la unidad estas circunstancias. La melodía del valle y de la montaña, la de la ribera cántabra y de la occeánica, la del placer y de la melancolía, la del amor y la religiosa, la que se toca y la que se canta, podrán *cristalizar* (digámoslo así) en figuras geométricas opuestas. El cuerpo será siempre uno y el mismo.
>
> Sobre la diferencia específica del cantar de Lugo y de la Coruña, de Padron y de Tuy, se halla el género único: Galicia (Vesteiro Torres 1874, 121).

A pesar das diferenzas que poidan atoparse, a música que se executa en todo o seu territorio conforma unha unidade, a música galega. E, acompañando esa música o instrumento por excelencia do pobo galego é a gaita:

> La *gaita*, céltica por el nombre como por el uso, acompaña el coro unísono de los campesinos. Y á fé que la gaita enseña á mas de un maestro pretencioso á componer música propia del pueblo: aquella nota grave que llaman los rústicos *el ronco* y que se conoce en el contrapunto por nota *pedal*; aquella nota, que es ostensiblemente la tónica de una melodía cuyos períodos no admiten mas acordes que los perfectos mayor ó menor; aquella nota, tenida constantemente como simbolizando la ley del arte en armonía con el capricho de la naturaleza, reflejada esta en el canto y aquél en el acompañamiento; aquella nota, decimos, podrá valer un ardite para el indiferente ó el crítico vulgar, y vale en realidad para un juez discreto toda una leccion de Conservatorio (Vesteiro Torres 1874, 122).

Gaita, como non, céltica. Gaita que, como sinala o autor, condiciona e caracteriza á música galega polo emprego da nota pedal do seu ronco e o uso dunha melodía acompañada por acordes perfectos maiores ou menores. Ademais, este non é un instrumento solista, senón un instrumento para acompañar o canto:

> No hay en Galicia música *exprofesso* para ejecutarse sola: va unida siempre á la poesía. De aquí es que no puede escribirse de una sin tratarse de la otra. Pero prescindiendo en lo posible de ese consorcio (digno de la atencion mas escrupulosa), y viendo de juzgar la música sola, sentemos por principio su dulzura, suavidad y melancolía (Vesteiro Torres 1874, 122).

Vesteiro pon aquí as bases do que son as características afectivas da música galega, que dalgún xeito reflicten tamén os tópicos do carácter galego: dozura, suavidade e melancolía; ou poderiamos chamar morriña.

Despois disto, síntese na necesidade de xustificar a seriedade do seu escrito:

> Hablamos en sério, téngase presente. Ni escribimos para el vulgo, que no se dá cuenta de lo que pesca; ni para los nécios, que no aciertan á distinguir lo justo de lo injusto, lo bello de lo ridículo, la lógica de la burla.
>
> A los que juzguen nuestra música por un *aturuxo* (que no suponemos inferior en categoría á un *hurra*); y á los que juzguen nuestra poesía por el barbarismo de un proletario emigrado en la corte (como si no dijéran barbarismos horribles los cortesanos y como si no estuviesen en inmensa minoría nuestros gallegos): á esos..... Volvamos á la cuestion (Vesteiro Torres 1874, 122).

Vesteiro, como músico, é consciente do interese musical do aturuxo, polo tanto, non lle resta todo o seu valor –que el indica non inferior ao dun hurra– pero non lle dá a consideración que viamos noutros historiadores, que incluso o consideraban como unha peza máis do repertorio galego.

A partir de aquí, vai facer un repaso polos xéneros musicais máis característicos, confirmando os tópicos xa establecidos e consolidando o canon da música popular galega. Comeza coa muiñeira:

> Es el mas conocido de nuestros aires musicales la *Muiñeira*, que, segun indica su nombre, se apropia á una molinera, epigramática por demás en las estrofas. El ritmo es triple *(seis por ocho)* y el tiempo de rigodon. Tiene gran parecido con las melodías de los *highlanders*, de Escocia, no obstante estas sean mas lentas (Vesteiro Torres 1874, 122).

Como se indica, en 1874, a muiñeira xa é considerada como o *aire musical* máis coñecido. Conseguiu distinguirse fronte ás outras variantes. Aparecen sinalados tamén certos elementos, como o tempo de rigodón ou o seu parecido cos *highlanders*, que serán recollidos e repetidos por autores posteriores como Inzenga (1888) ou Pedrell (1894).

Pero, se a muiñeira é o máis coñecido, o máis xenuino é o canto de pandeiro:

> Mas genuino que la Muiñeira es el *Cantar do pandeiro*, gallego de pura raza. Vibran sus ecos al son del pandero y de las conchas (las *alegres conchas* de Ossian). Acompaña á la triada bárdica, estrofa de tres versos, el último de los cuales presta asunto á la estrofa siguiente: admirable continuidad de Teócrito, Virgilio y del cantor de Fíngal. El aire es algo vivo, y los períodos son de *tres* compases á ritmo doble *(dos por cuatro)* (Vesteiro Torres 1874, 122).

Neste caso, parece que Vesteiro segue o xa sinalado para este canto por Murguía na súa *Historia*, pois aparecen repetidos moitos dos elementos comentados por el, como as cunchas de Ossian, a tríade bárdica ou as características do seu metro, que vemos no parágrafo seguinte:

> Al hablar de música tan característica como la *Muiñeira* y el *Cantar do pandeiro*, cumple llamar la atencion al metro caprichoso de la primera y á la combinacion de los del segundo. Para mayor prueba de que tenemos música de todo género, debe citarse la frase de *cinco* compases con que se cantan estos versos:
>
> ¡Jesús, qué dolor!
> ¡Por sol'un clavel,
> Por sol'unha flor,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Cautivo est'aquél,
> Rendido d'amor! (Vesteiro Torres 1874, 122).

O seguinte xénero no que centra a súa atención é no alalá:

> El *Alalás* ó *Alalala*, originario de los valles del Ulla, derrama en el espíritu una fruicion solo comparable á la que se siente contemplando aquellas comarcas sin igual. ¿Y de dónde habia de brotar ese eco de amor y sentimiento, sinó de la tierra de Mosoncio el de la *Salve Regina*, de Macías el de las *cántigas*, de Rodriguez del Padron el de las *saudades*?
>
> Sus notas son lentas, y al fin de cada verso se prolongan como un suspiro. La última cadencia tiene una vaguedad indefinible, y se asemeja á las que técnicamente se denominan *plagales*, que tanto halagan el oido y el corazon en los coros de una basílica (Vesteiro Torres 1874, 122).

As referencias ao val do Ulla recórdanos unha vez máis a Murguía, aínda que aquí Vesteiro introduce o comentario aos trobadores medievais que non estaba presente en ningún caso en Murguía. Con estas palabras reforza o vínculo entre a música, a natureza e a exaltación dos sentimentos como o amor ou a saudade. Fai mención tamén ao seu carácter e ao emprego técnico da cadencia plagal.

O último dos xéneros que comenta é a alborada:

> Cuando irradia la aurora de una fiesta, lanza la gaita sus voces mas alegres y juguetonas, y de las juveniles gargantas femeninas se exhala la caprichosa y fantástica *Alborada*. Ningun canto matinal resiste la comparacion con ese himno al nuevo sol. Es tan original como perfecto, y así constituye el solaz del campesino como merece el estudio del crítico (Vesteiro Torres 1874, 122).

Neste caso non se comenta ningunha característica de tipo técnico ou formal, só se apela a cuestións de índole afectivo.

Complétanse así os xéneros que Vesteiro considera como máis representativos da música galega: muiñeira, cantar do pandeiro, alalá e alborada. Aquí temos a tríade que se consolidará como representación da música galega a que se lle suma o cantar de pandeiro. Este último canto popular galego, que xa fora destacado anteriormente por outros autores como Murguía, non chegará a consolidarse na medida dos outros para acadar a condición de símbolo identitario.

A continuación destacará a riqueza das manifestacións musicais galegas, pero a escolla xa está realizada:

> Pero es imposible seguir una á una las múltiples manifestaciones del génio músico popular de Galicia.
>
> Cantos de la sierra y de la playa, *Mayos* y *Mariñeiras*, propios ya de una solemnidad, ya de una romería, ora sentimentales, ora chispeantes y ligeros, forman una coleccion la mas abundante.
>
> El carácter femenil de los celtas trasciende en ellos con toda claridad: aparte de su índole lírica, lo confirma la circunstancia de ser las mugeres las que casi siempre hablan en los cantares. No se ocultó esto á la perspicacia de Sarmiento y otros escritores, que hallaron aquí un dato más para diseñar el agradable tipo de la muger gallega.
>
> No tenemos cantos guerreros. Las brumas del Norte y Occidente convidan á la tristeza y á la contemplacion (Vesteiro Torres 1874, 122).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A través da música inténtase destacar as características que forman parte da personalidade galega e tamén aparece, unha vez máis, a mención ao papel que xoga a muller na creación do repertorio musical, referido ao texto xa comentado anteriormente de Sarmiento.

A partir de aquí, Vesteiro comeza a buscar paralelismos entre a música galega e outras tradicións:

> Que esto es propiedad comun de las patrias que cobija el mismo cielo y que guardan la misma historia, pruébalo el hecho de ser tan semejantes los aires populares de unos y otros paises. Compárense, si no, el *Alalás* de Galicia y la *Ultima rosa de verano* de Irlanda. Por algo había de llamarse á nuestra tierra la Erin española.
>
> Tambien Roma, Cápua, Terracina y otras comarcas italianas, en especial el Piamonte, pueden reclamar para sus cantos la semblanza de los nuestros. Los *andantes* de las riberas del Ulla son hermanos de los que vagan entre las brisas de la pátria del arte.
>
> Los aldeanos de Italia alargan la última nota de sus canciones tanto cuanto lo permite el pulmon. Nosotros hablaremos de Galicia citando el mismo cantar que dice:
>
> O cantar do galleguiño
> E cantar que nunca acaba,
> Qu'empeza con *tailalila*
> Y acaba con *tailalalaaaaa*..... (Vesteiro Torres 1874, 122-123).

Pero, non se queda só na comparación con outras tradicións populares, senón que tamén buscará semellanzas coa música culta:

> Una cosa que no dejará de herir vivamente la atencion de un oido bien educado en la música, es la identidad de inspiracion que se advierte en algunas (bastantes) de las melodías populares de Galicia y en las obras de los grandes maestros alemanes.
>
> El hecho existe: nosotros no nos atrevemos á dilucidar el *porqué ó el cómo existe*.
>
> En los hermosos dias de nuestra juventud, cuando aprendíamos á amar á Galicia revolviendo libros en la risueña Tuy, llegaba á nosotros el eco lejano de un cantar que repetian indefectiblemente cada aurora las campesinas de la fértil y amena vega del Oro; cantar, cuya audicion se nos hizo una necesidad: ¡tal era el encanto creciente que nos causaba! Imposible fué siempre el percibir la letra, por la distancia; pero aquella música original, frase sin fin, que no tenia otra conclusion que el cansancio de las inconscientes artistas, aquella música tan notable por lo bella como por lo buena, quedó profundamente impresa en nuestra memoria.
>
> Corrieron los tiempos. Un dia, oyendo el violin de Monasterio y el piano de Guelbenzu (que es lo mejor que puede oirse en Europa), escuchamos las mismas notas del cantar de la vega que besa el Miño. Creímos ser víctimas de una ilusion, y entre el asombro y el afan de la verdad, leímos una y mil veces el *spartito*. No cabia duda: las campesinas de Tuy ejecutaban *el primer andante del cuarteto 76 de Haydn*.
>
> Este descubrimirnto nos llevó á otros. La misma filosofia que presidió á la creacion del cuarteto por el génio aleman, presidió á la composicion de los aires populares gallegos que desarrollan el tema del *andante* en el *allegro* que inmediatamente les sigue.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> No seria difícil establecer semblanzas entre algunos y entre *scherzos* del pintoresco Beethoven.
>
> Nos contentarémos con indicar la cantinela de *Ani-novo*, para que cualquier crítico que lo desee, la compare con un *andante* de Mozart, escogido á la ventura entre los que inmortalizaron el *Don Juan* y las *Bodas de Fígaro*.
>
> En los dias de fiesta solemne óyese tambien en Tuy una especie de himno ó marcha que ejecuta un trio de instrumentos de madera en la Catedral. Ignoramos su origen y su historia; pero no ignoramos que así era la marcha imperial de Carlos V, conocida por la *Prusiana*. Tal vez esta haya sido su madre, como lo fué de la marcha real española.
>
> Los coros de la *Sonámbula* de Bellini diríase que fueron calcados sobre la *Muiñeira*.
>
> La plegaria de *Moisés* de Rossini es hija de nuestras montañas del Norte. La cancion de Perico en *Linda di Chamounix* de Donizetti, parece robada á nuestros pescadores.
>
> No son, pues, tan malos los motivos musicales de Galicia, cuando se ven reproducidos por los talentos de las dos trinidades artísticas de Alemania y de Italia. Y no se diga que nosotros lo hemos traido de allá á nuestros lares: olvidando la ridiculez del aserto, ¿de qué se nos podria argüir? Ciertamente, de muy buen gusto.
>
> Como prenda de la buena organizacion musical de los gallegos y del mérito de sus cantos populares, hemos escrito las anteriores líneas, en las que quisiéramos que se viera todo lo que hay y solo lo que hay, pues somos tan amantes de la pátria como se la justicia.
>
> Réstanos un párrafo en que mentar otra identidad de inspiración musical, la más fácil de hacerse palpable, gracias al éxito inmenso y á la popularidad que alcanza al presente una de las dos obras que comparamos. Oid la *Alborada gallega*. Oid despues la *Danza de bacantes* de Gounod. La una es la otra. El público de la corte, que no se distingue por galante con Galicia, aplaude con todo el fuego del entusiasmo nuestro himno á la aurora, al aplaudir la preciosa página del émulo de Bach (Vesteiro Torres 1874, 123).

Estas similitudes coa música culta non deixan de ser, por parte de Vesteiro, unha forma de dignificar á música galega, achegándoa ao paradigma da música máis perfecta, a creada por grandes compositores como Haydn, Beethoven, Mozart, Bellini, Rossini, Donizetti ou Gounod. Con estas comparacións complétase a inversión total do estereotipo negativo do galego. A música galega como representación de todo o pobo sitúase á altura da mellor cultura centroeuropea.

Remata o artigo cunha cita de Murguía na que se lamenta da escasa atención que recibe a cultura popular e solicitando a colaboración para, traballando en común, compilar a música galega para trasladala a un libro que recolla toda esta rica tradición:

> «Mientras todas las naciones y aun pequeñas comarcas recogen con avidez cuanto viene del fresco y purísimo raudal del pueblo, miramos en Galicia con desden tales cosas, y las tenemos por indignas de nuestra atencion.»
>
> Estas palabras de Murguía son desgraciadamente muy ciertas.
>
> Si á ellas agregamos que hasta los gaiteros se *civilizan* y tocan *la Traviatta* en vez de la *Muiñeira*, se comprenderá que estamos en vísperas de perder un venero de riqueza, al sepultar en el olvido nuestra música popular.
>
> En los tomos I y II de la Historia de Galicia, y recientemente en *el Telégrama*, revista de Madrid, se han publicado cantos gallegos. Pero de nada sirven los esfuerzos aislados; por generoso que sea el pensamiento. Urge el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> perpetuar con la notacion las melodías populares de Galicia, y el agruparlas en un libro, que podríamos mostrar con orgullo á los ojos de la Europa musical.
>
> La empresa no es difícil *por hoy*, ni los medios son costosos, ni el fin se tacharía de indigno de tantos afanes, aunque estos fueran trabajos de Hércules.
>
> Haya union entre algunos artistas diseminados por Galicia, y todo es hecho, porque «la union es la fuerza.» (Vesteiro Torres 1874, 123-124).

Con esta petición de Vesteiro na busca de unificar esforzos para levar a cabo a tarefa de recoller e transcribir a música galega finaliza o seu escrito. El xa non verá realizado este cometido, pois farán falla catorce anos para que Inzenga publique o seu cancioneiro en 1888.

Aínda que ten outros escritos[512] e incluso algunhas composicións[513], Vesteiro Torres vai ser coñecido no eido musical por este artigo.

7.2. O DISCURSO APOLOXÉTICO DE VARELA SILVARI

José María Varela Silvari (A Coruña 1848-Madrid 1926) foi unha persoa que gozou dun recoñecido prestixio nacional e internacional durante a súa vida. Intérprete, compositor, director, docente, historiador, crítico musical, ..., o seu labor no eido da música foi amplo e diverso. Como sinala Alén, «é o prototipo do intelectual incansable, cunha extraordinaria capacidade para abordar calquera tema relacionado coa súa gran paixón: a música» (1998, 829).

Como compositor ten unha importante cantidade de obra musical, configurada por todo tipo de xéneros e para moi diversas formacións[514]. Entre ela atopamos música relixiosa para voces soas, para voz e órgano ou para voz e orquestra; composicións para orfeóns; música escénica; obras para piano; para banda; para orquestra. Así e todo, non foi este o eido no que conseguiu unha maior relevancia, e incluso foi obxecto de varias críticas, como a que se recolle na carta que o editor madrileño Antonio Romero lle envía ao editor coruñés Canuto Berea, na que «insta ó citado Canuto Berea para que o convenza de que deixe de compoñer xa que "pode figurar mellor como literato musical ca como compositor"» (Alén 1998, 830).

No campo do xornalismo e da crítica musical tamén foi bastante prolífico. Segundo sinala Varela de Vega (1974) colaborou redactando artigos para *El Eco Musical* (revista fundada por el en 1877 e da que se publicaron 45 números), *La España Musical*, *El Correo de Teatros*, *La Correspondencia Musical*, *El Nuevo Fígaro* e el *Boletín Musical. Revista española técnica-doctrinal de información* (revista que funda e dirixe durante seis anos). Isto no que respecta ás revistas especializadas en temática musical, pero tamén colaborou noutras cabeceiras de ámbito xeral, como *El Heraldo Gallego*, *Galicia diplomática*, *El Eco de Galicia* ou *Galicia Pintoresca*, por nomear algunhas impresas en Galicia.

Finalmente, como musicógrafo, teórico e ensaísta, Varela de Vega (2002b) menciona as seguintes obras: *Historia de la música en Galicia*[515]; *Galería biográfica de músicos gallegos* (1874); *Apuntes para la historia musical del reino lusitano* (1875); *La música popular*

---

[512] Entre os escritos de temática musical podemos citar os perfís biográficos de «Carlos Patiño» e «José Pacheco» que aparecen dentro do tomo V –Artistas–, da *Galería de Gallegos Ilustres* (1875); o artigo titulado «Martin Codax» e publicado en *El Heraldo Gallego* (7 de xuño de 1876); os capítulos dedicados a «Lombía» e «Martí» na obra póstuma *Monografías de Vigo* (1878); e, «La canción del Figueiral» que forma parte da obra póstuma *Páginas Sueltas* (1891).

[513] As composicións musicais que coñecemos deste autor son, unha 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* e unha fantasía titulada *Un momento de inspiración*.

[514] A día de hoxe non hai ningunha monografía publicada sobre este compositor e tampouco existe un catálogo da súa obra. Quizais, neste sentido, o traballo que recolle un número máis amplo de obras é o de Varela de Vega (1974, 2002b).

[515] A día de hoxe non se coñece ningún exemplar desta obra e, polo tanto, non hai constancia de que se chegara a publicar. De ser así sería a primeira Historia da música galega publicada como tal.

española. Estudio crítico e histórico a cerca de los bailes, cantos e instrumentos populares de todas las provincias y pueblos de España (1883); *Historia de la música popular en España. Pasado, presente y porvenir del canto coral humorístico* (1893); *Ensayos de crítica*; *Formulario armónico para los aspirantes a músicos mayores militares*; *Origen de la música como arte*; *Prácticas finales de solfeo*; *Preceptiva e historia musical*; *Teoría de la música*; *Tratado de estética musical*; *Tratado práctico de instrumentación*.

No conxunto desta vasta obra son moitas as referencias que se poden atopar sobre a música galega no seu conxunto e, tamén, sobre a música popular en particular. Neste caso imos deternos a sinalar e comentar, brevemente, aquelas que cremos máis importantes pola súa repercusión ou transcendencia en relación co tema que nos ocupa. Neste sentido, o primeiro traballo a destacar é a serie de artigos que baixo o título de «Galicia Musical» publicou en dezasete entregas, entre o 18 de febreiro e o 23 de setembro de 1875, no xornal *El Heraldo Gallego*[516].

Esta serie de artigos tiveron unha ampla difusión no momento da súa publicación e incluso foron reproducidos total ou parcialmente en outros medios, como *El Eco Musical*, *Galicia Diplomática* ou *El Eco de Galicia* (Costa 1999).

Da colección de artigos publicados nesta serie o primeiro que ten unha relación directa co noso obxecto de estudo é o titulado «Galicia Musical VIII. Cantos y bailes populares» (*El Heraldo gallego*, 13 de maio de 1875). Nel, comeza dicindo que todos os países teñen unha música popular propia, pero a de Galicia, debido ás súas belezas naturais, estaría por riba da dos demais territorios de España:

> Todos los paises tienen su música popular, así como todos los pueblos tienen sus bailes favoritos; pero Galicia, y todo territorio pintoresco, posee naturalmente mas condiciones para dedicarse con ventaja al arte poético, así como á la música y a la *coreografía*. Estudios son estos que hermanados estan con la Naturaleza, estudios son estos que difícilmente podrían existir sin el auxilio de naturales bellezas. Por eso creemos que Galicia reúne mayores condiciones para los estudios de imaginación que algunos otros territorios de la Península española (*El Heraldo gallego*, 13 de maio de 1875).

Ademais, a través da música pódese adiviñar o carácter do pobo que a canta: «Oid las cantigas gallegas oid sus trovas amorosas, sus cantinelas históricas: en unas y otras vereis el carácter peculiar del país galáico: en unas y otras notareis el particular distintivo de cada provincia ó cada pueblo». E o creador destas cantigas é o propio pobo: «¿A qué poeta pertenecen? Son la innata espresion del sencillo labriego: son la poesía espontánea del hijo de Galicia» (*El Heraldo gallego*, 13 de maio de 1875).

Continúa facendo unha descrición dos principais cantos e bailes da música popular galega, comezando coa muiñeira:

[516] Os títulos e datas de publicación dos dezasete artigos son os seguintes: «Galicia Musical I. Preambulo» (18/02/1875), «Galicia Musical II. Primeros tiempos históricos. Adelantos de dicha época» (25/02/1875), «Galicia Musical III. Cátedra artística establecida en Betanzos» (25/02/1875), «Galicia Musical IV. Profesores de diferentes siglos» (04/03/1875), «Galicia Musical V. Ilustración de los profesores gallegos» (18/03/1875), «Galicia Musical VI. La capilla de Santiago» (25/03/1875), «Galicia Musical VII. Carlos Patiño, gloria de Galicia» (22/04/1875), «Galicia Musical VII-(Conclusión). Carlos Patiño:insigne compositor español» (29/04/1875), «Galicia Musical VIII. Cantos y bailes populares» (13/05/1875), «Galicia Musical IX. Instrumentos populares» (20/05/1875), «Galicia Musical X. La gaita. Su origen e historia» (10/06/1875), «Galicia Musical XI. La gaita» (01/07/1875), «Galicia Musical XII. La gaita (gaitas gallegas)» (15/07/1875), «Galicia Musical XIII. La zanfona o zinfonía» (19/08/1875), «Galicia Musical XIV. La zanfona o zinfonía. Descripción de este instrumento» (02/09/1875), «Galicia Musical XV. Ilustraciones musicales del siglo actual» (09/09/1875), «Galicia Musical XVI. Obras musicales escritas por maestros gallegos» (16/09/1875), «Galicia Musical XVII. Conclusión» (23/09/1875).

> La *muiñeira* es una de las melodías mas antiguas que en Galicia se conocen; pues creen unos haya sido un canto guerrero de los antiguos suevos, asegurando otros que fué una danza de los griegos primitivos. Sea de esto lo que quiera, es muy cierto que la *muiñeira* es uno de los cantos mas antiguos y populares entre los gallegos, y que en los seculares castillos de la nobleza feudal estaba representado, sobre la puerta principal, uno de nuestros labriegos en ademan de tañer la *gaita* (instrumento predilecto de nuestra música popular) á quien acompañaba otro con un pequeño tamboril. —El baile de la *muiñeira* es muy alegre, y en él se admiran la destreza y gracia de las personas que bailan; pues siendo ejecutado en un aire algun tanto *moderatto* (compás de 6/8), su música resulta bastante animada, debiendo ser por consiguiente de gran movimiento para los danzantes. Nada hay mas hermoso que ver bailar la *muiñeira* á los hijos del pais gallego en uno de los pintorescos sitios que tanto abundan en esta bella tierra (*El Heraldo gallego*, 13 de maio de 1875).

A Varela Silvari interésalle destacar a antigüidade deste baile pero non tomar partido pola súa orixe, parece que tanto lle ten que esta sexa sueva ou grega[517]. Une este baile ao instrumento «predilecto» dos galegos, que é a gaita. Sinala algunhas características formais como o seu compás de 6/8, e o seu carácter alegre.

Segue coa alborada:

> La *alborada*, canto matinal que anuncia en los dias festivos la aparición del Sol, es otra de las melodías indígenas del país gallego. La originalidad de esta melodía, la alegría que respira y el frecuente uso que de ella se hace en las provincias galaicas, motivos son para que podamos conceptuar á nuestra *alborada* como la primera composición popular de Galicia.
>
> Los que no han nacido en este país no pueden apreciar en todo su valor el verdadero mérito de nuestra *alborada*; pero el *mundo filarmónico* aplaude con justicia *elbanjo*, capricho americano de Gosthall y la *danza de Bacantes*, composicion de Gounod, cuyas producciones están indudablemente inspirados en nuestra cantinela matinal. Examínense estas tres composiciones y se verá la identidad que entre ellas existe; la *frase*, el *ritmo*, todo, en fin, tiende á demostrar que la *alborada*, tan indiferente para muchos que blasonan de filarmónicos, ha servido de tema á dos obras conocidas y justamente elogiadas por los inteligentes (*El Heraldo gallego*, 13 de maio de 1875).

A música da alborada é a encargada de anunciar o inicio dos días de festa e, neste caso para Varela Silvari, a alborada sitúase como a «primeira composición popular de Galicia». No segundo parágrafo segue o argumento xa exposto por Vesteiro Torres da similitude entre a música da alborada e a *Danza de Bacantes* de Gounod.

Continúa co alalá, e tamén recolle de Vesteiro Torres a referencia á súa orixe nos vales do Ulla.

> El *a-la-lá*, originario de los valles del Ulla, es un bonito y sentido canto: en él parece que los hijos de Galicia ha depositado su tristeza para transmitirla como por encanto á los oyentes. Sus notas son pausadas, aunque naturalmente medidas; y al fin de cada verso, como para demostrar el sentimiento de que se

[517] En Varela Silvari (1883) repite exactamente estas mesmas palabras de inicio para falar da muiñeira pero, introduce unha nota ao pé na que indica que é partidario da opinión de Martínez Padín, na súa *Historia de Galicia*, que sinala que a orixe da muiñeira é grega.

> halla poseído el que canta, termina la última nota con un prolongado suspiro (*El Heraldo gallego*, 13 de maio de 1875).

Apropiase tamén da alusión á realización dun prolongado final mediante un suspiro que xa tiña empregado anteriormente Vesteiro Torres. Vemos como todas as características que se lle asignan a este canto atribúenlle esa condición de triste e melancólico co que vai quedar marcado.

Xa temos, unha vez máis, destacada esa tríade que caracteriza á musica galega: a muiñeira, a alborada e o alalá. Neste caso, Varela Silvari tamén vai a engadir unha cuarta peza, pero en lugar de ser o cantar de pandeiro de Vesteiro Torres, vai ser o contrapaso ou maneo. O comentario que fai a continuación do contrapaso cremos que revela o coñecemento que Varela Silvari podía ter da música popular de Galicia. Di:

> El *contrapaso* es una especie de *jota* que suele bailarse en las inmediaciones del Ferrol, el *maneo* es también una *jota* muy usada en algunos pueblos de poca importancia, y cuyo nombre parece tomado en razon de los *movimientos* que hacen las parejas cuando bailan (*El Heraldo gallego*, 13 de maio de 1875).

Vesteiro Torres non fai en ningún momento mención ao contrapaso nin ao maneo no seu escrito sobre a música popular de Galicia. Onde recolle Varela Silvari esa similitude entre o contrapaso e a *jota*? Todos os autores consultados falan da similitude do contrapaso e a muiñeira ou, incluso, din que o contrapaso é unha variante da muiñeira, pero en ningún caso din que se asemelle á *jota*. Isto fainos pensar que Varela Silvari non debía coñecer a música do contrapaso, pois unha persoa formada musicalmente como el diferenciaría claramente a semellanza coa *jota* ou coa muiñeira.

Aínda emprega un parágrafo máis para completar algunhas outras pezas do repertorio galego: «La cancion de los *aturuxos*, el *canto do pandeiro*, los *mayos*, las coplas de *ani-novo* y algunas otras composiciones de mas ó menos importancia artística, completan el repertorio popular de nuestro antiguo y pintoresco territorio» (*El Heraldo gallego*, 13 de maio de 1875). Chama a atención aquí esa mención á canción dos aturuxos. Como, unha vez máis, unha persoa formada musicalmente pode falar de canción dos aturuxos? Quizais o coñecemento que tiña Varela Silvari da música popular galega fora escaso[518].

Remata o artigo defendendo a riqueza da música popular de Galicia:

> ¿Quién pone en duda la riqueza de música popular de nuestros campesinos? Quién pone en duda la importancia filarmónica de nuestros cantares? ¿Quién se atreverá á negar la delicadeza que existe en las melodías puramente galáicas?....
>
> Solo nuestros detractores no convendrán *por sistema adoptado*, en lo que nosotros uno y otro día predicamos: pero ante la luz, ante el análixis, ante la razon no puede existir controversia; porque está demostrado á todas luces que Galicia, nuestra hermosa y rica Galicia, posee un repertorio artístico-músical para distracción y solaz del pueblo, como ningún otro territorio de la península Iberica.
>
> Convengamos, pues, en que la *Suiza española*, cuna de muchos vates, orgullo de sus predilectos hijos, y patria adoptiva de algunos artistas, posee un

[518] Hai que ter en conta que, aínda que nace en A Coruña, marchará a continuar os seus estudos musicais a Portugal sendo un neno. Varela de Vega (1974) menciona que con catorce anos estaba en Lisboa dando concertos. Aínda que volverá a Galicia, tamén residirá en Barcelona e Madrid.

> rico venero de originalísimas é inspiradas melodías; venero que, estendiendo sus múltiples ramificaciones viene á construir el espresivo y variado repertorio popular de que el hijo de Galicia dispone hoy (*El Heraldo gallego*, 13 de maio de 1875).

Con estes parágrafos finais, Varela Silvari intenta enxalzar as habilidades artísticas e musicais dos galegos. Para conseguilo non dubida en denominar a Galicia a Suíza española e empregar termos que revelan a construción dun discurso revalorizador e inversor da figura negativa do galego.

Como se pode apreciar, neste artigo Varela Silvari incorpora grande parte dos tópicos comúns a música popular de Galicia e destaca as pezas xa fixadas dentro do canon, como a muiñeira, a alborada e o alalá.

Nos seguintes seis artigos da serie centrarase nas cuestións organolóxicas[519]. No primeiro, titulado «Galicia Musical IX. Instrumentos populares» (*El Heraldo gallego*, 20 de maio de 1875), anuncia que dada a falla de traballos dedicados ao estudo dos instrumentos populares de Galicia vai dar inicio a unha serie de artigos que solucionen esta carencia.

Como non podía ser doutro xeito, o primeiro dos artigos está dedicado á gaita, «Galicia Musical X. La gaita. Su origen e historia» (*El Heraldo gallego*, 10 de xuño de 1875). Neste caso Varela Silvari non lle atribúe a súa orixe aos celtas, senón que lle dá unha antigüidade aínda maior, sendo o seu inventor o personaxe bíblico chamado Tubal:

> El instrumento músico *verdaderamente constituido* que cuenta mas siglos de existencia, es sin disputa la gaita popular. Este instrumento que algunos creen ser invencion de los gallegos ó de los celtas, antiguos moradores del pais galaico, se remonta al tiempo de Tubal, personage bíblico, que tiene gran importancia en las letras religiosas. La invencion de Tubal, conocida en la Biblia por *órgano*, no es en realidad mas que una *gaita* exactamente igual á la que hoy dia conocemos (*El Heraldo gallego*, 10 de xuño de 1875).

Deste modo, Varela Silvari desmárcase da liña maioritaria celtista e dálle unha orixe máis antiga ligada a un personaxe bíblico[520]. Polas súas xustificacións non parece que sexa moi favorable ás teses celtas, xa que di: «no creemos, pues, acertados los discursos de los escritores que pretenden dar la gloria de invencion, respecto á nuestro instrumento popular, *á los cacareados celtas*» (*El Heraldo gallego*, 10 de xuño de 1875). O resto do traballo dedícao a argumentar a súa proposta, sinalando que a gaita é un instrumento universal que chega a Galicia a través dos gregos:

> La gaita no es invencion de los gallegos ni de los celtas, como algunos quieren, que la gaita no es instrumento de una provincia determinada, como se cree, sinó que es universalmente conocido; que la gaita, en fin, es el instrumento mas antiguo que existe, bastando recordar, para garantir nuestro aserto, que desde el pueblo hebreo ha llegado hasta nosotros, pasando por mil y mil modificaciones que le hicieron sufrir los muchísimos paises que ha visitado (*El Heraldo gallego*, 10 de xuño de 1875).

[519] «Galicia Musical IX. Instrumentos populares» (20/05/1875), «Galicia Musical X. La gaita. Su origen e historia» (10/06/1875), «Galicia Musical XI. La gaita» (01/07/1875), «Galicia Musical XII. La gaita (gaitas gallegas)» (15/07/1875), «Galicia Musical XIII. La zanfona o zinfonía» (19/08/1875), «Galicia Musical XIV. La zanfona o zinfonía. Descripción de este instrumento» (02/09/1875).

[520] Como sinala Costa (1999), quizais este anticeltismo teña a súa razón de ser nas ideas políticas de Varela Silvari fronte ao galeguismo do seu tempo.

Postura interesante e practicamente única, para o seu momento, esta que toma Varela Silvari en relación coa orixe da gaita. E, precisamente, no artigo seguinte da serie, titulado «Galicia Musical XI. La gaita» (*El Heraldo gallego*, 1 de xullo de 1875), vaise dedicar a xustificar esta afirmación indicando a existencia da gaita no pobo hebreo, a India, China, Grecia, Italia, Suíza, Escocia, Alemaña, Inglaterra e todos os pobos africanos.

Aínda dedicará un terceiro artigo á gaita, «Galicia Musical XII. La gaita (gaitas gallegas)» (*El Heraldo gallego*, 15 de xullo de 1875), no que insiste na súa universalidade e na súa antigüidade, considerándoa como o instrumento máis antigo, pódese dicir que o primixenio.

Os dous artigos seguintes están dedicados á zanfona. No primeiro, titulado «Galicia Musical XIII. La zanfona o zinfonía» (*El Heraldo gallego*, 19 de agosto de 1875), defende a orixe grega da zanfona, que segundo indica, sería o instrumento que estes denominaban como *sinphonia*, e que actualmente aínda conserva a súa forma orixinal. Ademais, este instrumento coñécese en outros lugares con nomes como *lira alemana*, *gaita zamorana*, *viella* ou *cheli*. Todos estes instrumentos son, na súa opinión, idénticos á zanfona.

No segundo artigo, titulado «Galicia Musical XIV. La zanfona o zinfonía. Descripción de este instrumento» (*El Heraldo gallego*, 2 de setembro de 1875) trata de xustificar a semellanza entre os instrumentos antes citados e a zanfona, tendo como referencia as definicións dos mesmos que aparecen nos dicionarios de Fargas y Soler, Melcior e Parada y Barreto. Tamén amosa a súa queixa porque aparecen eses instrumentos descritos e non a zanfona que, ao seu parecer, só pode atender a «*la marcada indiferencia con que se miran todos los asuntos referentes á la región galaica*» (*El Heraldo gallego*, 2 de setembro de 1875). E, remata o artigo aludindo ao carácter popular deste instrumento e ao seu declinar na actualidade:

> La *Zanfona* vale mucho como monumento histórico, y esto basta para que los literatos y artistas, los profesores y aficionados, miren con veneracion la decrepitud de un instrumento que, si hoy no está en apogeo, ha dado lugar á iniciativas mas ó menos útiles al divino arte de los sonidos (*El Heraldo gallego*, 2 de setembro de 1875).

Entre toda a bibliografía de Varela Silvari localizamos outros tres traballos que se ocupan da música popular galega. O libro titulado *La música popular española*, publicado en 1883; o artigo sobre «Los cantos populares en Galicia», de 1884; e, un último traballo xornalístico, «Idea general de la música entre los celtas», de 1888.

O libro *La música popular española*, actualiza e amplía artigos e traballos xa publicados anteriormente polo autor,[521] co obxectivo de «ofrecer al mundo artístico un lijero ensayo relativo a la música popular española, con expresión precisa y detallada de cuanto corresponde al repertorio de los diferentes pueblos que constituyen nuestra vasta y rica nacionalidad» (Varela Silvari 1883, 9).

O opúsculo organízase nos seguintes capítulos: Galicia, Asturias, Leon, Provincias vascas, Castilla, Cataluña, Islas Baleares, Valencia, Alicante, Murcia, Andalucía, Aragon, Los

[521] «Allá por los anos 64 ó 66, cuando, puede decirse, dábamos comienzo á nuestras investigaciones históricas, relativas al arte musical, publicamos en un periódico americano algunos desaliñados apuntes acerca de los *cantos, bailes é instrumentos populares, usados en todas las provincias y pueblos de España.*
Estos mismos apuntes se reprodujeron mas tarde en un periódico barcelonés, titulado *La España musical;* y todavía en época mas reciente vieron asimismo la luz, aunque un tanto ampliados, en *El Eco musical* de la Coruña» (Varela Silvari 1883, 7).

bohemios españoles[522] (Artículo adicional), Consideraciones finales e Conclusion. A pesar de recoller unha ampla representación do territorio español non o engloba na súa totalidade. Ademais, o propio autor afirma que para realizar este traballo non se desprazou aos diferentes lugares para coñecer de primeira man a súa música, o que afonda na repetición de narrativas xa consolidadas para construír un discurso que alcanza unha grande difusión:

> Para redactar un trabajo de esta índole se necesita viajar para conocer y estudiar detenidamente los diferentes bailes, canciones y tonadillas que usa cada provincia y cada pueblo. No habiendo hecho nosotros, pues, escursion especial alguna con tal objeto, claro está, y es evidente á todas luces, que nuestro trabajo será muy conciso y escaso de interés por no poder entrar en minuciosidades respecto al carácter peculiar de tantos y tantos bailes, cantos y tonadillas como en España se conocen; pues si bien nuestra carrera profesional y nuestros viajes por la Península nos han servido de mucho, y el amor que profesamos al canto popular y á la música característica de los pueblos nos ha valido muchísimo tambien en esta ocasion para llevar á cabo tamaña empresa, es innegable que la obra que hoy dedicamos al pueblo, á quien amamos, y del cual hemos salido, carece de verdaderas condiciones y de un estudio analítico que la haga en todas sus partes esencial y recomendable (Varela Silvari 1883, 137).

O propio autor destaca que a obra carece dun estudo analítico e que a fai movido polo seu amor á música do pobo. Deixa claro, deste modo, que os contidos que vai mostrar son máis afectivos que científicos.

Tamén reflicte unha concepción ampla do concepto de música popular, pois ao contestar á pregunta de que é a música popular, responde: «la que el pueblo ha creado para su particular uso, y la que fue escrita expresamente para el mismo pueblo por profesores del divino arte» (Varela Silvari 1883, 11). Isto estende a noción de música popular incluíndo tamén ás composicións de nova creación, rompendo así cos principios de antigüidade e ruralidade presentes na maioría dos autores deste momento.

Neste caso ímonos centrar no primeiro capítulo, dedicado a Galicia, que comeza matizando o concepto de música popular que ten o autor. Deixa así claro que a música popular é a música do pobo, aquela que practican as clases «populares»:

> Son los cantos y bailes populares para la gente del pueblo, lo que la música teatral y de sala para las personas de regular posicion y elevada alcurnia. No por otra razon tiene cada provincia de España cantos, bailes é instrumentos propios, para dar animacion y vida á sus fiestas y regocijos; como la sociedad de buen tono dispone del personal y repertorio necesarios para dar carácter á sus audiciones, veladas y conciertos.
>
> La representacion de una obra lírico-dramático puede tener lugar, generalmente hablando, lo mismo en Madrid que en cualquier punto de provincias; por cuya razon la música de este género es conocida á todos los que frecuentan el teatro y rinden culto á las bellas artes; pero la gente del pueblo, la clase obrera que asistir no puede á esta clase de representaciones por razones varias, tiene necesariamente que buscar para su distraccion y entretenimiento aquellas diversiones más adecuadas á su posición, carácter y costumbres.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[522] Refírese aos xitanos.

> Estas diversiones, musicalmente hablando, son los cantos y bailes populares que sirven de regocijo al pueblo en todos los paises y en todas las circunstancias alegres de la vida; y que ese mismo pueblo interpreta á su manera por medio de instrumentos característicos y peculiares á cada provincia ó cada comarca.
>
> Esta música tan sencilla **y** monótona, si se quiere, puesto que no ofrece gran variedad, es lo que constituye la principal distraccion de los artesanos; y, segun ellos, ninguna hay de tanto mérito **y** valimiento (Varela Silvari 1883, 21-22).

Ademais é unha música para o entretemento e a diversión, de carácter sinxelo e monótona. Sendo incapaces, estes artesáns e labregos, de apreciar a música de «verdadeiro xenio»:

> Profanos en el arte noble y bello por excelencia, y desconociendo, por otra parte, todo lo que no guarda relación con sus habituales ocupaciones, para apreciar algun tanto las composiciones del verdadero genio, reprueban todo lo que no sea su música popular, la música que constituye el repertorio del hijo, del padre y del abuelo (Varela Silvari 1883, 22-23).

E remata esta parte con unha referencia clara a transmisión que se produce desta música, dunha xeración a outra, compartindo todas elas o seu amor por esta música.

A partir de aquí centra o seu interese en Galicia, empezando por comentar os instrumentos máis frecuente:

> El antiguo reino de Galicia tiene como instrumentos favoritos la *gaita,* la *flauta* y la *zinfunia,* de origen hebreo el primero, y originarios de Grecia los dos restantes. Con estos intérpretes músico-populares se ejercita la música característica del país; y, en que pueblos y en que circunstancias, cuando estos instrumentos se encuentran reunidos, suelen ir acompañados del bombo, de la *bombeta* tamboril, panderetas y algun otro, sin olvidar los *platillos* ó castañuelas qué tanto abundan en Galicia, y que manejan con inimitable gracia las hijas del Noroeste de España (Varela Silvari 1883, 24).

Insiste Varela Silvari en apartarse da corrente celtista e segue a considerar que a orixe da gaita é hebrea, como xa fixera nos artigos publicados anteriormente en *El Heraldo Gallego*[523].

Tamén destaca a idea da música popular como expresión do carácter e a idiosincrasia do galego:

> Oíd los cantos gallegos, oíd sus trovos amorosos, sus tonadillas históricas: en unas y otras vereis el caracter peculiar del país galaico: en unas y otras notareis el particular distintivo de cada provincia ó cada pueblo. A que poeta pertenecen? A ninguno: son la innata espresion del sencillo labriego: son la poesía expontanea del hijo de Galicia (Varela Silvari 1883, 25).

A partir de aquí comeza a comentar os diferentes xéneros que compoñen a música popular galega, empezando cunha breve anotación sobre a versificación das muiñeiras e os alalás. Das

[523] Máis adiante, neste mesmo capítulo, volverá falar dos instrumentos e comentará que «en algunos pueblos y aldeas suele ya desnaturalizarse tal costumbre, haciendo uso de una orquesta *sui generis,* en la que los instrumentos predominantes son el bombo y el clarinete» (Varela Silvari 1883, 37). Quizais estea a referirse as charangas ou murgas que comezan a aparecer cara a finais do século XIX.

primeiras di que presentan unha metrificación moi variada e constando de catro versos de dous hemistiquios cada un e cun número de sílabas que varía a capricho do poeta. O alalá, pola súa parte, está formado por cuartetas octosilábicas que poden clasificarse polo pensamento que expresan en sentimentais, picantes e intencionadas ou locais –que comentan maioritariamente feitos históricos–[524].

Seguidamente, describe a muiñeira, repetindo o xa escrito sobre este baile no artigo «Galicia Musical VIII. Cantos y bailes populares» (*El Heraldo gallego*, 13 de maio de 1875), pero engadindo algúns comentarios a maiores. Neses comentarios deixa claro que non está de acordo coa corrente que lle asigna unha orixe celta, e di: «Algunos pretenden que su origen es céltico –lo cual no nos parece probable–» (Varela Silvari 1883, 28). Así mesmo, inclúe o seguinte comentario, que atribúe a Inzenga:

> Es fácil observar también que esta antigua danza galaica, algo parecida á la danza Pírrica de que habla Homero, tiene cierto carácter primitivo y campestre del que no puede dudarse, tanto por los movimientos y figuras con que se baila, como por el colorido pastoril que en ella se hace notar desde luego (Varela Silvari 1883, 28).

Reforza deste modo a orixe grega –que el defende–, con esa referencia a Homero. E, tamén intensifica o seu carácter primitivo e pastoril, aínda que non achega máis testemuñas que as figuras con que se baila.

Segue coa descrición da muiñeira engadindo uns parágrafos cos que pretende ver reflectidos neste baile a idiosincrasia e o carácter dos galegos e as galegas e que están recollidos da novela titulada *Alfonso* (1866) de Fernando Fulgosio. O texto é o seguinte:

> «La *muiñeira,* dice un escritor gallego, participa en mucho de esos bailes que compendian toda una historia de amor: en ella resalta la modestia de la mujer con el sentido tributo que la ofrece el hombre; en ella se ve un recuerdo de la felicidad doméstica de nuestros campesinos, siempre constantes en el querer, siempre amigos del trabajo y del hogar de sus padres. Nada hay más hermoso que ver á la caida de la tarde, de una bella tarde de estio, reunidos á los vecinos de una parroquia bajo el umbroso follaje de nuestros pintorescos bosques, y respirar un aire balsámico y bienhechor, entre los sonidos de la gaita y el acompasado tamboril.»
>
> En la popular *muiñeira,* el hombre se presenta primero bailando solo, dando saltos con frenético entusiasmo, apurando una multitud de figuras y movimientos, y, haciendo alarde de su agilidad, aparece impetuoso y apasionado. Hechas estas cabriolas, que constituyen, por decirlo así, su imprescindible introduccion, inmediatamente y sin perder el compás se postra sumiso hincando una rodilla delante de la joven que elige para su pareja –del mismo modo que hacían los antiguos griegos—á cuyo acto llaman *hacer punto.* Esta, por el contrario, baila muy gravemente con la mayor compostura y pudor en todos sus movimientos, que ejecuta más bien con la cabeza y los brazos que con los pies, bajos los ojos y atreviéndose apenas á dar tal cual rápido giro, revelando en todo su ser la inocente expresión de la candidez más encantadora. De esto resulta un vivísimo contraste en los dos sexos, que dá á la *muiñeira* mucha gracia y no poco encanto.

[524] Tamén comenta a clasificación que fai Murguía «en sentenciosos y epigramáticos, históricos y de sentimiento». Inclúe exemplos de algunhas coplas e sinala que todo o transcrito en referencia a estas cuestión o recolle do libro de Manuel Comellas titulado *Galicia y sus detractores*.

> Entre los enamorados, hay siempre, particularmente entre hombres, una especie de sorda lucha cuando bailan la *muiñeira:* se desafian con el gesto y la mirada; bailan solos, apuran todos los recursos de la danza, y hacen los mayores esfuerzos *echando el resto,* como suele decirse ..... hasta que uno de los combatientes se rinde á discreccion. Esto sucede con más frecuencia cuando hay algun *pique* entre dos amigos, ó bien cuando uno de ellos es vecino de tal ó cual parroquia inmediata, que entonces es seguro habrá por una y otra parte el mayor alarde de habilidad y resistencia. En tanto ellas y los que no bailan tocan las castañuelas á compás y de agradable manera (Varela Silvari 1883, 29-31).

Como xa se comentou en anteriores ocasións durante este traballo, con estes textos consolídanse e inténtanse afianzar as actitudes e comportamentos de homes e mulleres dentro do espazo social de convivencia da Galicia do momento. Presentando ao home como líder e guía, e a muller como submisa, dócil e obediente.

Remata a descrición do baile recollendo dúas novas ideas de Inzenga. Aquela que intenta atopar semellanzas entre a muiñeira e algunhas pezas do repertorio clásico dos grandes compositores europeos, como a *Sonnambula* de Bellini ou *Lucia de Lamermoor* de Donizetti. E, tamén, o parecido coas melodías dos *higlanders* escoceses. Neste último caso, e debido ao seu anticeltismo, xustifica esta influenza polas empresas e expedicións de outros tempos que fixo posible contactos e intercambios entre ambos pobos.

O seguinte xénero no que se detén é a alborada, repetindo[525], basicamente, o xa escrito anteriormente no artigo «Galicia Musical VIII. Cantos y bailes populares» (*El Heraldo gallego*, 13 de maio de 1875).

Segue co alalá, do que novamente repite o comentado no xornal *El Heraldo Gallego* (13 de maio de 1875), engadindo a maiores unha referencia á súa orixe fenicia que ben puido ter recollido da *Historia* de Verea y Aguiar ou de Vicetto, pois en ambos aparece esta alusión. O texto é o seguinte: «Segun parece, el *a-la-lá* en un principio fué un canto guerrero que servía para marchar al combate; pero los fenicios, estudiadas todas las probabilidades, solo terminaban sus himnos con el *alelouhia,* que es la misma melodía del *a-la-lá,* ligeramente alterado» (Varela Silvari 1883, 33-34).

Do fandango di Varela Silvari que non é un baile típico de Galicia pero que está bastante xeneralizado o seu uso:

> El *fandango,* cuya música formaba en otro tiempo parte integrante del repertorio coreográfico del teatro español, está muy en boga en Galicia. Su baile es animadísimo; y aunque no es típico en absoluto en nuestras provincias, está bastante generalizado, y alterna con las danzas más características del país galaico (Varela Silvari 1883, 34).

En canto aos maios, di que son «una antiquísima y añeja práctica tradicional en Galicia; pero más particularmente en toda la provincia de Orense» (Varela Silvari 1883, 34). Sinala que é unha tradición que está desaparecendo, sendo a provincia de Ourense, e máis concretamente a súa capital onde con máis forza se conserva.

O aturuxo xa non é agora para Varela Silvari un xénero musical senón que é un grito prolongado que revela xúbilo, alegría e entusiasmo: «Es la más verídica manifestación de alegría que posee el pueblo gallego. Es el final obligado, última demostracion del regocijo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[525] Aínda que non é unha copia literal, si repite as mesmas ideas e en ocasións coas mesmas palabras.

popular en Galicia» (Varela Silvari 1883, 36). E, seguindo a Vicetto, atribúelle a súa orixe aos galos-celtas.

Para o contrapaso e o maneo repite o escrito en «Galicia Musical VIII. Cantos y bailes populares» (*El Heraldo gallego*, 13 de maio de 1875). Pero aquí explica por que a palabra maneo vén do movemento das parellas cando o bailan: «La voz *maneo* es, sin ningun género de duda, corrupcion de la palabra *meneo*, que expresa gráficamente los gestos, contorsiones y actitudes que son indispensables en aquella danza» (Varela Silvari 1883, 37).

A explicación que fai sobre as coplas de aninovo é significativa da concepción que ten Varela Silvari da música tradicional. Sobre elas di:

> Las coplas de *ani-novo* y otras mil cantinelas que son conocidas del pueblo gallego, varían hasta lo infinito, segun la provincia ó pueblo donde se ejecutan. Su importancia, por otra parte, es harto escasa, para que nos detengamos en explicaciones relativas á su uso y aplicaciones (Varela Silvari 1883, 37).

Queda claro que como isto non entra dentro do canon establecido como elementos fundamentais da música popular carece de importancia.

Finaliza o capítulo cunha mención aos numerosos galegos que se atopan dispersos polo mundo e como, alí onde están, suspiran pola súa patria e organizan festas nas que non faltan os cantos, bailes e instrumentos galegos.

O artigo sobre «Los cantos populares en Galicia», publicado en *El Eco de Galicia* o 11 de maio de 1884, non é máis ca un resumo do capítulo comentado anteriormente do libro *La música popular española* (1883). Pero, neste caso, deixa claro que «la verdadera música típica regional la constituyen la *Muiñeira* y la *Alborada*» (Varela Silvari 1884, 3).

O último traballo xornalístico no que se centra na música popular galega é o titulado «Idea general de la música entre los celtas», publicado en *Galicia Diplomática* o 4 de marzo de 1888.

Este traballo pode resultar un tanto contraditorio si temos en conta o visto anteriormente nos seus escrito pero, como sinala Costa «debe entenderse más como una concesión al público habitual de esta revista gallega que como una aportación coherente en la línea de sus demás escritos» (1999, 121). Comentamos isto porque Varela Silvari parece afastarse do seu anticeltismo e achegarse en certo modo ás teses celtas. Así, comeza o artigo sinalando que «está fuera de toda duda que los primeros colonizadores de Galicia fueron los celtas» (Varela Silvari 1888, 71).

No estrictamente musical di que «los gallegos tuvieron por primera fuente de sus estudios artísticos el rico tesoro musical que los celtas poseian» (Varela Silvari 1888, 71), ou, tamén, que «el pueblo gallego aprovechó algo de los conocimientos musicales de los celtas, y algo supo conservar para que pudiéramos formar juicio de los adelantos de una primitiva dominación». Estando entre eses elementos que soubo conservar os seguintes: «los cantares en forma diálogo que poseen algunos pueblos de Galicia; la expresión dulce, triste y melancólica que se advierte en sus coplas; y finalmente, el celebrado a*turuxo*, que es general en nuestro pais» (Varela Silvari 1888, 72).

Á vista do comentado:

> Todo revela en el pais la gran influencia artística del pueblo celta; todo parece hablarnos de un glorioso pasado; y tanto el poeta popular como el errante trovador, conservadores fieles de las antiguas costumbres y tradiciones, usan todavia en sus poemas y cantares la triada bárdica, restos venerandos de otros

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> tiempos, de otras instituciones y de conocimientos poéticos-musicales que hoy no alcanzamos a comprender (Varela Silvari 1888, 72).

Así e todo, Varela Silvari encargase de confirmar que non é moita a información que temos da música realizada polos celtas, e di:

> No podemos precisar el sistema músico que fué particular y privativo de los antiguos celtas; tampoco es facil conocer el nombre de sus cantinelas, y saber de que instrumentos se valian para la interpretación de las mismas. Sábese únicamente que poseian un arte especial; que cantaban con ternura y que *conocian un tecnicismo* para atender á las necesidades artísticas de su época.
> Nada podemos precisar respecto á la música de los antiguos celtas; como muy poco es posible saber tambien el sistema músico que conocían y usaban los primitivos moradores de Galicia (Varela Silvari 1888, 71).

E, nesta mesma liña, segue sen aceptar a orixe celta da gaita, xa que sen facer referencia explícita a este instrumento comenta:

> Lejos de nosotros, como algunos quieren, la pretensión de asignar instrumentos músicos á la dominación celta; esta pretensión, de que algunos autores hacen gala, no está fundada en nada razonable, y no tenemos inconveniente en calificarla de difusa, improbable, y por consiguiente, ilusoria (Varela Silvari 1888, 71).

A pesar da súa voluminosa obra, Varela Silvari non vai ser un autor especialmente considerado pola historiografía posterior. Practica unha escritura apoloxética que busca, por riba de todo, o enxalzamento de Galicia, a súa música e os seus músicos, pero, gran parte da súa obra, como sinala Varela de Vega (2002b), carece de rigor científico, de aí que en moitas ocasións non cite as fontes que emprega, as manipule ou, directamente, invente os datos e os feitos que comenta. Un exemplo disto é o publicado en «Galicia Musical III. Cátedra artística establecida en Betanzos» (*El Heraldo Gallego*, 25 de febreiro de 1875), onde defende a existencia dunha cátedra-conservatorio establecida en Betanzos no século XIII.

7.3. VARELA LENZANO. A CONSOLIDACIÓN DO DISCURSO HEXEMÓNICO

Indalecio Varela Lenzano (A Coruña 1856-Ourense 1940) vai publicar, en 1892, un libro que representa, de algún modo, a culminación deste proceso de construción do discurso identitario que ten na súa base a música popular galega, e que leva por título O*rígenes y desarrollo de la música popular gallega*[526].

Discípulo de Juan Montes, co que estudou solfexo e canto, e casado coa súa sobriña Asunción Montes, recolle na súa persoa a herdanza directa que vén a través da liña de transmisión que comeza cos primeiros mestres de capela galeguizadores, completando desta maneira o proceso iniciado a finais do século XVIII[527].

Asentado na cidade de Lugo, desenvolveu a súa actividade laboral na Deputación desta provincia, compaxinando este traballo coa súa afección á música, eido no que realizou diversos estudos críticos e musicográficos, dos que destacan: *Orígenes y desarrollo de la*

[526] Este libro pódese consultar no seguinte enlace: https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/28091
[527] Como alumno de Juan Montes (Lugo 1840-1899), organista e mestre de capela da catedral de Lugo, recibe de primeira man o legado desenvolvido por esa serie de mestres galeguizadores que comezan coa composición dos primeiros vilancicos en galego de Melchor López.

música popular gallega (1892); «Las sociedades corales gallegas», *El Eco de Galicia* (8 ao 15 de xullo de 1893); «Por la música gallega», *El Eco de Galicia* (20 de xullo de 1897); *Estudio biográfico-crítico de D. José Pacheco, maestro de capilla de la catedral de Mondoñedo* (1897); «Músicos gallegos. D. Isidoro Blanco», *El Eco de Galicia* (20 de setembro de 1898); *Monografía sobre la música patriótica española* (1901); *Del piano y los pianistas* (1905); «Figuras epónimas. Juan Montes» en *El Libro de Oro de Lugo y su provincia* (1929).

De todos estes traballos interésanos destacar o primeiro, o titulado O*rígenes y desarrollo de la música popular gallega*. Este opúsculo de escasas 58 páxinas é o resultado da publicación do traballo presentado en 1891 ao Certame Literario da Asociación de escritores e artistas de Lugo, que resultou laureado co Premio da Excelentísima Deputación desta provincia[528].

O libro divídese en tres seccións que non levan título nin encabezamento, simplemente están identificadas mediante os números romanos.

A primeira sección preséntase a modo de proemio e nel trátase de xustificar á música como a máis antiga das artes, cuxa orixe «se pierde en la densa obscuridad de los tiempos» (Varela Lenzano 1892, 7). Suxerindo que o canto é unha actividade instintiva que resulta tan antiga como o propio home e tan natural como a fala, sendo a canción popular a primeira manifestación dese arte.

A segunda sección é unha longa disertación sobre o tema que expón o título do libro. Comeza situando a orixe da música en oriente, desde onde se transmite a Europa a través dos diferentes pobos que se asentaron neste continente, quedando marcada na música da súa poboación esta característica.

Céntrase despois en España e seguindo ao Conde de Morphy divide a súa música popular en tres grandes grupos. O primeiro comprende os cantos galegos, asturianos, *da montaña* e cataláns; os que:

> diferenciándose mucho entre sí, conservan cierta analogía, ya sea por el sello especial que distingue la melodía en las montañas, ya por la índole tonal que presta la tradición del *canto-llano* en las que son antiguas, comunicándoles cierta apariencia de severa majestad. Hay, no obstante, en Cataluña y Galicia, sobre todo, cantos de suma delicadeza y finura do expresión que recuerdan los del Norte extremo de Europa (Varela Lenzano 1892, 13).

O segundo grupo abrangue a rexión central, que seguindo, como o autor comenta, a opinión dos eruditos, presenta uns cantares resultado da influenza da música italiana desde o século XVIII. Resultando unha música cun «movimiento más vivo, el ritmo ternario más frecuente y el dibujo y carácter de la melodía más moderno» (Varela Lenzano 1892, 13).

O terceiro grupo está formado por Andalucía e o litoral Mediterráneo; caracterizadas estas rexións pola influenza árabe, aínda que tamén se aprecian matices de inspiración castelá en algunhas áreas como Valencia ou Murcia.

Despois desta breve contextualización xeral concreta o seu estudo en Galicia, situando aos celtas como os primeiros poboadores destas terras e partindo para a súa xustificación da *Historia* de Murguía. Este pobo é o encargado de transmitir á música galega as características

[528] O traballo presentado ao certame levaba por título *Estudio sobre los orígenes y desarrollo de la música popular gallega*, mentres que no libro publicado aparece na portada o título O*rígenes y desarrollo de la música popular gallega*. Isto crea certa confusión e fai que atopemos indistintamente un ou outro título nas diversas fontes consultadas. Pódense consultar os premios e as bases do certame no seguinte enlace: http://biblioteca.galiciana.gal/rag/es/consulta/registro.do?id=8261

que a definen, como son dozura, tristeza e melancolía[529]. Características estas que marcan, a súa vez, a diferenza coas outras zonas de España, pois «esas cualidades peculiares de la Música gallega no campean en la del Centro de la Península, de ritmo alegre y animado, ni en la de Andalucía que, aunque sentimental como la nuestra, sin embargo exhala un ambiente de voluptuosidad propio de la raza árabe» (Varela Lenzano 1892, 18).

Así, chega á conclusión de que a música popular galega atópase representada pola alborada, a muiñeira e o alalá. Fixando definitivamente o canon de representación.

A continuación vai a comentar e describir cada unha delas, comezando pola alborada. Desta di que a súa orixe está envolta nas tebras e cita a Vicetto quen defende a súa orixe grega, aínda que Varela Lenzano cre que data de tempos anteriores aos helénicos e:

> que es composición á la cual no se acompaña letra, al contrario de lo que sucede con las demás que se oyen en el campo. Allí sus giros y sentimentales cadencias los esparce por doquier la *Gaita*, el más genuino de los instrumentos gallegos, cuya invención no sabemos porque se pretende atribuir á Pan, Mercurio, Marsías y Fauno, cuando la historia de la música reduce á tres los que se han utilizado en Grecia: la lira, la cítara y la flauta, tan distantes de la *Gaita*, sin exceptuar la última en sus múltiples especies diferentes (Varela Lenzano 1892, 20).

Asocia, deste modo, a alborada á gaita «viniendo una y otra unidas, con lazo indisoluble, á todas las tradiciones de la región gallega» (Varela Lenzano 1892, 21). Para xustificar esta idea cita a Barros Sivelo e aproveita para comentar a súa posible orixe celta, pois se «la *Gaita*, por el parecido que guarda con la *Cornamusa* del bajo Bretón, es de origen céltico, hecho evidente patentizado por muchos escritores y corroborado por la autoridad de Chateaubriand, ella nos ofrece vislumbres de que nuestra clásica *Alborada* reconoce igual procedencia» (Varela Lenzano 1892, 21).

Remata o comentario sobre a alborada cun texto de Vicetto dun claro carácter poético e soñador, que conclúe sinalando que esta «es propiamente una sonata crepuscular: es, en fin, la vida surgiendo del cementerio» (Varela Lenzano 1892, 22).

Pasa despois á muiñeira, comentando as diferenzas existentes entre autores no tocante á súa orixe. Por un lado, Verea e Aguiar e Martínez Padín defenden a súa orixe grega; mentres que Vicetto supón a súa existencia entre os celtas pero sufrindo modificacións posteriores helénicas. Por outro lado, Saralegui y Medina defende a súa ascendencia céltica.

Varela Lenzano expón a súa visión ao respecto pero sen chegar a resolver a controversia:

> Si nosotros hubiéramos de dar solución á cuestión tan compleja, fijándonos solamente en la estructura de la *Muiñeira*, sin duda alguna nos inclinaríamos del lado de los que buscan la raíz de tal composición en Grecia. La forma determinada del ritmo y los adornos que en la escritura campean, signos son peculiares de la Música griega, por completo distinta á la de las canciones gallegas. Pero no bastan para dar cabal idea de que la *Muiñeira* no se remonte á más lejanos tiempos; porque, aún reconociendo esas particulares diferencias, el buen sentido permite suponer que razas primitivas la hubiesen empleado romo *baile* imprimiéndole, por consiguiente, caracteres menos vagos, melancólicos ó inciertos.

[529] Para xustificar estas características transcribe o seguinte fragmento da *Historia* de Murguía: «De aquí, continúa afirmando, el que la Poesía y el Arte—expresión la más viva y verdadera de las tendencias, inclinaciones y sentimientos do los pueblos— sea dulce, triste y melancólica, y en tal grado que ninguna otra región de España la aventaja» (Varela Lenzano 1892, 18).

> Admitida la preponderancia céltica en Galicia, el recuerdo de estas tribus nos hace evocar su heroísmo combatiendo el genio griego y romano con terquedad y empeño decididos. Sabido es que en la segunda guerra púnica uniéronse á las legiones de Aníbal entonando extraños cantares á compás de las sonoras *cetras*, é hiriendo la tierra con un pié después de otro:
>
> *Nun pedis alterno percussa verbere terra*
> *Ad numerum resonas gaudentem plauderes cetras;*
>
> frase que el poeta Silio Itálico, en el poema épico que le ha inspirado aquella larga, sangrienta é inmortal contienda, nos legó como el último toque á la descripción del antiguo baile de los gallegos, de que es hija legítima, en expresión de Murguía, la alegre y varonil *Muiñeira* (Varela Lenzano 1892, 23-24).

Vemos como intenta integrar ambas teorías en relación á orixe da muiñeira, pero máis novidoso resulta o parágrafo seguinte, no que mira cara a Portugal para procurar unha orixe común á muiñeira e á *serranilla* portuguesa:

> Por otra parte ayudan á sostener tan arraigado convencimiento los rasgos similares existentes entre este baile y la *Serranilla* portuguesa, de cuya forma estrófica se conservan confundidos en el *Cancioneiro portuguez da Vaticana* varios modelos de canciones portuguesas y gallegas. Y por si esto no fuera bastante, el ilustrado y respetable escritor D. Antonio de la Iglesia asegura que á la música de la *Muiñeira* adaptan con facilidad las cantadoras la *triada céltica*, y aún suelen, por algún tiempo, cubrir el espacio de triada á triada con un jocoso estribillo, aunque el pandero, con sus acompasados golpes, pueda suplirlo y lo sup1a perfectamente (Varela Lenzano 1892, 24-25).

A facilidade coa que a tríade celta se adapta á muiñeira si parece ser un argumento de peso para establecer a súa orixe celta, ao igual que o uso da gaita para a súa interpretación, tal e como se defende a continuación:

> Confirmado como está, por multitud de testimonios, que la *Gaita* reside en todos los países que han sido habitados por los celtas, y no habiendo memoria de que en Galicia se conociese otro baile más característico que la *Muiñeira* (cercana en antigüedad, según Vicetto, á la aparición de aquél instrumento), sobre sólida base descansa la creencia de los que no encuentran su origen en el período de la dominación griega, que se ostenta efímero y desnudo de justificantes, en opinión del erudito arqueólogo Sr. Barros Sivelo (Varela Lenzano 1892, 25).

Remata o apartado dedicado á muiñeira relacionando este baile co do cantar do pandeiro, a través do emprego en ambos da tríade celta. Cita así a Murguía, Antonio de la Iglesia, Milá y Fontanals, Teófilo Braga a Joaquín costa. Concluíndo cunha referencia a un cantar do pandeiro que aparece no *Cancioneiro* de Inzenga que en lugar de empregar a tríade usa *cuartetas*.

Así chegamos ao último dos cantos característicos da música popular galega, o alalá. O autor segue unha vez máis a Vicetto e considera este canto como unha «voz genérica con que se distingue una serie de lánguidas, tristes y vagas melodías» (Varela Lenzano 1892, 28). Marcando, polo tanto, o aspecto máis sensible desta música e non as súas característica estritamente musicais. Tamén sinala que é un canto adoptado polos celtas de derivación

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fenicia que se caracteriza no formal polo «estribillo que á la terminación de las canciones pronuncian los naturales del campo» (Varela Lenzano 1892, 29).

Este singular canto, aparentemente máis antigo que a alborada e a muiñeira, reflicte «la vida psíquica y sentimental de una raza, que los temas melódicos, como afirma la Sra. Pardo Bazán, expresan peculiar y profundamente» (Varela Lenzano 1892, 29). Partindo desta reflexión o autor pregúntase:

> Siendo esto así ¿no hemos de ver en el canto del *Alalá* un reflejo luminoso de la raza céltica, tan inclinada á todo lo vago y soñador? ¿Cómo no recordar aquel instinto religioso, exaltado hasta la superstición, cuyo símbolo adoraba el druida en el bosque sagrado á la hora del plenilunio? ¿No resuenan los acentos del *Alalá* como lejanas remembranzas de las canciones de los bardos resucitadas por el escocés Macphersón? ¿Responden á la casualidad las reminiscencias de la *Balada* de Pierroto en *Linda de Chamounix*, ópera cuyo argumento se desarrolla en esta pequeña aldea situada al pie de los Alpes donde no se han extinguido aún las huellas que de su dominación dejaron los celtas? La melodía irlandesa de la ópera *Martha* ¿pudo intercalarla Flotow en su bella creación valiéndose de la Música gallega cuando permanecía sustraída al conocimiento de los pueblos cultos, ó recogiéndola en Irlanda, país al cual emigraron desde aquí nuestros progenitores célticos? (Varela Lenzano 1892, 29-30).

Varela Lenzano mestura aquí diferentes elementos que fan referencia ao carácter, á personalidade, á relixión, á mitoloxía, á literatura, á música culta e popular, etc. Amalgama que intenta activar o lado máis sentimental do lector.

En opinión do autor, o retrouso característico do alalá deriva, ao igual que o aturuxo, dos gritos de exaltación e alegría propios dos diferentes pobos. De aí que, ao igual que Teófilo Braga, entenda que «proviene de un fondo tradicional común á la región de Occidente, que persiste en las costumbres, supersticiones y creencias» (Varela Lenzano 1892, 31).

Falando dun fondo común, Varela Lenzano destaca a similitude da música popular galega «con cantos como el de los *pardones* de Bretaña, la *saga* escandinava, los *highlanders* de Escocia, el *sòne*, los *sabots* y la *canción de los tegedores* bretones, las *baladas* alemanas y los *felibres* provenzales» (Varela Lenzano 1892, 32). Cuestión que se xustifica pola presenza dos celtas nestas diferentes zonas, o que fai que a súa música adquira elementos comúns que, segundo o autor, reflicten o mesmo fondo da alma dun pobo. A continuación expón as circunstancias nas que se desenvolveu a música nestes países, argumentando a súa relación co pobo celta e destacando o carácter que estas presentan, como: a salvaxe melancolía dos cantos das Illas Británicas, os cantos tristes e uniformes dos pobos escandinavos, a alegría tranquila das cancións norueguesas, as tristes e sombrías cancións de Islandia ou as melancólicas, sinxelas, tristes e salvaxes melodías de Suíza.

É así como se xustifica, grazas ao fondo celta, a presenza común a todos estes pobos da nostalxia como característica inherente á súa música.

> Vino creyéndose hasta ahora que la nostalgia era un sentimiento peculiarísimo de los gallegos ausentes del hogar y de la patria. El destierro impuesto por las necesidades de la vida, el hondo anhelo que en el alma, despiertan los más caros afectos, el mal de *morriña* que se sufre en lejana tierra, de igual modo que los campesinos de Galicia lo experimentan los helvecios (Varela Lenzano 1892, 36-37).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Queda así patente para Varela Lenzano que a orixe da música galega está nos celtas:

> Primero: porque el carácter que domina en ella es el que mejor se identifica con el temperamento de aquellas tribus primitivas. Segundo: porque á esta deducción nos conducen las analogías que enlazan la Música de Galicia con la de los paises donde la raza céltica dejó de su dominación rastros indelebles. Tercero: porque si bién acerca de la *Muiñeira* y el *Alalá* hay divergencia en los juicios de varios historiadores, quedó demostrado con el testimonio do Silio Itálico y la aplicación de la *triada bárdica*, que la *Muiñeira* no es producto de la influencia, apenas sensible, de los griegos, y en cuanto al *Alalá* únicamente á los fenicios se atribuye el estribillo, no la melodía de este canto. Y cuarto; porque si es de importancia la dominación romana en Galicia, mucho mayor resulta la de los celtas, en opinión de nuestro primer historiador D. Manuel Murguía y de multitud de escritores (Varela Lenzano 1892, 38-39).

Deste modo xustifica Varela Lenzano a orixe celta da música galega, aínda que el mesmo é consciente de que esta base foi transformada «al través de los siglos, por la diversidad de razas que sucedieron en Galicia á la familia ariana» (Varela Lenzano 1892, 40).

Para rematar esta segunda sección transcribe un fragmento do artigo «La música popular de Galicia» de Vesteiro Torres. Con el pretende defender a súa escolla fronte a variedade e riqueza da música galega[530].

A terceira sección comeza cunha queixa pola falta de coñecemento que se ten da música popular galega debido á ausencia de compilacións e estudos sobre a mesma, pois estes son relativamente recentes e débense a autores como: Murguía, Saralegui, Fulgosio, Vicetto, Puente y Brañas, Vesteiro, Pardo Bazán, e fóra de Galicia Milá y Fontanals e de la Rada y Delgado.

A continuación, Varela Lenzano fai un percorrido pola historia da música galega destacando, en primeiro lugar, a música relixiosa da Idade Media e os cantos populares desta mesma época, que para el teñen unha marcada influencia dos primeiros. Sinala despois, no século XVII, a existencia dun compositor de orixe lucense chamado Felipe Pardiñas, de quen supón varios cantares galegos. E salta xa ao século XIX, sendo Pacheco o encargado de resucitar esta música coa inclusión de muiñeiras e alboradas nos seus vilancicos.

Situado xa na súa propia época, considera a Marcial del Adalid o compositor que recolleu de maneira máis xenuína os cantos do pobo. E serán os certames, como os Xogos Florais, os encargados de revitalizar a música popular, que terán como consecuencia máis directa a aparición dos diferentes Orfeóns, destacando aos compositores e directores Veiga, Montes e Chané.

Remata a sección facendo referencia aos cambios que se están a producir nos últimos tempos grazas aos avances nas comunicacións, sobre todo a chegada do ferrocarril, que provoca a aparición do progreso coas súas consecuencias, como a importación de novos elementos musicais e a desaparición dos vellos costumes.

Finaliza agradecendo a Inzenga o traballo de recompilación realizado[531] e expresando a necesidade de que a música popular galega dea o salto definitivo cara ao seu emprego no

[530] O fragmento que cita é o seguinte: «la melodía del valle y de la montaña, la de la ribera cántabra y de la occeánica, la del placer y de la melancolía, la del amor y la religión, la que se toca y la que se canta, podrán cristalizar –digámoslo así– en figuras geométricas opuestas; pero el cuerpo será siempre uno y el mismo: sobre la dife-cia específica del cantar de Lugo y de la Coruña, de Padrón y de Tuy, se halla el género único: Galicia» (Varela Lenzano 1892, 43).

[531] «Justo nos parece consignar que á tan docto profesor es Galicia deudora de gratitud eterna, por que él ha venido a resolver, en la medida de sus fuerzas, el difícil problema de anotar y clasificar nuestros cantos populares, harmonizándolos con

teatro e na música «verdaderamente abstracta» para situarse á altura das de outros países. A este respecto critica aos autores que intenta atopar a presenza de música galega nas obras dos grandes autores europeos:

> Publicistas hubo para quienes los motivos gallegos no son agenos á determinadas partituras de Haydn, Mozart y Beethoven. Nosotros, fundándonos en la ignorancia á que estuvieron condenados siempre, creemos, por el contrario, que tal vez procedan de países en cuyos cantos domina la misma expresión, por circunstancias de origen análogas al nuestro; más sea como quiera, recuerden los compositores regionales la historia gloriosa de la *Música popular* y persigan constantemente el noble ideal de que en sus anales aparezcan nuestras melodías esculpidas con áureos caracteres, transmitiéndolas de generación á generación, á la manera que el eco las repite en las frondas de los montes y en las sinuosidades de los valles, hasta perderse en la lejanía.

Parece que a visión de Varela Lenzano é máis realista e menos apaixonada que a de outros autores. Tal e como sinala, Haydn, Mozart ou Beethoven dificilmente puideron ter acceso e coñecemento da música popular galega para introducila nas súas composicións, máis ben, como se di, isto responde á similitude existentes entre a música galega e outras músicas europeas.

Así remata este opúsculo que, como comenta o propio Costa (1999) representa o traballo máis completo que sobre música popular galega se tiña escrito ata esas datas, recollendo as informacións máis significativas coñecidas nese momento e cunha visión positivista que se afasta dos traballos anteriormente comentados de Vesteiro Torres e Varela Silvari.

Varela Lenzano amosa sempre as fontes que emprega e preséntase crítico con aquelas opinións que non presentan unha xustificación obxectiva da súa información. Resultando un traballo serio e cunha argumentación ben marcada que servirá para fixar definitivamente o canon da música popular galega.

7.4. EXCURSO FINAL. REXURDIMENTO MUSICAL: PROPOSTA E TEMPORALIZACIÓN

Á vista dos datos achegados nesta investigación estamos en disposición de realizar unha proposta de temporalización que inclúa a música dentro do discurso que se desenvolve arredor do Rexurdimento galego. Este é visto fundamentalmente como un fenómeno literario, pero pensamos que a música, e a recuperación do folclore en xeral, xogaron un papel determinante no mesmo.

A proposta de temporalización que aquí se presenta coincide, en parte, coa visión do Rexurdimento formulada por Martínez González (2020), pero neste caso tratamos de axustar as datas aos fenómenos musicais.

A finais do século XVIII prodúcese en Galicia un cambio de visión e de mentalidade que se vai reflectir de forma especial na música. Comeza, de algunha maneira, un rexurdir da autoestima do colectivo que representa a cidadanía galega que se manifestará inicialmente a través dos vilancicos en galego. Isto implica un emprego do galego como lingua de uso no interior dos templos e, polo tanto, a visualización dun cambio na función social da mesma. Por outro lado, a utilización da música popular nestes mesmos vilancicos evidenciará un uso consciente desta como elemento de reivindicación e non exclusivamente como simple

sobriedad y corrección y colocándolos al frente del libro que contiene los de las demás regiones de España» (Varela Lenzano 1892, 52).

complemento temático para o recoñecemento de determinados personaxes ou como forma de ambientar aquelas situacións nas que se quere aludir a determinada zona xeográfica.

Partindo da proposta de Martínez González (2020), que establece o arranque do Rexurdimento en 1808, cunha primeira etapa denominada como precursores[532], e atendendo, neste caso, a importancia que no musical se lle concede á aparición dos primeiros vilancicos en galego, esa data de inicio entendemos que podería retrotraerse ata 1790, coa composición por parte de Melchor López do primeiro vilancico en galego titulado *Da Ulla a meu cabo veño*. Deste modo, a música adiantaríase en parte á literatura[533] e aos referentes sociais e políticos de carácter nacional[534].

Esta etapa está marcada polo desenvolvemento do vilancico en galego que, desde Compostela, vaise difundir ás catedrais de Mondoñedo e Ourense. Vai ser o momento no que a muiñeira se sitúe como peza de referencia dentro da música popular galega, tratando de gañar a batalla da denominación deste tipo de bailes fronte as demais variantes. Tamén van a aparecer neste período os primeiros escritos sobre a música popular, tanto na prensa como nas Historias de Galicia que se publican dentro do novo paradigma do Romanticismo.

O segundo momento, o que Martínez González (2020) denomina como Rexurdimento pleno[535] e fixa temporalmente entre 1857 e 1885, estableceríase no musical entre os anos 1852 e 1888. Este período comeza coa publicación da Muiñeira composta por Camilo Mojón y Lloves para a *Corona musical de canciones populares españolas dedicada al célebre diplomático español del siglo XIX el Exmo. Señor D. José Nicolás de Azara*. A inclusión dunha muiñeira nesta obra colectiva simboliza o seu recoñecemento como representante definitiva da música galega. Cuestión que queda demostrada coa súa inclusión en numerosas fantasías e popurrís de aires nacionais, na creación de obras solistas con esta denominación por parte de renomeados compositores e coa súa escolla dentro dos primeiros cancioneiros que recollen músicas de toda España. Será tamén na década dos cincuenta cando a palabra muiñeira apareza nos dicionarios xerais.

Outro aspecto a destacar nesta etapa é a creación por parte de Marcial del Adalid da melodía ou canción galega, compoñendo un conxunto de vinte e cinco poemas en galego con acompañamento de piano, publicados en catro series baixo o título de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* a partir do ano 1874[536]. Este camiño iniciado por Marcial del Adalid vai ter

[532] «O termo *precursores* está tomado dunha obra de Manuel Murguía, *Los precursores* (1886), que é un exercicio de fixación da memoria discursiva» (Martínez González 2020, 97). «É unha fase marcada polo avance do sistema liberal. O seu asentamento permitiu a aparición de espazos formais de sociabilidade político-cultural entre os cales destacarán, pola súa matriz provincialista, a *Academia Literaria* (fundada en 1841) e *El Liceo de la Juventud* (fundada en 1847). A aprobación da lei de prensa e de liberdade de opinión permitiu que aparecese o xornalismo claramente provincialista que terá relativa continuidade e estabilidade. Ademais, politicamente esta etapa estará marcada a lume e ferro pola Revolución de 1846 e os Mártires de Carral, que co tempo se converterán en símbolos da loita provincialista deica as últimas consecuencias» (Martínez González 2020, 97).

[533] O vilancico inclúe o uso dun texto en galego que neste caso queda supeditado ao emprego na obra musical, de aí que poidamos entendelo primeiramente como unha obra musical con texto engadido e non ao contrario.

[534] Tal e como sinala Beramendi (2007), o primeiro movemento con tendencias galeguistas aparece 1840 cos autores que entran dentro do que denomina provincialismo.

[535] Martínez González sinala deste período que: «Acáelle este nome se temos en conta o enorme impulso vivido no eido cultural, coa convocatoria dos Xogos Florais na Coruña e en Pontevedra en 1861, a publicación das primeiras escolmas literarias (*El Álbum de El Miño*, 1858; *El Álbum de la Caridad*, 1862), a difusión de varios estudos lingüísticos (gramaticais e lexicográficos) ou o espertar do Rexurdimento musical. No eido político, a Década Moderada implicou que os provincialistas se refuxiasen fundamentalmente na prensa pero sen desentenderse da política no eixo progresista (así moitos provincialistas integraranse nas xuntas revolucionarias xurdidas da Gloriosa de 1868). A prensa provincialista consolídase e aparecen os primeiros cabezallos monolingües en galego (*O Vello do Pico Sagro* ou *O Tío Marcos da Portela*) e saen libros coma *Cantares gallegos* (1863) e *Follas novas* (1880) de Rosalía de Castro, ou *Aires da miña terra* (1880), de Curros Enríquez» (Martínez González 2020, 97).

[536] *Cantares viejos y nuevos de Galicia* «fue publicada como una colección de cuatro cuadernos, de seis cantares los tres primeros y siete el último. Las dos primeras series estimamos que fueron compuestas entre 1871 y 1877 (fechas deducidas a

continuidade en músicos como José Baldomir, José Castro «Chané», Eugenia Saunier, Pilar Castillo ou Enrique Lens, entre outros; e chegará ao seu cumio na etapa seguinte coas *Seis baladas gallegas* de Juan Montes.

Neste período tamén hai que sinalar o traballo de recollida realizado polo primeiro compilador do que temos noticia, Marcial Valladares, nos arredores do seu pazo de Vilancosta, e a posterior publicación de parte deste material na *Historia de Galicia* de Manuel Murguía. Esta obra preséntase como a primeira publicación que recolle a transcrición e clasificación de música popular galega. Será tamén nesta etapa cando aparecerán os primeiros traballos teóricos sobre a música galega como son as obras xa sinaladas de Vesteiro Torres e Varela Silvari.

Remata este segundo período coa creación en 1884 da Asociación del folklore gallego, baixo a presidencia de Emilia Pardo Bazán e a publicación en 1888 do primeiro cancioneiro galego, o de Inzenga.

A última etapa, a que Martínez González (2020) denomina Continuadores[537] e sitúa entre os anos 1886 e 1906, comezaría no musical en 1889, despois da publicación do xa mencionado *Cancioneiro* de Inzenga e desenvolveríase ata máis alá dos límites do presente traballo, destacando autores que terán un papel importante no século XX, como Casto Sampedro, Santiago Tafall, Ramón Arana, Victor Said Armesto, etc. Para o momento que recolle o noso traballo destacariamos a figura de Varela Lenzano que co seu libro O*rígenes y desarrollo de la música popular gallega*(1892), consolida definitivamente o canon desta música.

Este período coincide co momento de esplendor dos orfeóns galegos que, animados polos éxitos acadados nos certames locais, decidirán participar noutros de carácter estatal ou, incluso, internacional. Neste sentido destacar a medalla de ouro lograda polo Orfeón Coruñés nº4 dirixido por Pascual Veiga na Exposición Universal de París de 1889. Tamén é o momento de auxe do coro Aires d'a terra que, aínda que creado en 1883 polo boticario Perfecto Feijóo, será a partir de 1990 cando comece o seu labor de difusión, conseguindo unha grande popularidade[538]. Pero, a música popular galega non só se verá representada a través da música vocal senón que tamén da instrumental mediante a proliferación de bandas de música, charangas e diferentes formacións orquestrais verá incrementada a súa presenza en todos os ámbitos.

Polo novidoso da proposta que aquí traemos non pretendemos ser dogmáticos nin concluíntes nas nosas afirmacións. Isto non deixa de ser unha proposta que pretende abrir o

---

partir de los manuscritos originales) y publicadas entre 1874 y 1877 en Madrid bajo el sello de Pablo Martín (en este caso, fechas establecidas a partir de los números de plancha); las dos últimas series se completaron progresivamente hasta los últimos años de vida del autor (algunas melodías incluso escritas entre 1880 y 1881)» (Touriñán Morandeira 2020, 249).

[537] «En canto a *continuadores*, empregámola por ser unha obra pensada polo propio Murguía pro que nunca saíu á luz» (Martínez González 2020, 97). «Marcada pola morte de Rosalía (1885) [...] Esta etapa publicitará a tensión político-cultural do nacente rexionalismo (aparecido tras a frustrada República de 1873), que se expresará de maneira rotunda na tensión de campo acontecida entre o modelo de Manuel Murguía (progresista e nacionalista) e o de Emilia Pardo Bazán (conservador e folclorista). Politicamente, malia as debilidades orgánicas, xorde a primeira organización política propia sen distinción ideolóxica (*Asociación Regionalista Gallega*, que acolle dende posicións procarlistas até os republicanos de esquerdas). No eido literario continúa a produción en lingua galega, agora diversificada a outros xéneros (teatro, por exemplo). Finalmente, esta será unha fase marcada pola implicación dos sectores nacionalistas na emigración que propiciarán, por exemplo, a aparición da bandeira e o himno galegos pro, sobre todo, pularán pola creación da Academia Galega (1906), que será a primeira institución cultural e lingüística con capacidade de institucionalización do discurso rexurdimentista» (Martínez González 2020, 97-98).

[538] Trala disolución do coro de Feijóo, en 1914, nacerán seguindo a súa filosofía e estética os coros Toxos e Froles (Ferrol,1915), Cantigas da Terra (A Coruña, 1916), Foliadas e Cantigas (Pontevedra, 1916), Agarimos da Terra (Mondariz, 1916), Cantigas e Aturuxos (Lugo, 1917), Queixume dos Pinos (Santiago,1917), Agrupación Artística de Pontevedra (1917), Agrupación Artística de Vigo (1918), De Ruada (Ourense, 1919), Airiños da Ulla (A Estrada, 1923), Cantigas e Agarimos (Santiago, 1923), aos que seguirían outros moitos.

debate sobre a importancia e a transcendencia que a música puido desenvolver en todo este proceso de cambio de mentalidade que se inicia a finais do século XVIII e continúa durante todo o século XIX. Cambios que van levar a unha maior presenza da música popular nos diferentes ámbitos sociais e a unha xeneralización do seu emprego. Neste aspecto o Romanticismo preséntase como un fenómeno fundamental no desenvolvemento do interese pola música e pola cultura popular. Pódese afirmar que, «todo o proceso de recuperación da lingua, dos costumes ou cantares son produto do interese xerado polo romanticismo no propio e *natural* dun pobo, fronte ao modelo neoclasicista» (Martínez González 2020, 93).

A proposta que aquí se formula, que retrotrae o Rexurdimento ata o século XVIII, está sendo valorada na actualidade por diferentes investigadores. Entre eses autores que poñen en dúbida o esquema hexemónico que defende a existencia dun Rexurdimento a partires da segunda metade do século XIX está Anxo Angueira (2019), que se mostra contrario ao esquema historiográfico que representa un primeiro momento de esplendor situado na Idade Media, a existencia dun período intermedio denominado Séculos Escuros e a chegada dun novo tempo de apoxeo co Rexurdimento. Para Angueira (2019), as achegas literarias en lingua galega atopadas nos últimos tempos e correspondentes ao século XVIII, así como, a relevancia da figura de Frei Martín Sarmiento neste século, fanlle retrotraer o Rexurdimento aos tempos da Ilustración, situando ao Pai Sarmiento como o suxeito decisivo da súa xénese.

Nós concordamos con Angueira á hora de considerar a Sarmiento como unha figura destacada da intelectualidade galega e dunha importante influenza nalgún dos autores máis célebres do século XIX. Así mesmo, será a finais do século XVIII cando aparezan as primeiras muiñeiras en notación musical de autores como Melchor López, Diego Antonio Machado ou Gaspar Smith; cando o galego se empregue no interior dos templos como lingua de uso nos vilancicos; cando estas composicións comecen a incorporar xiros e temas populares de muiñeiras e alboradas; ou, cando se dignifique á figura do personaxe do galego. Todo isto leva a pensar nun cambio de mentalidade que precisa ser estudado en máis detalle. Deixamos así aberta unha liña de investigación que pode ser interesante para o futuro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CONCLUSIÓNS

Ao inicio da presente investigación formuláronse unha serie de obxectivos que agora, unha vez concluída, vanse tratar de avaliar valorando o seu grao de consecución. Igualmente, presentaranse os resultados máis salientables do estudo realizado, indicando as limitacións e posibles liñas de investigación que se derivan do mesmo.

Unha vez desenvolvidas as pescudas necesarias para a realización do presente traballo pódemos afirmar que se teñen cumprido os obxectivos propostos inicialmente, valorando como plenamente satisfactorio o grao de consecución dos mesmos. Localizadas as fontes e analizados os datos foi posible trazar a historia da muiñeira, reconstruíndo a súa progresiva configuración musical a partir do baile da gaita e, analizar como esta chega a obter a condición de elemento identitario da música galega; eran os dous obxectivos establecidos como principais nesta tese. Pero, como veremos na exposición de resultados, foi a consecución dos obxectivos específicos a que permitiu acadar os mais ambiciosos obxectivos xerais.

Foron moitas as fontes, tanto primarias como secundarias, que se precisaron para lograr estes obxectivos, destacando a heteroxeneidade e o carácter interdisciplinario desta investigación na que se conxugaron os enfoques de distintos ámbitos de estudo como a musicoloxía, a antropoloxía e a historia. A investigación propiamente musical, tivo como base un importante traballo de arquivo que deu como resultado a localización das fontes que fixeron posible trazar a xenealoxía que aquí se presenta. A antropoloxía e a historia, achegaron as ferramentas necesarias para abordar a música como unha práctica cultural que se produce en contextos históricos e socioculturais precisos, en interacción cunha diversidade de factores que deben tomarse en consideración.

A variedade de factores de tipo analítico-interpretativos que se achegan desde unha presentación diacrónica dan lugar aos resultados que se expoñen a continuación e que se relacionan cos obxectivos formulados inicialmente.

Durante o século XVII prodúcese un auxe significativo da música instrumental que emprega como base os bailes populares de carácter autóctono conservados e transmitidos, ata ese momento, de forma oral. Este repertorio ponse por escrito fusionando elementos da tradición popular e da culta, dando lugar a un conxunto de pezas *popularizantes* que, partindo da música de sectores sociais identificados como «populares» van ser rexistradas por certas elites. Isto é aplicable tamén ao conxunto de pezas denominadas gaitas que se conservan na actualidade que, polo tanto, non poden ser consideradas como unha exacta representación da música difundida de forma oral daquel momento, senón, máis ben como o resultado do seu paso polo filtro da visión desas elites «da alta cultura», que seleccionan que elementos son dignos de ser conservados e transmitidos.

Aínda que a gran maioría desta música executábase de forma cantada con acompañamento instrumental, a que chega ata os nosos días é fundamentalmente instrumental. Á consolidación e difusión deste repertorio contribuíron o apoxeo da guitarra, como instrumento de forte presencia en todos os ámbitos e clases sociais; e o incremento no número de executantes, tanto profesionais como afeccionados.

Outro elemento que axudou de maneira decisiva á divulgación e afianzamento destes bailes e danzas foi o seu emprego no teatro; a súa incorporación, desde principios do século

USC DE COMPOSTELA

XVII, como pequenas representacións nos entreactos ou intermedios das comedias, dentro do denominado teatro breve ou teatro menor. Tiveron realmente un papel destacado durante todo o século e consérvanse numerosos exemplos textuais, non así musicais; porque a pesar de que estes bailes eran cantados con acompañamento instrumental, a música utilizada era maioritariamente resultado da adaptación para as circunstancias de melodías preexistentes. Un resultado desta investigación foi a localización, froito da revisión do catálogo da Biblioteca Nacional de España, de cinco pequenas obras que son recoñecidas a través do seu título como bailes da gaita galega. En todos os casos só se conserva o texto e algunhas referencias a certos movementos coreográficos e ao uso de instrumentos.

Nos textos conservados destaca o emprego do coñecido como verso de gaita galega –hendecasílabo dactílico– que podemos observar, por exemplo, no retrouso do *Bayle de la Gayta Gallega*, atribuído a Alonso de Olmedo:

lo que me suena me suena me suena
solo nos gusta la gayta gallega

Queda así trazado o obxectivo que pretendía mostrar os vínculos entre a música de baile e o teatro dos séculos XVII e XVIII, concretamente no caso das gaitas.

Son escasas as referencias á gaita galega desde o punto de vista coreográfico. A primeira fonte que a describe é o tratado escrito por Noveli en 1708 e titulado *Choregraphie figuratiua y demostratiua del Arte de Danzar en la forma española*. A descrición non afonda nos detalles dos diferentes pasos que a conforman senón que o fai desde unha perspectiva moi xeral, referíndose a ela como un baile burlesco e semellante á *jácara*, co que comparte os mesmos movementos, aínda que máis violentos na gaita galega. Ademais, parece que non segue un esquema ou unha sucesión de pasos demasiado estrita, sendo a súa característica máis importante o movemento dos brazos cara arriba e cara abaixo. A execución realizaríase co acompañamento das castañolas. As outras catro fontes nas que atopamos algún tipo de alusión aos pasos ou movementos ligados a este baile son Minguet e Yrol (1755), Sarmiento ([1764-1765] 2008), Roxo de Flores (1793) e Cairon (1820). Aínda que as descricións presentes nestes documentos non son moi detalladas, si nos permiten facernos unha idea xeral deste baile, polo que estas fontes resultaron ser moi importantes para establecer as características coreográficas do mesmo; logrando así outro dos obxectivos propostos ao inicio da investigación.

En canto ás fontes que conservan notación musical, localizáronse trinta e catro pezas distribuídas en vinte e sete documentos[539]. Con este conxunto de pezas, que se presentan transcritas no propio traballo e nos anexos, cúmprese o obxectivo de localizar as gaitas conservadas nos manuscritos e obras publicadas a partir do século XVII, coa intención de dar a coñecer este repertorio. As máis antigas, pertencentes precisamente a este século XVII, e que presentan unha notación a través da cal se poden recuperar os elementos necesarios para unha transcrición precisa son a de Antonio de Santa Cruz e Lucas Ruiz de Ribayaz. Estes primeiros exemplares deixan adiviñar as características principais das gaitas, como son a utilización de notas pedal en imitación do ronco do instrumento, o ritmo de negra con punto-corchea-negra, a sinxela secuencia harmónica que combina secciones de tónica e dominante, e a melodía estándar que comeza no terceiro grao para ascender por graos conxuntos ata o quinto grao e volver a descender ata o terceiro.

Constatamos igualmente como estes elementos se afianzaron nas gaitas que aparecen nos libros de principios do século XVIII, como o de Fernández de Huete, ou o *Libro de diferentes*

[539] Ver no capítulo 2 a táboa 3.

cifras e, sobre todo, con Martín y Coll, cuxas diferencias sobre o tema da gaita conseguen cotas nunca antes alcanzadas. As gaitas do Códice Saldivar nº 4, datadas nos anos trinta do século XVIII, representarán a fin desta tradición. A partir de aquí a escritura vaise asimilando cada vez máis coa que será propia da muiñeira, xa en compás de 6/8 e incorporando ese sentido anacrúsico ou acéfalo tan característico da música para bailar. Coa reconstrución desta transición acádase o obxectivo que nos propoñiamos de determinar a importancia das gaitas dentro da música de baile dos séculos XVII e XVIII e amosar a relación que se establece como antecedente das muiñeiras.

Polo que se refire ao obxectivo sinalado de identificar os elementos musicais constitutivos das gaitas a partir das fontes localizadas, deixamos establecidas como características principais deste baile as seguintes:

- Compás ternario co uso do característico ritmo de negra con punto-corchea-negra.
- Frases de oito compases estruturadas en dúas semifrases de catro compases.
- Modo maior e esquema harmónico que utiliza o bordón a imitación do ronco do instrumento, sendo a secuencia más habitual: I–I–V–I – I–I–V–I.
- Unha melodía tipo que se repite desde as primeiras fontes ata as últimas e que dá lugar ao que denominamos melodía estándar.
- Nos textos empréganse versos de arte maior, cun predominio da copla de gaita galega.
- O retrouso estaría representado por: *lo que me suena, me suena, me suena, solo nos gusta la gayta gallega*.

A denominación gaita galega para este baile é unha demarcación establecida desde fóra de Galicia. Con ela nomeábase a un determinado tipo de baile executado en Galicia co acompañamento do instrumento da gaita. Este vocábulo empregábase en toda a Península agás en Galicia, onde tería outros nomes como chouteira ou muiñeira. Este feito é moi importante pois unirá o nome de Galicia á gaita establecendo unha relación que, iniciada no século XVII, acabará por enraizar no imaxinario colectivo para consolidarse definitivamente no século XIX. Así, pódese determinar que a identificación simbólica de Galicia co instrumento da gaita realízase inicialmente fóra de Galicia e, ademais, ligada a contextos de carácter pexorativo no ámbito teatral, onde o galego aparece como un personaxe rudo e ignorante.

Desde as súas primeiras aparicións nos bailes e entreactos das obras cómicas no século XVII, o personaxe do galego tivo continuidade no século XVIII nas tonadillas escénicas. Destas representacións dramáticas foi recollido polo vilancico relixioso para ocupar un lugar destacado nos vilancicos dramáticos ou de personaxes que tiveron unha grande acollida por parte dos fregueses nos séculos XVII e XVIII.

Os vilancicos foron a porta de entrada dos personaxes cómicos ou de chanza nas igrexas, pero tamén das linguas vernáculas en substitución do latín e da música popular. Ao igual que ocorría no teatro, o emprego desta música popular era unha forma sinxela e eficaz de contextualizar aos personaxes que aparecían neles, sendo os máis caricaturizados os negros e os galegos. Por suposto, aínda que en Galicia tamén se escoitaban vilancicos nos seus templos, estes non incluían ao personaxe galego.

Cara a mediados do século XVIII a popularidade destes vilancicos de galegos empezou a declinar, ata case desaparecer a finais dese mesmo século. Será nese momento, concretamente en 1790, cando o mestre de capela da catedral de Santiago de Compostela, Melchor López, compoña o primeiro vilancico en galego, o titulado *Da Ulla a meu cabo veño*. Isto significou un cambio substancial para a cultura e a música galegas, pois fixo posible o emprego do

galego no templo, pero non como lingua asociada a uns personaxes e co propósito de xerar un ambiente cómico, senón como lingua de uso, con plena consciencia da súa utilización. Do mesmo modo, o personaxe do pastor ou da pastora galega adquiriron unha dignidade que ata este momento non tiveran, presentándose como unha persoa pobre pero fiel, traballadora e respectuosa. Neste contexto foi no que se incorporou tamén a música popular, primeiramente as gaitas galegas, que o compositor guadalaxareño Melchor López debía coñecer ben da súa etapa de formación no Colexio de Nenos Cantoriños da Capela Real; e máis tarde, cando collen o relevo os mestres de capela formados ou oriúndos de Galicia, as chouteiras e muiñeiras, que era como estes coñecían internamente ao baile da gaita galega.

Melchor López compuxo catro vilancicos en galego entre os anos 1790 e 1795, sentando desde o seu posto de mestre de capela da Catedral de Santiago ás bases coas que se consolidaron os vilancicos en galego, que pasaron posteriormente ás catedrais de Mondoñedo e Ourense, prolongando a súa presenza en Galicia durante todo o século XIX.

A incorporación dos vilancicos en galego ao repertorio litúrxico das catedrais foi crucial no proceso de inversión da figura do pastor galego, que de ser visto como un personaxe negativo desde a óptica centralista castelá, troca o seu rol adquirindo unhas connotacións positivas. Isto produciu por extensión un cambio tamén no imaxinario galego no que procura unha dignidade ata ese momento descoñecida.

De todos os mestres da capela galeguizadores recoñecidos como compositores de vilancicos, vai ser José Pacheco o que adquira unha maior importancia. Non por ser autor dun maior número de vilancicos, senón por ser o encargado de xerar unha sonoridade galega que trasladará aos seus discípulos Saavedra e Enciso, e destes aos grandes compositores da segunda metade do século XIX como Pascual Veiga ou Juan Montes. Pacheco empregou de forma indistinta as denominacións de chouteira e muiñeira nas súas composicións ata os anos trinta do século XIX, momento no que pasa a utilizar unicamente o nome de muiñeira, mentres que Saavedra e Enciso xa só usaron esta última denominación. Isto é unha mostra de como se acabou por impoñer a categoría de muiñeira sobre todas as demais e nos axuda a definir o papel que xogaron os vilancicos relixiosos na transición das gaitas ás muiñeiras. Con este percorrido que trazamos no capítulo tres, queda pois acadado outro dos obxectivos proposto inicialmente para este traballo.

Unha cuestión importante que nos propuxemos aclarar na presente investigación foi a variedade de nomes que recibe o que aparentemente parece ser un mesmo baile galego. Así, destacamos en primeiro lugar que a denominación gaita galega é unha designación foránea que permaneceu en uso ata mediados do século XIX, momento no que comezou a empregarse a denominación gallegada nos teatros madrileños. En segundo lugar, fíxose fincapé en que a designación autóctona para este tipo de baile é múltiple, tendo en conta variantes locais, comarcais ou coreográficas que acadan os nomes de chouteira, muiñeira, contrapaso, ribeirana, carballesa, golpe ou redonda. De todas elas, a máis antiga é chouteira, que aparece documentada por primeira vez no ano 1607, na obra de Juan de Arze Solorzeno titulada *Tragedias de amor*.

No referente á muiñeira, ata o de agora tíñase como data máis recente para este vocábulo o ano 1777, aparecendo no texto dunha tonadilla escénica de autoría descoñecida titulada *La compositora*. Como consecuencia das pescudas realizadas para o presente traballo pódese adiantar esa data ata o ano 1746, na obra manuscrita de Martín Sarmiento titulada *Coloquio en mil duascentas coplas galegas*.

No que atinxe ás demais denominacións, achegouse documentación sobre as mesmas que permite trazar datas precisas para a súa primeira aparición: contrapaso no ano 1833, ribeirana no 1838, golpe no 1875 e carballesa no 1885. Da variante denominada redonda non atopamos

ningún sinal durante o século XIX, sendo a primeira referencia documentada de 1910. Estas datas simplemente amosan o momento no que adquiren relevancia social ou interese por parte dos mediadores que deciden documentalas, sendo utilizadas de forma oral desde antes.

Outro dos obxectivos formulados ao inicio da presente investigación era tratar de situar e estudar as primeiras muiñeiras das que se ten constancia a través das fontes documentais. Aínda que xa indicamos que a primeira aparición desta palabra veu da man de Sarmiento en 1746, observouse que a súa presenza nas fontes escritas comeza a ser cada vez maior a partir dos últimos anos do século XVIII, coincidindo coa aparición dos vilancicos en galego. Sendo ademais o ámbito eclesiástico no que se atopan os primeiros exemplos da mesma en notación musical. A día de hoxe, o recoñecemento de ter posto por escrito a primeira muiñeira correspóndelle, unha vez máis, a Melchor López no seu recitado-aria *Pastores que al portal habéis venido - ¡Ay, qué gusto!* datado de 1786.

Os mestres de capela serán decisivos no momento inicial da escolla e da posterior consolidación da muiñeira como peza de referencia da música galega ao incorporala nas súas composicións, pero o afianzamento definitivo chegou nos anos cincuenta do século XIX, cando esta peza se incorporou á música profana, observándose a súa presenza en catro categorías fundamentais: formando parte das obras que mesturaban diferentes «aires nacionais» e que recibiron o nome de fantasías, rapsodias ou popurrís; como obras para solista ou para agrupacións instrumentais; seleccionada polos compiladores e folcloristas do momento para representar a música galega nos seus cancioneiros; e, como obra vocal con acompañamento instrumental, dentro do que podemos denominar como canción lírica. Sinalar que ao igual que sucedera anteriormente co baile da gaita galega e a denominada melodía estándar, durante o século XIX tamén se creou un tema que podemos denominar estándar para a muiñeira, a coñecida como *Muiñeira de Monterrei*, á cal Casto Sampedro lle outorga características de «música de autor» e elimina calquera posibilidade de que se trate de música popular. Estamos así ante un novo exemplo de como son as elites culturais as que seleccionan e impoñen o seu modelo.

Será tamén neses anos cincuenta cando apareza recoñecida a palabra muiñeira nos dicionarios, concretamente en 1853 no *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*, o que vén a corroborar que é neste momento cando definitivamente se consolida. A definición, «Muñeira: baile usado en Galicia», aínda que curta é significativa, pois recoñece a súa galeguidade, a súa singularidade, elemento fundamental para fixar a súa conversión en símbolo da música galega.

Este proceso que leva á muiñeira á categoría de símbolo identitario de Galicia foi complexo e implicou a participación de diferentes colectivos e persoas ao longo do tempo. De aí que un dos nosos obxectivos neste traballo fose tamén documentar a presenza da muiñeira en diferentes fontes escritas e identificar aos autores ou persoeiros que como mediadores resultaron fundamentais para o seu recoñecemento e difusión. Xa se sinalou a importancia que neste proceso tiveron os mestres de capela, compositores, compiladores ou autores dos dicionarios. Mais hai un colectivo que resultou decisivo, como foi o grupo de intelectuais que a partires de finais dos anos trinta do século XIX se interesaron pola historia de Galicia e comezaron a publicación das súas obras dentro do paradigma romántico e de orientación galeguista. Para defender esa singularidade galega non só expuxeron os feitos históricos senón que tamén empregaron os costumes e tradicións como elementos de lexitimación, tendo un lugar destacado neste terreo a música.

O iniciador desta tendencia foi Verea y Aguiar que coa publicación da súa *Historia de Galicia* en 1838 poxo as bases da unidade racial de Galicia a través do celtismo. A partir del pódese trazar unha liña que recolle aos principais historiadores deste século XIX que amosan

USC COMPOSTELA

un maior interese polos costumes e a música en particular, e que comprendería a Martínez Padín (1849), Vicetto (1865), Murguía (1865) e Saralegui y Medina (1867). De todos eles, o que tivo un papel máis destacado foi Murguía, que no volume primeiro da súa *Historia* presentou o primeiro traballo de catalogación e estudo da música popular galega, publicando as primeiras transcricións. Este material e a información necesaria para a súa realización foille facilitado por Marcial Valladares Núñez, ao que podemos considerar como o primeiro compilador de música popular galega e un mediador fundamental no proceso de demarcación dos elementos que conforman a música galega.

Todos estes historiadores tiveron un papel esencial na escolla dos tópicos musicais que pasaron a formar parte do que podemos denominar como acervo cultural de Galicia. Entre os elementos musicais seleccionados destacan a gaita como instrumento que recolle toda a esencia do galego, o aturuxo como berro de liberdade do pobo e a romaría como o lugar de reunión e confraternización. En canto ás pezas que conforman o repertorio da música galega destaca sobre todas elas a muiñeira, baile que describen maioritariamente como representación simbólica da maneira de ser e de comportarse os galegos, destacando sobre todo as diferenzas nos roles de xénero de homes e mulleres. As outras dúas pezas que seguirían á muiñeira son o alalá e a alborada.

Falando de todos estes tópicos hai que sinalar á figura de Frei Martín Sarmiento, que xa no século XVIII anticipou esta selección facendo unha defensa nos seus escritos dos mesmos. Pódese considerar, polo tanto, a este autor como un antecedente destacado deses historiadores do século XIX, que sen dúbida coñeceron o seu traballo, pois copias manuscritas do mesmo circularon polas mans de moitos deles.

Deste xeito, o último obxectivo que formulamos para a nosa investigación quedou pois presentado no último capítulo no que analizamos os procesos de conformación dos discursos e as narrativas acerca da música galega por medio dos cales a muiñeira se consolida como símbolo identitario de Galicia. Neste mesmo ambiente xurdirán no último cuarto do século XIX os discursos propiamente musicográficos, que fixaron definitivamente os tópicos e os argumentos que os consolidaron como representación absoluta da música galega. Os autores que destacaron neste terreo foron Vesteiro Torres (1874), Varela Silvari (1875, 1883, 1884, 1888) e Varela Lenzano (1892). Tamén hai que engadir aquí a Inzenga como autor do primeiro cancioneiro de música galega en 1888, *Cantos y bailes populares de España. Galicia*.

Para finalizar, sinalar que a limitación máis importante coa que nos atopamos á hora de desenvolver esta investigación foi a dispersión das fontes e o complicado acceso a algunhas delas. Aínda que moitas das bibliotecas e arquivos consultados teñen parte do seu material dixitalizado, non sempre correspondía este cos documentos que necesitabamos. Isto fixo que tiveramos que desprazarnos ata eles para poder consultar directamente as fontes, como sucedeu coa Biblioteca Nacional de Madrid ata en dúas ocasións. Noutros casos, nos que non foi posible o desprazamento, contactouse telefonicamente ou a través de correo electrónico para solicitar copia do documento necesario. Estes trámites en ocasións demoraronse durante meses. É o caso dunha peza de gaita que se atopa nunha «Batalha de 7º tom» do coñecido como *O livro do Conde de Redondo*, que foi solicitada á Biblioteca Nacional de Portugal hai meses sen ter obtido aínda a copia.

A cuestión dos fondos aínda pendentes de consulta lévanos ao último punto destas conclusión, como son as posibles liñas de investigación que abre este traballo de tese de doutoramento. Unha primeira liña vén marcada pola continuidade na busca e localización de novas gaitas dos séculos XVII e XVIII. Agora que se sabe da importancia que este baile ten como representante da música galega deses séculos e na posterior conformación da identidade

galega, sería importante continuar con ese labor para conformar un catálogo o máis amplo posible, o que axudaría a coñecer con maior profundidade o papel deste baile no panorama peninsular. Neste sentido sinalar que nas últimas semanas de realización da tese descubríronse algunhas gaitas máis das aquí comentadas, o que dá mostra de que o traballo de localización deste baile nos arquivos e bibliotecas peninsulares acaba de comezar. Estas fontes localizadas son: P-Cug M.M. 97, E-Gs GiArcs_Au-3 e E-OLc SEO_An-189; as que habería que sumar a xa comentada da Biblioteca Nacional de Portugal.

Unha segunda liña de investigación podería ir dirixida a estudar como, a partir da melodía estándar da gaita galega, se orixina a famosa panxoliña catalá *El noi de la mare*. A melodía, tal e como se emprega nesa panxoliña, atópase na gaita do manuscrito E-Bbc M 751/17, datado no século XVIII e no manuscrito E-Mn M/2232 de principios do século XIX.

Unha terceira liña de investigación podería encamiñarse ao estudo da consolidación da muiñeira e outros tópicos musicais no século XIX a través da análise da prensa ou das novelas históricas e de costumes.

Estas son algunhas das posibles liñas de investigación coas que daría continuidade a este traballo. Confiamos en que a información e resultados aquí presentados podan servir para xerar moitas outras.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES DOCUMENTAIS

O material bibliográfico e documental empregado na realización do presente traballo organízase en dous apartados diferentes: Fontes e Referencias.

No apartado de Fontes inclúense todas aquelas obras consultadas con data anterior ao ano 1900 e que, fundamentalmente, correspóndense co período cronolóxico obxecto de estudo. Esta sección, á súa vez, está dividida en Manuscritos e Impresos.

O apartado Referencias, contén libros e publicacións a partir do ano 1900, fundamentalmente de carácter crítico.

FONTES

Manuscritos

[*Bailes diferentes*]. E-Mn MSS/14856

Bailes originales manuscritos. E-Mn MSS/14088

Castro, Francisco de. *Baile de la gallegada*. E-Mn MSS/14088 (H.140R.-144R.)

Colección de entremeses. E-Mn MSS/14089

[*Colectânea de obras para voz e guitarra*]. [Ca. 1830]. P-Ln M.M. 4814

Corelli, Arcangelo. 1721. *Libro de musica de clavicimbalo del Sr. Dn. Francisco de Tejada*. E-Mn M/815

Draghi Cardinalino, Giuseppe. [Ca. 1718]. [*Musica vocal e instrumental*]. E-Mn M/2262

[Durón, Sebastián]. [Ca. 1690]. [*Cifras para arpa de fines del siglo XVII a principios del XVIII*]. E-Mn M/816

El britano Nuevo Vaile. Jota Aragonesa. Muñeira nueba. E-Mn MC/4198/62

El Marinerito. Sonatinas, danzas, marchas militares. [Ca. 1815]. E-Mn MP/3180/14

Entremeses originales manuscritos 2. E-Mlg M 1-1-10

Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapies, y moltas altres cosas de aquell temps vell, que ara son poch usadas; pero ab tot son bonicas y molt alegres. [1731]. E-Bbc M 741/22

Gaita Galega. [Entre 1775 e 1800]. P-Ln M.M. 788

García Rubio, Juan Manuel. 1799. *Arte Reglas y Escalas Armonicas para aprehender á templar y puntear la Guitarra Española de seis ordenes segun el estilo moderno: Dispuetas y formadas con algunos solfeos que acompañan*. E-Mn M/1236

[*Libro de cifra de vihuela manuscrito espanol de principio del siglo XVIII*]. US-Wcg M2.1.T2 (17A)

Libro de diferentes cifras de guitara escojidas de los mejores autores. 1705. E-Mn M/811

Lopes Nogueira, Pedro. [1720]. *Consta este Livro de toda a Casta de Lisões, que servem para se fazer estudo na rebeca: ao que se seguem todos os tons, varias Cadencias, diferentes Arpegios, e outras coriozidades.* P-Ln M.M. 4824

López del Campo, Bernardo. [*Libro de bailes*]. E-Mn Mss/4123

Machado, Diego Antonio. [1786-1800]. *Alborada q[u]e se toca en las funciones de Galicia conp[ues]ta p[ar]a piano forte p[or] Diego Ant[oni]o Machado, M[aest]ro de capilla y org[anis]ta de la S[an]ta Yglesia Colegial de La Coruña*. E-Mn MC/4420/22

Manifestación de relevantes aplausos de la musica. [1731]. E-Bbc M 1452

[*Manuscrito da Biblioteca de Catalunya*]. E-Bbc M 751/17
[*Manuscrito da Biblioteca Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú*]. E-VNb 5 Ms 145
[*Manuscrito Senorami*]. [Ca. 1662]. E-Bf 5/C/16
Martín y Coll, Antonio. 1076. *Flores de Musica. Obras y versos de varios organistas*. E-Mn M/1357
Martín y Coll, Antonio. 1707. *Pensil deleitoso de suabes flores de mussica recogidas de varios organistas*. E-Mn M/1358
Martín y Coll, Antonio. 1708. *Huerto ameno de varias flores de Mussica recogidas de muchos organistas*. E-Mn M/1359
Martín y Coll, Antonio. 1709. *Huerto ameno de varias flores de mussica recogidas de varios organistas*. E-Mn M/1360
Martín y Coll, Antonio. 1709. *Ramillete oloroso de suabes flores de mussica para organo*. E-Mn M/2267
Mestres, Antonio. 1784. *Divertimiento espiritual que tributó al Niño Dios Nacido en los maytines de Noche Buena el R^{do}. D^{n}. Antonio Mestres Pbro. Org^{ta}. de la Rl. Capilla del Palao de la Ciudad de Barcelona en el año de 1784 con motivo del feliz arribo de sus Amados Patronos los Excellentissimos Señores Duques de Alba*. E-Mn MC/4103/14
[*Método de guitarra*]. 1763. E-Mn M/1233
[*Método para guitarra*]. [Ca. 1750]. E-Mn M/880
Murcia, Santiago de. 1726. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. E-Mn M/881
Música manuscrita. Tomo 2º. Piezas de piano. [Ca. 1800-1805]. E-Mn M/2232
Noveli, Nicolas Rodrigo. 1708. *Choregraphie figuratiua y demostratiua del Arte de Danzar en la forma española*. E-Mba A-1736
Pinto, Francisco António Norberto dos Santos. [Entre 1840 e 1860]. *Gaita de Folles. P[ar]a a missa do Galo*. P-Ln M.M. 2581//1-5
Santa Cruz, Antonio de. *Livro donde se veran pazacalles de los ocho tonos i de los, trasportados, i asi mesmo, fantazias, de conpassillo, proporzionsilla, proporsion maior, i compas maior, i asi mesmo, diferentes, obras, para Biguela hordinaria*. E-Mn M/2209
São Boaventura, Francisco de. [Entre 1775 e 1800]. P-Ln M.M. 5099
Valero, Francisco. 1709. *Entremés de La Academia y Gaita Gallega*. E-Mn MSS/14089(H.261R.-268V.)
Vilar, Francisco. E-Bbc M 751/1

Impresos

«A festa d'o Tio Marcos». 1885. *O tio Marcos d'a portela*, 3 de maio.
Alonso López y Nobal, Jose. 1820. *Consideraciones generales sobre varios puntos históricos, políticos y económicos, á favor de la libertad y fomento de los pueblos, y noticias particulares de esta clase, relativas al Ferrol y á su comarca. Tomos I-VI*. Madrid: Imprenta de M. Repullés.
Amat, Juan Carlos. (1596) 1626. *Guitarra española de cinco ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados, con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podra qualquier sin dificultad cifrar el tono, y despues tañer y cantarle por doze modos. Y agora añadida por el mismo Autor. Y a la fin se haze mencion tambien de la Guitarra de quatro ordenes*. Lérida: Viuda Anglada y Andreu Llorens.
[Araujo Rial, Joaquín], D.J.A. 1854. *Bosquejo histórico político y religioso del Antiguo Reino de Galicia, desde los tiempos mas remotos, hasta fines del último siglo*. Pontevedra: Imprenta de la viuda de Verea é hijos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Arce Solorzeno, Juan de. 1607. *Tragedias de amor, de gustoso y apacible entretenimiento de historias, fabulas, enredadas marañas, cantares, bayles, ingeniosas moralidades del enamorado Acrisio y su Zagala Lucidora*. Madrid: Juan de la Cuesta.

Arenas, M. [1864]. *Galicia. Muñeira*. Madrid: Casimiro Martín.

Adalid, Marcial del. [1877]. *A mi María. Cantares viejos y nuevos de Galicia. 1ª Serie*. Madrid: Pablo Martín.

—— [1877]. *A mi María. Cantares viejos y nuevos de Galicia. 2ª Serie*. Madrid: Pablo Martín.

Ballesteros, Calisto. 1888. «Los teatros de Madrid». *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 13 de xullo.

Barros Sivelo, Ramón. 1860. «Costumbres de las primitivas poblaciones Galaicas, arraigadas como vicios de la idolatría en las creencias modernas. Infiltraciones del cristianismo en Galicia». *Galicia. Revista universal de este reino*, 1 de novembro.

—— 1875. *Antigüedades de Galicia*. Coruña: Imprenta de D. Domingo Puga.

Berea, Canuto. [1876]. *La Alfonsina. Muiñeira para piano, 3ª edición*. A Coruña: C. Berea.

Bochsa, Nicholas Charles. [Ca. 1840]. *Metodo de arpa conteniendo los principios de música, ejercicios, escalas, lecciones 8ª, seguidos de 40 estudios progresivos*. París: Schonenberger.

Brañas, Alfredo. 1889. *El regionalismo. Estudio sociológico, histórico y literario*. Barcelona: Jaime Molinas.

Briceño, Luis de. 1626. *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*. París: Pedro Ballard.

Caballero y Llanes, Rodrigo, ed. 1751. *La Juventud triunfante*. Valencia: Joseph Estevan Dolz.

Cabezón, Hernándo de. 1578. *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabeçon*. Madrid: Francisco Sánchez.

Cairon, Antonio. 1820. *Compendio de las principales reglas del baile*. Madrid: Imprenta de Repullés.

Campano, E. [1867]. *Pequeño pot-pourri fácil de aires españoles para piano*. Madrid: Antonio Romero.

Cano, Antonio. [1869]. *La gallegada. Fantasía para guitarra*. Madrid: Antonio Romero.

Carbonchi, Antonio. 1640. *Sonate di chitarra spagnola con intavolatura franzese*. Fiorenza: Amador Massi e Lorenzo Landi.

Carreras y Roure, Laureano. [1867?]. *Bailes y cantos populares españoles compuestos y dedicados al Exmo ayuntamiento popular de Barcelona*. Barcelona: A. Vidal y Roger.

Cernadas y Castro, Diego Antonio. 1780. *Obras en prosa y verso del cura de Fruíme. Tomo VI*. Madrid: Joachin Ibarra.

Cervantes, Miguel de. (1613) 1622. *Novelas exemplares*. Pamplona: Juan de Oteyza.

—— 1615. *Segunda parte del ingenioso cavallero don Quixote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta.

Cid, Juan. 1853. *Diccionario de música que contiene las voces mas usuales y las técnicas del arte*. Valladolid: Imprenta de Don Damaso Santaren.

Cordoba, A. F. [1840]. *Five Spanish waltzes just published for the pianoforte [N°1]*. París: C. Lenglart.

Corona musical de canciones populares españolas dedicada al celebre diplomatico español del siglo XIX el Exmo Señor D. Jose Nicolas de Azara. 1852. Madrid: Grabado en la Calcografía de Lodre.

Correa de Araujo, Francisco. 1626. *Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo, intitulado Facultad organica*. Alcalá: Antonio Arnao.

USC DE COMPOSTELA

Covarrubias, Sebastián de. 1611. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luís Sánchez.

Curros Enríquez, Manuel. 1879. «Teodosio Vesteiro Torres. Ensayo necrológico-biográfico». En *Corona fúnebre a la memoria del malogrado poeta gallego Teodosio Vesteiro Torres*. Ferrol: Imprenta de *El Correo Gallego*.

Cuveiro Piñol, Juan. 1876. *Diccionario gallego*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de N. Ramírez y Cª.

Davillier, Jean-Charles. 1874. *L'Espagne*. Paris: Librairie Hachette et Cie.

Daza, Esteban. 1576. *Libro de musica en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso, en el qual se hallara toda diuersidad de musica, assi motetes, sonetos, villanescas, en lengua castellana, y otras cosas, como fantasias del autor*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba.

Díaz de Velasco, Nicolás. 1640. *Nueuo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad, y perfeccion, y se muestra ser instrumento perfecto, y abundantissimo*. [Nápoles]: [Egidio Longo].

Domínguez, Ramón Joaquín. 1853. *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española, 5ª edición*. Madrid: Establecimiento de Mellado.

Doval Fernández, Arturo. [1890?]. *¡Por ti velan Galicia!. Alborada muiñeira*. Bilbao: Louis E. Dotésio.

E.M. 1850. *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro*. Madrid: Imprenta de D. M.R. y Fonseca.

El Amante del decoro. 1831. «Baile gallego». *El Correo: Periódico literario y Mercantil*, 23 de febreiro.

El Peregrino. 1860. «Carísimo César». *Galicia. Revista Universal de este Reino*. 1 de novebro.

Esquivel Navarro, Juan. 1642. *Discursos sobre el arte del dançado*. Sevilla: Juan Gómez de Blas.

«Establecimientos balnearios de Carballino y Partóvia. Provincia de Orense». 1875. *El ejemplo*, 24 de xullo.

«Establecimientos balnearios de Carballino y Partóvia. Provincia de Orense». 1875. *El Heraldo Gallego*, 2 de setembro.

Fargas y Soler, Antonio. 1852. *Diccionario de música*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer.

Ferandiere, Fernando. 1799. *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid: Imprenta de Pantaleon Aznar.

Fernández Cuesta, Nemesio, coord. 1855. *Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las vozes, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas españolas*. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig.

Fernández de Huete, Diego. 1702. *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo. Primera parte*. Madrid: Imprenta de Musica.

Fernández de Huete, Diego. 1704. *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo. Segunda parte*. Madrid: Imprenta de Musica.

[Fernández Magariños, Manuel]. 1855. *Pornunciamento de xulio do ano pasado, espricado po-lo labrador progresista Seor Pedro*. Santiago: Imp. y Lit. de D. Juan Rey Romero.

Ferrer Esteve, José. [1892?]. *La gallegada. Fantasía pastoril con variaciones*. Barcelona: Hijos de A. Vidal y Roger.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[Foscarini, Giovanni Paolo]. [Ca. 1635]. *I quatro libri della chitarra spagnola. Nelli quali si contengono tutte le sonate ordinarie semplici & passeggiate, con una nuoua inuentione di passacalli spagnoli uariati Ciacone, Follie, Zarabande Arie diuerse Toccate musicali, Balletti, Correnti Volte, Gagliarde, Alemande con alcune sonate picicate al modo dl leuto con le sue regole per imparare á sonarle facilissimamente*. S.l.

Fuenllana, Miguel de. 1554. *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla: Martín de Montesdoca.

Fulgosio, Fernando. 1865. *Crónica general de España ó sea Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus poblaciones mas importantes de la península y de ultramar. Crónica de la provincia de la Coruña*. Madrid: Aquiles Ronchi.

—— 1866. *Crónica general de España ó sea Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus poblaciones mas importantes de la península y de ultramar. Crónica de la provincia de Orense.* Madrid: Rubio y compañía.

—— 1867. *Crónica general de España ó sea Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus poblaciones mas importantes de la península y de ultramar. Crónica de la provincia de Pontevedra*. Madrid: Rubio y compañía.

Gil, Salvador. 1814. *Principios de música aplicados á la guitarra*. Madrid: Imprenta de Sancha.

Gómez Leal, José. 1875. *Contestacion á los tabernarios dicharachos del mónstruo Camilo Mojon Canónigo de la Catedral de Ciudadela de Menorca*. Madrid: Ymprenta de Carreras y Bou.

Gonzalez y Zuñiga, Claudio. 1846. *Historia de Pontevedra o sea de las antigua Helenes fundada por Teucro: dá principio desde que se establecieron las colonias griegas en Galicia hasta nuestros dias.* Pontevedra: Establecimiento tipográfico de la Viuda de Pintos.

Guerau, Francisco. (1694) 1977. *Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*. Madrid: imprenta de Manuel Ruiz de Murga. Edición facsimilar. New York: Tecla.

Hernández, Isidoro. 1875. *El cancionero popular. 12 cantos populares para piano, con letra*. Madrid: Antonio Romero.

—— [1883]. *Brisas españolas. Gran pot-pourrí sobre motivos nacionales para piano*. Madrid: Pablo Martín.

Herrera, Pedro de. 1618. *Translacion del Santissimo Sacramento a la Iglesia colegial de San Pedro de la villa de Lerma; con la Solenidad, y Fiestas, que tuvo para celebrarla el Excellentissimo Señor don Francisco Gomez de Sandoval y Roxas*. Madrid: Juan de la Cuesta.

Hidalgo, Dionisio. 1849. *Boletín bibliográfico español y estrangero. Tomo X*. Madrid: Imprenta de Beneses.

Hilarión Redondo, Nicolás. [1859]. *Potpourri de aires nacionales para piano*. Madrid: Carrafa.

Inzenga, Jose. [1874]. *Ecos de España. Tomo primero. Colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger.

—— [1888]. *Cantos y bailes populares de España. Galicia*. Madrid: A. Romero.

Lacal, Luisa. (1899) 1900. *Diccionario de la música técnico, histórico y bio-bibliográfico*. Madrid: Establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales.

Letras de los villancicos, que se cantaron en la Iglesia Parroquial de el Señor San Juan Baptista, de la Villa de Marchena, en los solemnes Maytines del Nacimiento de Nuestro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Señor Jesu Christo. Este año de 1712. Siendo Maestro de Capilla de dicha Parroquial Iglesia Don Juan Ignacio de Morales Maldonado. [1712]. E-Mn VE/1305/134

Letras de los villancicos, que se cantaron en la Insigne Iglesia Colegial de Nuestro Señor San Salvador de la Ciudad de Sevilla, en los Maytines solemnes de la Natividad de N. Señor Jesu-Christo este año de 1705. Compuestos por Don Salvador Garcia, organista en dicha Insigne Iglesia Colegial. 1705. E-Mn VE/531/52

Letras de los villancicos, que se cantaron en la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, en los Maytines de el Nacimiento de N. Señor Jesu Christo. Compuestos por Don Diego Ioseph de Salazar, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia. Año de 1704. 1704. E-Mn VE/531/26

Letras de los villancicos que se han de cantar en los Maytines del sagrado Nacimiento de Nro. Señor Jesu-Christo, en la Santa Iglesia de Toledo Primada de las Españas, este año de M.DCC.L. Siendo en ella Racionero, y Maestro de Capilla Don Jayme Cassellas. [1750]. E-Mn R/34982/37

Letras, qve se cantaron la Noche Bvena en la Santa Iglesia de Toledo hechas por D. Agustin Moreto, y compuestas en Musica por el Racionero Tomas Micieces, Maestro de Capilla della, este año de 1661. [1661]. E-Mn VE/88/26

Lluch, Bernardo Antonio e Santiago Aenlle. 1847. «Adición a la Historia del Reino de Galicia. Desde el año de 1800, hasta el de 1843». En *Historia general del reino de Galicia: idea de las grandezas, excelencias e historia eterna de dicho reino. Tomo Segundo*, de Pascasio de Seguin. La Habana: Imprenta del Faro Industrial.

López Remacha, Miguel. 1815. *Melopea. Instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Madrid: en la imprenta que fue de Fuentenebro.

Martí, M. s.f. *La Muñeira (Baile característico de la provincia de Galicia) compuesta para piano*. Madrid: B. Eslava.

Martínez, Antonio. [Ca. 1810]. *Metodo para aprender á tocar la guitarra, que contiene los rudimentos de la Musica. El modo de tener y acordar este instrumento, ampliamente explicado, y las escalas en todos los tonos mayores y menores, con varias lecciones y ayres agradables*. Londres: Sres. Clementi y Cª.

Martínez de Padín, Leopoldo. 1849. *Historia política, religiosa y descriptiva de Galicia. Tomo I*. Madrid: Establecimiento tipográfico de A. Vicente.

Melcior, Cárlos José. 1859. *Diccionario enciclopédico de la música*. Lerida: Imp. Barcelonesa de Alejandro García.

Milán, Luís de. 1536. *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro. El qual trahe el mesmo estilo y orden que un maestro traheria con un discipulo principiante: mostrandole ordenadamente desde los principios toda cosa que podria ignorar, para entender la presente obra*. Valencia: Francisco Díaz Romano.

Minguet e Yrol, Pablo. 1754. *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta travesera, flauta dulce, y la flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas, y otras cosas semejantes, demonstradas, y figuradas en diferentes laminas finas, por musica, y cifra, al estilo castellano, italiano, catalàn y francès, para que qualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin maestro*. Madrid: Joachim Ibarra.

Minguet e Yrol, Pablo. 1755. *El noble arte de danzar a la francesa, y española, adornado con LX laminas finas, que enseñan el modo de hacer todos los passos de las Danzas de Corte, con sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo, y por choreografia demuestran como se deben escribir otras*. Madrid: Pablo Minguet.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Minguet e Yrol, Pablo. 1774. *Reglas, y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple, y vandola, con variedad de sones, danzas, y otras cosas semejantes, demonstradas, y figuradas en diferentes laminas finas, por musica, y cifra, para que qualquier aficionado las pueda aprender con mucha facilidad, y sin maestro*. Madrid: Imprenta del dicho Autor.

Montero y Aróstegui, José. 1859. *Historia y descripción de la ciudad y departamento naval del Ferrol*. Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas.

Montes, Juan. [1891]. *Muiñeira para piano*. Madrid: Antonio Romero.

Moraina. 1894. «Impresiones». *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago,* 18 de setembro.

Moretti, Federico. 1799. *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes, precedidos de los Elementos Generales de la Musica*. Madrid: Librería de Sancha.

Mudarra, Alonso. 1546. *Tres libros de musica en cifras para vihuela*. Sevilla: Casa de Juan de León.

Murcia, Santiago de. 1714. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra. Comprendiendo en el, todo lo que conduze para este fin: en donde el aficionado hallara dissueltas por difrentes partes del instrumento, todo genero de posturas, y ligaduras, en los siete signos natur[ale]s y accidental[e]s*. Madrid.

Murguía, Manuel. 1865. *Historia de Galicia. Tomo primero*. Lugo: Imprenta de Soto Freire.

—— 1866. *Historia de Galicia. Tomo segundo*. Lugo: Imprenta de Soto Freire.

—— 1888. *Historia de Galicia. Tomo tercero*. A Coruña: Librería de D. Andrés Martinez.

—— 1891. *Historia de Galicia. Tomo cuarto*. A Coruña: Librería de D. Eugenio Carré.

Narración sencilla de los festejos públicos celebrados en los días 19, 20 y 21 de noviembre de 1833, por la M. N. Y L. ciudad de La Coruña, de voz y voto en cortes, con el feliz motivo de la proclamación de la Reina N. S. Doña Isabel 2ª. 1833. Coruña: Imprenta de Arza.

Narváez, Luís de. 1538. *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela*. Valladolid: Diego Hernández de Córdoba.

Núñez-Robres, Lázaro. [1858]. *Pot-pourri de aires populares españoles para piano*. Madrid: A. García.

—— [1866]. *La música del pueblo*. Madrid: Calcografía de Echevarría.

—— [1872]. *Nuevo Pot-pourri de cantos populares españoles para piano*. Madrid: Antonio Romero.

Ortiz, Diego. 1553. *Trattado de glosas sobre claúsulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*. Roma: Valerio e Luis Dorico.

Parada y Barreto, José. 1868. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava.

Paz, Narciso. [Ca. 1812]. *Collection des meilleurs airs nationaux espagnols, boleras et tiranas avec accompagnement de guitarre et de piano ou harpe*. París: Benoist.

Pedrell, Felipe. 1894. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Víctor Berdós.

Pérez Placer, Heraclio. 1891. *Contos, leendas e tradiciós*. Orense: Imp. de El Eco de Orense.

Pintos Villar, Xoán Manuel. 1853. *Breve diccionario gallego, escrito por el tamborilero para facilitar la inteligencia de La gaita gallega tocada por el gaitero*. Pontevedra: Imprenta de José y Primitivo Vilas.

Pisador, Diego. 1552. *Libro de musica de vihuela*. Salamanca: Diego Pisador.

Posada Rubin de Celis, Antonio de. [1851]. *Nos Don Antonio de Posada Rubin de Celis, por la gracia de Dios, y de la Santa Apostólica, antiguo obispo de Cartagena, prelado asistente al sacro Sólio pontificio, Patriarca de las Indias, pro-capellan y limosnero mayor de la reina Doña Isabel II, Vicario General de los ejércitos de mar y tierra, Gran Canciller y Caballero Gran Cruz de la Real y Distinguida Órden española de Carlos III*

USC DE COMPOSTELA

y de la americana de Isabel la Católica, vice-presidente de sus Supremas Asambleas, del consejo de S.M., senador del reino, etc. E-LLu P.V. 105/(8)

RAE. 1726-1739. *Diccionario de Autoridades*. Vol. I-VI. Madrid: Francisco del Hierro.

—— 1780. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Joachín Ibarra.

—— 1869. *Diccionario de la lengua castellana, undécima edición*. Madrid: Imprenta de Don Manuel Rivadeneyra.

—— 1884. *Diccionario de la lengua castellana, duodécima edición*. Madrid: Imprenta de D. Gregorio Hernando.

—— 1899. *Diccionario de la lengua castellana, décimatercia edición*. Madrid: Imprenta de los Sres. Hernando y compañía.

Rodrigues Coelho, Manuel. 1620. *Flores de musica pera o instrumento de Tecla, & Harpa*. Lisboa: Officina de Pedro Craesbeeck.

Rodríguez, Francisco Javier. 1863. *Diccionario gallego-castellano*. A Coruña: Imp. del Hospicio Provincial, á cargo de D. Mariano M. y Sancho.

Roxo de Flores, Felipe. 1793. *Tratado de recreacion instructiva sobre la danza: su invencion y diferencias*. Madrid: Imprenta Real.

Ruiz de Ribayaz, Lucas. 1677. *Luz, y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa*. Madrid: Melchor Álvarez.

Salazar y Castro, Luis de. 1713. *Carta del Maestro de Niños, a Don Gabriel Alvarez de Toledo, Cavallero del Orden de Alcantara y primer Bibliotecario del Rey*. Zaragoza: s.e.

Sanz, Gaspar. 1674. *Instruccion de musica sobre la guitarra española*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer.

São José Varela, Domingos de. 1806. *Compendio de musica, theorica, e pratica, que contém breve instrucção para tirar musica*. Porto: Antonio Alvarez Ribeiro.

Saralegui y Medina, Leandro de. 1867. *Estudios sobre la época céltica en Galicia*. Ferrol: Nicasio Taxonera.

—— 1888. *Estudios sobre Galicia*. La Coruña: Andrés Martínez.

Sarasate, Pablo de. [1883-1885]. *Muiñeira. Thème montagnard varié pour violon avec accompagnement d'Orchestre ou de piano, op. 32*. Leipzig: Bartholf Senff.

Seguin, Pascasio de. 1847. *Historia general del reino de Galicia: idea de las grandezas, excelencias e historia eterna de dicho reino. Tomo I-II*. La Habana: Imprenta del Faro Industrial.

Silva Leite, António da. 1795. *Estudo de guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento: dividido em duas partes*. Porto: Officina typografica de António Alvarez Ribeiro.

Taboada, Rafael. [1883]. *6 aires populares gallegos*. Madrid: A. Romero.

Taboada y Leal, Nicolás. 1840. *Descripción topográfico-histórica de la ciudad de Vigo, su ría y alrededores; con una noticia biográfica de varios hombres ilustres hijos del país*. Santiago: Imprenta de la viuda e hijos de Compañel.

Torres, José de. 1736. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en canto figurado*. Madrid: Imprenta de Música.

Valladares, Marcial. 1884. *Diccionario gallego-castellano*. Santiago: Imprenta del Seminario Conciliar Central.

Valderrábano, Enríquez de. 1547. *Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de sirenas, en el qual se hallara toda diuersidad de musica*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba.

Varela Lenzano, Indalecio. 1892. *Orígenes y desarrollo de la música popular gallega*. Lugo: Imprenta de la Diputación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Varela Silvari, José María. 1874. *Galería Biográfica de Músicos Gallegos*. A Coruña: Imprenta de Vicente Abad.
—— 1875. «Galicia Musical I - XVII». *El Heraldo Gallego*, 18 de febreiro-23 de setembro.
—— 1883. *La música popular española. Estudio crítico é histórico acerca de los cantos, bailes e instrumentos populares usados en todas las provincias*. Mondoñedo: Imprenta de Hermenegildo Mancebo.
—— 1884. «Los cantos populares en Galicia». *El eco de Galicia*, 11 de maio.
—— 1888. «Idea general de la música entre los celtas». *Galicia diplomática*, 4 de marzo.
Vázquez, Arturo. 1877. «La romería. Conclusión». *El Heraldo Gallego*, 30 de outubro.
Vedia y Goosens, Enrique de. 1845. *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*. Coruña: Imprenta y librería de Puga.
Veiga, Pascual. [1895]. *La Escala. Muiñeira para orfeón*. Madrid: Zoraya.
Venegas de Henestrosa, Luis. 1557. *Libro de cifra nueua para tecla, harpa, y vihuela, en el qual se enseña breuemente cantar canto llano, y canto de organo, y algunos auisos para contrapunto*. Alcalá: Juan de Brocar.
Vensano, Luis. Ca. 1837. *El Britano para guitarra*. Madrid: Almacén de Lodre.
Verea y Aguiar, José. 1838. *Historia de Galicia. Primera parte, que comprende los origenes y estado de los pueblos septentrionales y occidentales de la España antes de su conquista por los romanos.* Ferrol: Imprenta de D. Nicasio Taxonera.
Vesteiro Torres, Teodosio. 1874. «La música popular de Galicia». *El Heraldo Gallego*, 16 de abril.
—— 1876. «Martin Codax». *El Heraldo Gallego*, 7 de xuño.
—— 1878. *Monografías de Vigo*. Vigo: Imprenta de M. Fernández Dios.
—— 1891. *Páginas sueltas*. Lugo: Tipografía de A. Villamarín.
Vicetto, Benito. 1865. *Historia de Galicia. Tomo I*. Ferrol: Nicasio Taxonera.
—— 1866. *Historia de Galicia. Tomo II*. Ferrol: Nicasio Taxonera.
—— 1867. *Historia de Galicia. Tomo III*. Ferrol: Nicasio Taxonera.
—— 1871. *Historia de Galicia. Tomo IV*. Ferrol: Nicasio Taxonera.
—— 1872a. *Historia de Galicia. Tomo V*. Ferrol: Nicasio Taxonera.
—— 1872b. *Historia de Galicia. Tomo VI*. Ferrol: Nicasio Taxonera.
—— 1873. *Historia de Galicia. Tomo VII*. Ferrol: Nicasio Taxonera.
Vidigal, Manuel José. [Ca. 1796]. *Seis minuettes para guitarra e baxo*. Lisboa: Francisco Domingos Milcent.
Villa-Amil y Castro, José. 1866. *Crónica general de España ó sea Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus poblaciones mas importantes de la península y de ultramar. Crónica de la provincia de Lugo.* Madrid: Aquiles Ronchi.
—— 1873. *Antigüedades prehistóricas y célticas de Galicia*. Lugo: Imprenta de Soto Freire.
Villancicos, qve se cantaraõ na Capella Real d'el Rey D. Ioam nosso Senhor, o IV. de Portugal. Nas Matinas da noite do Natal, este anno de 1640. Com todas as licenças necesarias. Em Lisboa. Por Jorge Rodrigues. [1640]. P-Ln RES. 189//1 P.
Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de Su Magestad la Noche de Nauidad este año de 1675. [1675]. E-Mn VE/88/69
Zabala, A. [1866]. *Gran fantasía brillante para piano sobre motivos de aires populares españoles, op. 7*. Madrid: A. Romero.
Zerolo, Elías. 1895. *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*. París: Garnier hermanos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

REFERENCIAS

Alén, Pilar. 1998. «José María Varela Silvari (1848-1926). polifacético e incansable defensor da música». *Grial*, nº 140: 829-834.

—— 2004. «La Capilla de Música de la Real e Insigne Colegiata de Sta. María del Campo de La Coruña (ca. 1750-1825)». *Revista de Musicología*, Vol. XXVII, nº 2: 933-977.

Alonso, Celsa. 1999. «Campano Nuin, Enrique». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 2*, editado por Emilio Casares, 969-970. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

—— 2000a. «Hernández, Isidoro». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 6*, editado por Emilio Casares, 237-241. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

—— 2000b. «Núñez Robres, Lázaro». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 7*, editado por Emilio Casares, 1097-1098. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

—— 2018. «La canción lírica». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 5. La música en España en el siglo XIX*, editado por Juan José Carreras, 435-442. Madrid: Fondo de cultura económica.

Alonso Cortés, Narciso. 1982. *Villancicos y representaciones populares de Castilla*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.

Alonso-Monteagudo, Julio C. 2012. «Vesteiro Torres, poesía e música no Rexurdimento». En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa Vázquez, Javier Garbayo Montabes e Carlos Villanueva, 281-299. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

—— 2018. «¿Qué es el baile? Antolín López Peláez en la Revista Popular». En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)*, editado por Javier Garbayo e Montserrat Capelán, 395-435. Pontevedra: Deputación Provincial / Museo de Pontevedra.

—— 2020. «A presenza da música nas historias de Galicia publicadas no século XIX. A busca dunha identidade». *European Review of Artistic Studies*, vol. 11, nº 3: 58-66. https://doi.org/10.37334/eras.v11i3.241

—— 2021. «El baile olvidado: la gaita gallega en la España de los siglos XVII y XVIII». Trabajo Fin de Máster. Universidad Internacional de Valencia.

Alonso Montero, Xesús. 1979. «Antonio Machado y Álvarez (Demófilo) e a cultura popular galega». *Senara. Revista de Filoloxía*, nº 1: 127-150.

Álvarez, Rosario. 2007. «Autenticidade, imitación e parodia na lingua dos vilancicos "en galego" do século XVII». En *Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da península: Actas VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Barcelona, 28 ó 31 de maio de 2003*, coordinado por Helena González Fernández e María Xesús Lama López, 703-720. Sada: Ediciós do Castro.

Álvarez Blázquez, Xosé María. (1959) 2008. *Escolma de poesía galega II. A poesía dos séculos XIV a XIX (1354-1830)*. Vigo: Editorial Galaxia.

Andrés Oliveira, Julia. 2005. «Estudio de la gaita de fole zamorana». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, vol. XXI: 279-287.

Angueira, Anxo. 2019. *Rexurdimento: a palabra e a idea*. Vigo: Xerais.

Antón Priasco, Susana. 2003. «La reutilización de música preexistente en el teatro breve de fines del siglo XVII. Repertorio y procedimientos». *Edad de Oro*, vol. 22: 265-281. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro2003.22

Baciero, Antonio, ed. 1984. *Nueva biblioteca española de música de teclado. Siglos XVI al XVIII*. Madrid: Unión musical española.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bal y Gay, Jesús. 1973. «Panorama de la música popular gallega». *Grial*, nº 41: 345-349.
Barreiro Barreiro, Xosé Luís. 2008. «Hacia la configuración de una conciencia propia: de los problemas de Galicia a Galicia como problema». En *Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente*, coordinado por Marcelino Agís Villaverde, Carlos Baliñas Fernández e Jesús Ríos Vicente, 87-114. A Coruña: Universidade da Coruña.
Barreiro Fernández, Xosé R. 1993. «A historia da historia. Aproximación a unha historiografía galega: De Murguía a Risco». En *Galicia e a historiografía*, coordinado por Justo G. Beramendi, 183-209. Santiago de Compostela: Tórculo edicións.
Barros, Carlos. 1994. «Mitos de la historiografía galleguista». *Manuscrits*, nº 12: 245-266.
Bègue, Alain. 2013. «"Tres o cuatro villancicos de las mejores letras": transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío». *Criticón*, nº 119: 99-126.
—— 2019. «El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665-1746)». En *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, editado por Esther Borrego Gutiérrez e Javier Marín López, 25-57. Kassel: Reichenberger.
Bejarano Pellicer, Clara. 2016. «Música y juventud en la primera mitad del siglo XVII español a través de la novela picaresca». *Estudios Humanísticos. Filología*, nº 38:145-170. http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHHFilologia/article/view/1416
Beramendi, Justo G. 1974. «Murguía, Manuel». En *Gran enciclopedia gallega vol. 22*, editado por Silverio Cañada, 44-49. Gijón: Silverio Cañada.
—— 1998. «Historia y conciencia nacional». *Ayer*, nº 30: 125-140.
—— 1999. «Proyectos gallegos para la articulación política de España». *Ayer*, nº 35: 147-170.
—— 2007. *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*. Vigo: Xerais.
Berger, Peter L. e Thomas Luckmann. 2006. *La construcción social de la realidad, 1ª ed., 20ª reimp*. Buenos Aires: Amorrortu.
Bianconi, Lorenzo. 1986. *EL siglo XVII. Historia de la Música, vol. 5*. Madrid: Turner.
Bombi, Andrea. 2019. «¿Hacia una historia del villancico? Problemas historiográficos de un género musical». En *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, editado por Esther Borrego Gutiérrez e Javier Marín López, 3-22. Kassel: Reichenberger.
Bordas, Cristina y Gerardo Arriaga. 1993. «La Guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950». En *La guitarra española*, 69-95. Madrid: Opera Tres.
Borrego, Esther. 2012. «Los autores de las letras de los villancicos de la Capilla Real de Madrid (siglo XVIII): ¿Anonimia como costumbre u ocultamiento de identidades?». *Revista de Musicología*, vol. 35, nº 2: 97-129.
—— 2013. «Un siglo de impresión de pliegos de villancicos. El caso de los Monasterios Reales de la Encarnación y las Descalzas (1649-1752)». *Criticón*, nº 119: 127-143.
—— 2015. «Portugal y los portugueses en el teatro cómico breve del siglo XVII: de los entremeses a los villancicos». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 3, nº 2: 49-69.
—— 2019. «Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía». En *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, editado por Esther Borrego Gutiérrez e Javier Marín López, 58-96. Kassel: Reichenberger.
—— 2021. «El hibridismo del villancico: la figura del pastor entre lo lírico y lo teatral». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 9, nº 1: 101-129.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bouza Brey, Fermín. 1958. «Os vilancicos galegos cantados na catedral de Santiago no século XVIII e algunhas novas biográficas do poeta Parcero». *Boletín de la Real Academia Gallega*, vol. 28: 3-9.

Bravo, Nazareno. 2005. «Costumbre y tradición: la cultura popular entre la rebeldía y el conservadurismo». *Realidad. Revista de Ciencias y Humanidades*, nº 105: 481-504.

Budasz, Rogério. 2001. «The five-course guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries». Tese de doutoramento. University of Southern California.

Burgoa Fernández, Juan J. 2013. «Biobibliografía de Leandro de Saralegui y Medina. Intendente de la Armada e historiador». *Estudios mindonienses. Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, nº. 29: 689-711.

Burke, Peter. 2014. *Cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza editorial.

Caballero Fernández-Rufete, Carmelo. 2001. «¡Atencion a la trova! Bailes dramáticos y Villancicos Barrocos en la catedral de Valladolid». En *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, editado por Ignacio Arellano e Germán Vega García-Luengos, 53-86. New York: Peter Lang.

Cal Pardo, Enrique e Guy Bourligueux. 1988. «Maestros de capilla de la Catedral de Mondoñedo. Segunda parte». *Estudios mindonienses: Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, nº 4: 265-307.

Calle, José Luis. 1993. *Aires da terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: José Luis Calle García.

Calvo-Manzano, Mª Rosa. 1999. «Fernández de Huete, Diego». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 5*, editado por Emilio Casares, 58-60. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

—— 2002. «Ruiz de Ribayaz, Lucas». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 9*, editado por Emilio Casares, 481-482. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Campo Tejedor, Alberto del y Rafael Cáceres Feria. 2013. «"Tocar a lo barbero". La guitarra, la música popular y el barbero en el siglo XVII». *Boletín de Literatura Oral*, nº 3: 9-47. https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/877

Campóo Schelotto, Diana. 2018. «The Pavana in the Choregraphie figurativa, y demostrativa del Arte de Danzar, en la forma Española by Nicolás Rodrigo Noveli (Madrid, 1708): its contextualization and comparative study with the Spanish sources of the 17th and 18th centuries». *Historical Dance*, vol. 4, nº 3: 10-26. https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/09/HistDance-2018-V4N3-pp10-26-Campoo.pdf

Carou Barros, Pablo. 2019. «José Villaamil y Castro e a paixón pola cultura galega». *Follas Novas. Revista de estudos rosalianos*, nº 4: 35-51.

Carreira, Xoán M. 1999. «Las seis baladas de Juan Montes en el contexto de la moda internacional de la canción de arte de la Belle Époque». En *Congreso sobre Juan Montes*, 69-93. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Castells, Manuel. 1999. *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Vol.2: El poder de la identidad*. Madrid: Alianza editorial.

Catenacci, Vivian. 2001. «Cultura popular: entre a tradição e a transformação». *São Paulo em Perspectiva*, vol. 15, nº 2: 28-35. https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000200005

Cavada Nieto, Milagros e Oscar Núñez García. 2008. «El celtismo galaico en la Historiografía gallega de los ss. XIX y XX». *Minius: Revista do Departamento de*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Historia, Arte e Xeografía, nº 16: 21-61. https://revistas.uvigo.es/index.php/mns/article/view/3139

Cea Galán, Andrés. 2014. «La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)». Tese de doutoramento. Universidad Complutense de Madrid.

Chang, Wen-Yuan. 2016. «Estudio y edición de las Tragedias de amor de Arze Solórzeno». Tese de doutoramento. Universidad Complutense de Madrid.

Chartier, Roger. 1994. «Cultura popular. Retorno a un concepto historiográfico». *Manuscrits. Revista d'història moderna*, nº 12: 43-62. https://ddd.uab.cat/record/39471

Chávez Bárcenas, Ireri E. 2019. «Villancicos de Navidad y espiritualidad postridentina en Puebla de los Ángeles a inicios del siglo XVII». En *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, editado por Esther Borrego Gutiérrez e Javier Marín López, 233-258. Kassel: Reichenberger.

Cortizo Rodríguez, María Encina. 2014. «La restauración de La Zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)». Tese de doutoramento. Universidad Complutense de Madrid.

Costa, Luis. 1998a. «As bases do nacionalismo musical galego no entorno da música relixiosa». En *O feito diferencial galego. Música. Volume 2*, coordinado por Carlos Villanueva, 251-292. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.

—— 1998b. «Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia». *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 6: 49-64.

—— 1999. «La formación del Pensamiento Musical Nacionalista en Galicia hasta 1936». Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela.

—— 2022. «Música celta: do relato particular à realidade global». En *Outros celtas. Celtismo, modernidade e música global em Portugal e Espanha*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Susana Moreno-Fernández e Antonio Medeiros, 35-57. Lisboa: Tinta-da-china.

Crivillé y Bargalló, Josep. 1983. *Historia de la música española 3. El folklore musical*. Madrid: Alianza Editorial.

Cruces, Francisco. 1998. «Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología». *Política y sociedad*, nº 27: 77-87.

Cuervo Calvo, Laura. 2013. «Repertorio musical en nueve cuadernos manuscritos para piano conservados en la Biblioteca Nacional de España (1800-1810)». *Revista de musicología*, vol. 36, nº 1-2: 225-256.

De Paula, Rodrigo T. 2017. «São Boaventura, Frei Francisco de». En *Dicionário Biográfico Caravelas*. Acceso o 15 de agosto de 2021. https://dicionario-biografico.caravelas.fcsh.unl.pt/node/35

Delgadillo, Marco Antonio. 2006. «Cultura popular. En busca de una definición». *Grieta. Estudios y Narraciones Históricas*, nº 2: 28-41. http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/grieta/grieta02.htm

Di Pinto, Elena. 2018. «Villancicos de jácara en un entorno conventual». *Edad De Oro. Revista de Filología Hispánica*, nº 37: 168-183.

Díaz Pazos, Andrés. 2016. «Tres pezas de música tradicional galega de fins do século XVIII descoñecidas». *Adra. Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*, nº 11: 53-85.

Díaz Santana, Beatriz. 2001. «Los celtas y la historia». *Cuadernos de estudios gallegos*, vol. 48, nº 114: 181-213.

Díaz Viana, Luis. 1996. «En torno a la cultura popular y los conceptos de cultura: Contribuciones a un debate permanente». *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo 51, nº 1: 159-180. https://doi.org/10.3989/rdtp.1996.v51.i1.329

—— 1999. *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la «invención» de la cultura popular*. Oiartzun: Sendoa.

Do Pico Orjais, José Luis. 2005. «Estudo preliminar». En *Cantos e bailes da Galiza*, de José Inzenga, 13-25. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas.

—— 2022. «Cantos populares: O apêndice musical da historia de Galicia de Manuel Murguía». *Follas Novas. Revista de estudos rosalianos*, nº 7: 131-153.

Do Pico Orjais, José Luís e Isabel Rei Sanmartim. 2010. *Ayes de mi país: o cancioneiro de Marcial Valladares*. Baiona: Dos Acordes.

Dolcet, Josep. 2000. «Mestres, Antón». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 7*, editado por Emilio Casares, 479. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Domingues, Petrônio. 2011. «Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica». *História (São Paulo)*, vol. 30, nº 2: 401-419.

Dopico Caínzos, Mª Dolores e Juan Santos Yanguas. 2017. «La conquista del noroeste en la historiografía gallega del s. XIX: Vicetto y Murguía». *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas*, nº 31: 163-180.

Esses, Maurice. 1992. *Dance and instrumental* diferencias *in Spain during the 17th and early 18th centuries. Vol. 1, History and background, music and dance*. Stuyvesant: Pendragon Press.

—— 1994. *Dance and instrumental* diferencias *in Spain during the 17th and early 18th centuries. Vol. 2, Musical transcriptions*. Stuyvesant: Pendragon Press.

Faraldo, Antolín. 2022. *Querida liberdade. Vida e obra dun precursor do Rexurdimento*. Editado por Xurxo Martínez González. Santiago de Compostela: Alvarellos Editora.

Fernández Díaz-Fierros, Pablo. 2019. «Charles Clifford en las Colecciones Fierros. La infancia de la fotografía de arquitectura en España: 1850-1862». Tese de doutoramento. Universidad de Sevilla.

Filgueira, José. (1942) 1982. «Introducción y notas bibliográficas». En *Cancionero musical de Galicia*, de Casto Sampedro y Folgar, 7-92. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

—— 1994. Prólogo a *Los villancicos gallegos*, de Carlos Villanueva, 13-16. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Fiorentino, Giuseppe. 2013. *"Folía". El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita*. Kassel: Reichenberger.

Forcadela, Manuel. 2022. «Manuel Murguía: raza, celtismo e hexemonía». *Follas Novas. Revista de estudos rosalianos*, nº 7: 43-65.

Forneiro, José Luís. 2017. «El romancero tradicional de Galicia. Estado de la cuestión». *Boletín de Literatura Oral*, nº Extra 1: 105-130.

Frith, Simon. 2003. «Música e identidad». En *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall e Paul du Gay, 181-213. Buenos Aires: Amorrortu.

Gándara Eiroa, Xosé Crisanto. 2003. «Quatro minuetes avulsos, e huas poucas de contradanças: recepción y circulación de danzas francesas en el Norte de Portugal a principios del s. XVIII». *Forum*, nº 33: 83-102.

—— 2009. «Estudio y edición filológica y musical del manuscrito M-471 del Archivo Distrital de Braga». Tese de doutoramento. Universidade da Coruña.

Gándara Feijóo, Javier. 2022. «Entre autóctono y foráneo: el personaje gallego en la tonadilla». *Revista de Musicología*, vol. 45, nº 1-2: 123-148.

Garbayo, Javier. 1993. «Fray Pascual Enciso y Arriola, maestro de capilla de la catedral de Orense». *Porta da Aira*, nº 5: 153-167.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

—— 1998. «Un nuevo villancico en gallego de la catedral de Ourense». *Porta da Aira*, nº 8: 171-179.
—— 1999. «Enciso Arriola, Pascual». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 4*, editado por Emilio Casares, 674-675. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
García, José Luis. 1998. «De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural». *Política y sociedad*, nº 27: 9-20.
García Armas, Nilo Jesús. 2022. «Obras gallegas en el Archivo Berea. La aportación a la vida musical coruñesa desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX y el patrimonio musical gallego de la saga Berea». Tese de doutoramento. Universidade da Coruña.
García Canclini, Néstor. 1999. «Los usos sociales del patrimonio cultural». En *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, coordinado por Encarnación Aguilar Criado, 16-33. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
García Martínez, Alfonso. 2009. «La construcción de las identidades». *Cuestiones Pedagógicas. Revista de Ciencias de la Educación*, nº 18: 207–228. https://revistascientificas.us.es/index.php/Cuestiones-Pedagogicas/article/view/10053
García Quintero, Mónica. 2021. «Los primeros villancicos líricos de la Capilla Real de Madrid». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 9, nº 1: 87-99.
García Velasco, Mónica. 2003. «El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico». Tese de doutoramento. Universidad de Oviedo.
Gómez Amat, Carlos. 1984. *Historia de la música española 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial.
Gondar, Marcial. 1993. *Crítica da razón galega. Entre o nós-mesmos e o nós-outros*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
González Díaz, Cruz Alberto. 2018. «Sobre la cultura popular. Un acercamiento». *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, nº 47: 65-82. https://www.culturascontemporaneas.com/culturascontemporaneas/contenidos/04 Sobre la cultura popular.pdf
González Fernández, Juan Miguel. 1996. «El oficio de la gaita en la Galicia tradicional de los siglos XVII-XIX». *Revista de Musicología*, vol. 19, nº 1-2: 153-177.
Griffiths, John. 1996. «La imprenta y el poder musical en el renacimiento español». *Revista Argentina de Musicología*, nº 1: 9-16.
—— 2010. «La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI». *Hispanica Lyra. Revista de la Sociedad de la Vihuela*, nº 12: 10-27.
Groba, Xavier. 2007. «El repertorio del Cancionero Musical de Galicia: análisis y revisión crítica». En *Cancionero musical de Galicia*, 151-200. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
—— 2012a. *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral, vol. I*. Redondela: Concello de Redondela.
—— 2012b. *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral, vol. II*. Redondela: Concello de Redondela.
Guillén Bermejo, María Cristina e Isabel Ruiz de Elvira Serra, coord. 1990. *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura.
Guillot y Sierra, Alejandro. 1922. *Noticia histórica del folklore*. Sevilla: Hijos de Guillermo Álvarez.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hall, Stuart. 1984. «Notas sobre la deconstrucción de "lo popular"». En *Historia popular y teoría socialista*, editado por Raphael Samuel, 93-110. Barcelona: Crítica.

—— 2003. «Introducción: ¿quién necesita "identidad"?». En *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall e Paul du Gay, 13-39. Buenos Aires: Amorrortu.

Heller, Wendy. 2017. *La música en el Barroco*. Madrid: Akal.

Hill, John Walter. 2008. *La música barroca*. Madrid: Akal.

Hobsbawm, Eric. 2002. Introdución a *La invención de la tradición*, edición de Eric Hobsbawm e Terence Ranger, 7-21. Barcelona: Crítica.

Hormigos, Jaime. 2010. «Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido». *Comunicar. Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 34, vol. XVII: 91-98.

Howell, Almonte. 2001. «Vilar, Francisco». En *Grove Music Online*. Acceso o 5 de agosto de 2021. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29365

Iberni, Luis G. 2002. «Sarasate Navascués, Pablo Martín Melitón». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 9*, editado por Emilio Casares, 826-830. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Irigoyen-García, Javier. 2013. «Discursos patriótico-aristocráticos sobre la "nación gallega" a comienzos del siglo XVII: a propósito de Tragedias de amor (1607) de Juan de Arce Solorzeno». *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 14, nº 3: 221–237. http://dx.doi.org/10.1080/14636204.2013.888255

Jambou, Louis. 2001. «Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll. De cabezón y Lully a Martín y Coll». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, vol. XVII, 1-2: 305-329.

Juliano, Mª Dolores. 1992. *Cultura popular*. Barcelona: Anthropos.

Krutitskaya, Anastasia. 2017. «Los villancicos y sus oyentes». En *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, coordinado por Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar, 55-72. Ciudad de México: UNAM.

Leza, José Máximo. 2014. «La diversidad de los géneros escénicos en el fin de siglo». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4. La música en el siglo XVIII*, editado por José Máximo Leza, 500-544. Madrid: Fondo de cultura económica.

Llergo Ojalvo, Eva. 2009. «Procesos de transformación del villancico en la Zaragoza del siglo XVIII». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 27: 169-178.

—— 2012. «Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 21: 132-161. https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/21

—— 2018. «Los villancicos de mojiganga en el Monasterio de las Descalza: Los límites de la transgresión». *Edad de Oro*, nº XXXVII: 138-167.

—— 2019. «Siglo XIX: ¿el fin del villancico (paralitúrgico)?». En *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, editado por Esther Borrego Gutiérrez e Javier Marín López, 97-121. Kassel: Reichenberger.

Llorca Freire, Guillermo. 1974. «Montero y Aróstegui, José». En *Gran enciclopedia gallega vol. 21*, editado por Silverio Cañada, 189-190. Gijón: Silverio Cañada.

López-Calo, José. 1983. *Historia de la música española 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial.

—— 2000. «López Jiménez, Melchor». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 6*, editado por Emilio Casares, 1021-1025. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

López Cobas, Lorena. 2013. *Historia da música en Galicia*. Sarria: Ouvirmos.
López Lorenzo, Cipriano. 2016. «El villancico sevillano del siglo XVII (1621-1700)». *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 21, nº 2: 59-92.
Lorimer, Michael. 1987. *Saldívar Codex Nº 4. Complete facsimile edition with preface and commentary. Volume 1: The Manuscript*. Santa Bárbara: Michael Lorimer.
Máiz, Ramón. 1984. «Raza y mito céltico en los orígenes del nacionalismo gallego: Manuel M. Murguía». *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 25: 137-180.
Marcús, Juliana. 2007. «¿Cultura popular o cultura de los sectores populares urbanos?». *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, nº 56: 6-9. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36533
Marín, Miguel Ángel. 2000. «A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVII-XVIII)». *Revista de Musicología*, vol. 23, nº 1: 103-130.
Martí, Josep. 1996. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
—— 1998. «A tradición vista a través do folclorismo». En *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música. Vol. II*, coordinado por Carlos Villanueva, 323-350. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.
—— 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial.
Martín Moreno, Antonio. 1985. *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial.
Martínez González, Xurxo. 2020. «Arredor do Rexurdimento. Apuntamentos xerais». *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, nº 15: 85-114. https://doi.org/10.7203/scripta.15.17556
Martínez Rodríguez, Ana Cruz. 2010. «Ramón Barros Sibelo (1828-1903). Aproximación biográfica». *Boletín Avriense*, nº 40: 23-54.
Martínez Rodríguez, Ramón. 2015. «El teatro breve de Francisco de Castro. Estudio y edición». Tese de doutoramento. Universidad Complutense de Madrid.
Matía Polo, Inmaculada. 2010. «La música popular como base para la construcción de una ópera española: los cancioneros de José Inzenga (1828-1891)». *Musiker*, nº 17: 421-446.
Mato Domínguez, Alfonso. 1974. «Historiografía». En *Gran enciclopedia gallega vol. 17*, editado por Silverio Cañada, 132-144. Gijón: Silverio Cañada.
Medina Álvarez, Ángel. 1994. *Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
Medina, Gustavo y Márcio Páscoa. 2016. «A Casta de Lições, obra didática e musical de Pedro Lopes Nogueira (ca. 1720)». En *Caderno de Resumos e Anais do IV SIMIbA e I Congresso ABMUS*, 672-690. Belo Horizonte: Escola de Música UFMG.
Merino Quijano, Gaspar. 1981. «Los bailes dramáticos del siglo XVII». Tese de doutoramento. Universidad Complutense de Madrid.
Montoya, Pilar. 2015. «La recepción del estilo francés en los tratados de danza españoles del siglo XVIII». *Cuadernos dieciochistas*, vol. 16: 39-68. https://doi.org/10.14201/cuadieci2015163968
—— 2017. «An unedited source for Spanish baroque dance: the Nicolas Rodrigo Noveli Manuscript (Madrid, 1708)». *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, vol. 4, nº 4: 180-195. https://doi.org/10.34624/postip.v4i4.5071
Morales Villar, Mª del Coral. 2010. «Arte de cantar (1799) de Miguel López Remacha: el primer tratado español de canto lírico». *Revista de Musicología*, vol. 33, nº 1-2: 101-118.

Navarro Lalanda, Sara. 2013. «Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)». Tese de doutoramento. Universidad Autónoma de Madrid.

Nagore Ferrer, María. 2002. «Zavala Arambarri, Adolfo». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 10*, editado por Emilio Casares, 1178. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

—— 2009. «Pablo Sarasate, el violín de Europa». *Príncipe de Viana*, nº 248: 527-551.

Neira de Mosquera, Antonio. 2017. *Galicia ante todo. Páxinas esquecidas do Rexurdimento (1840-1853)*. Editado por Xurxo Martínez González. Santiago de Compostela: Alvarellos Editora.

Nicolás Gómez, Salvadora. 1982. «José Nicolás de Azara, representante en Italia del pensamiento ilustrado español». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 54: 239-276.

Núñez Seixas, Xosé M. 2001. «De Breogán a Pardo de Cela, pasando por América: Notas sobre la imaginación del nacionalismo gallego». *Historia Social*, nº 40: 53-78.

Olmedo Bernal, Francisco J. 2013. «El teatro breve de Alonso de Olmedo: estudio y edición». Tese de doutoramento. Universidad Complutense de Madrid.

Oriola Velló, Frederic. 2018. «El músico mayor Carlos Llorens Robles (1816-1862), compositor y músico de contrata en el Ejército de Isabel II». *Estudios bandísticos*, nº II: 27-53.

Orlando Alfaro, Salvador. 1999. «Consideraciones acerca de la cultura popular». *Realidad. Revista de Ciencias y Humanidades*, nº 70: 457-469.

Ortega, José F. 2017. «De la danza y el baile en tiempos de Cervantes». *Cuadernos de Investigación Musical*, nº 2: 5-17. http://dx.doi.org/10.18239/invesmusic_2017.02.1546

Ortiz, Renato. 1989. «Notas históricas sobre el concepto de cultura popular». *Diálogos de la comunicación*, nº 23. https://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jspui/handle/123456789/2228

Padín Portela, Bruno. 2018. «El antagonista imprescindible: la construcción de la identidad nacional en la historiografía gallega». *Historiografías. Revista de historia y teoría*, nº 16: 10-35. https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.201803303

Papí Rodes, Concha. 2013. *El Museo Arqueológico Nacional en el Museo Español de Antigüedades*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Pato, Enrique. 2016. «Marlborough > Malbrou > Mambrú o la "transculturación" de una tradición oral». *Revista de folklore*, nº 416: 43-53.

Pedrosa Cardoso, José Mª. 2000. «Da especificidade da música sacra portuguesa nos S. XVI e XVII». *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, vol. 3, Tomo II: 451-465.

Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.

Pereira González, Fernando. 1996. «O pensamento arqueolóxico e antropolóxico de Leandro Saralegui y Medina (1839-1910)». *Cuadernos de estudios gallegos*, vol. 43, nº. 108: 9-33.

—— 2000a. «O mito celta na historia». *Gallaecia. Revista de arqueoloxía e antigüidade*, nº 19: 311-334.

—— 2000b. «O pensamento antropolóxico de Manuel M. Murguía. Raza e Cultura». *Cuadernos de estudios gallegos*, vol. 47, nº 113: 327-382.

—— 2003. «Primeiras referencias aos celtas na historiografía galega». *Gallaecia. Revista de arqueoloxía e antigüidade*, nº 22: 441-469.

Pinheiro Almuinha, Ramón. 2016. *Repente galego*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

USC DE COMPOSTELA

Popper, Frank. 1989. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal.
Prats, Llorenç. 1988. *El mite de la tradició popular*. Barcelona: Edicions 62.
—— 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Editorial Ariel.
—— 1998. «El concepto de patrimonio cultural». *Política y sociedad*, nº 27: 63-76.
Pro, Juan. 2017. «El modelo francés en la construcción del Estado español: El momento moderado». *Revista de Estudios Políticos*, nº 175: 299-329.
[Puente y Brañas, Ricardo] R. P. y B. 1860. «Costumbres de los aldeanos de Galicia. La muiñeira». *El Museo Universal*. 1 de enero.
Pujadas, Joan Josep. 1993. *Etnicidad. Identidad cultural de los pueblos*. Madrid: Eudema.
Querol Gavaldá, Miguel. 2005. *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
Renales, Juan. 1989. «El celtismo de Benito Vicetto». *Revista de filología románica*, nº 6, 1989: 325-344.
Revilla Gútiez, Sara. 2011. «Música e identidad. Adaptación de un modelo teórico». *Cuadernos de Etnomusicología*, nº 1: 5-28. https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/11/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1
Rey, Pepe. 1993. «La Guitarra en la Baja Edad Media». En *La guitarra española*, 49-60. Madrid: Opera Tres.
—— 2000. «Guitarra. I. España. 2. La guitarra de cinco órdenes». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 6*, editado por Emilio Casares, 93-98. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
Rey García, Emilio. 2001. *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: AEDOM.
Rey Sanmartín, Isabel. 2020. «A guitarra na Galiza». Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela.
Ribera y Tarragó, Julián. 1928. *La música de la jota aragonesa. Ensayo histórico*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan.
Ricón, Amado. 1977. «Feixe de vilancetes galegos apañados nos fondos da "Hispanic Society of America" de Nova Iorque». *Grial: Revista Galega de Cultura*, nº 58: 455-479.
Rocha, Gilmar. 2009. «Cultura popular: do folclore ao patrimônio». *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, vol. 14, nº 1: 218-236. http://dx.doi.org/10.5433/2176-6665.2009v14n1p218
Rodríguez, Pablo L. 2016. «Ad maiorem Dei gloriam (aut regis): la música en latín y el órgano». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3. La música en el siglo XVII*, editado por Álvaro Torrente, 85-188. Madrid: Fondo de cultura económica.
Rodríguez Paz, Diego. 2019. «Dionisio Fierros (1827-1894): un pintor para dos tierras». Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela.
Rodulfo Hazen, Ignacio. 2018. «La música y su celosía. Las ideas y usos musicales de las grandes casas españolas del Siglo de Oro (1580-1640) como caso de "Estado latente"». *Anuario Musical*, nº 73: 53-62. https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2018.73.04
Roldán Fidalgo, Cristina. 2019. «Música y baile al servicio de la fiesta: el villancico y la pastorela en el teatro de Navidad del siglo XVIII». En *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, editado por Esther Borrego Gutiérrez e Javier Marín López, 403-422. Kassel: Reichenberger.
Romero Lagares, Joaquín. 2012. «Ocaso y desaparición de los villancicos en el siglo XVIII: el caso de la Catedral de Sevilla». *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística*, nº 288-290: 317-332.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Rubio, Samuel. 2004. *Historia de la música española 2. Desde el ars nova hasta 1600*. Madrid: Alianza Editorial.

Ruiz de Elvira Serra, Isabel, coord. 1992. *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Russell, Craig H. 2001. «Santa Cruz, Antonio de». En *Grove Music Online*. Acceso o 21 de decembro de 2020. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41447

Salinas, Boris Alfonso. 2021. «Música e Identidad: una discusión teórica». En *Educar en Música y Arte en el Territorio*, 39-71. Ibagué: Sello Editorial IMA.

Sanhuesa Fonseca, María. 2000. «Martín y Coll, Antonio». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 7*, editado por Emilio Casares, 237-239. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

—— 2002. «Santa Cruz, Antonio de». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 9*, editado por Emilio Casares, 718-719. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Sanmartín, Ricardo. 1993. *Identidad y creación. Horizontes culturales e interpretación antropológica*. Barcelona: Editorial Humanidades.

—— 1999. *Valores culturales. El cambio social entre la tradición y la modernidad*. Granada: Editorial Comares.

[Sampedro, Casto], X. 1922. «La Muiñeira de Monterrey». *Almanaque Gallego.*

—— (1942) 1982. *Cancionero musical de Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Sarmiento, Martín. (1746-1747) 2002. *Coloquio en mil duascentas coplas galegas*. Edición facsimilar. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

—— (1762-1763) 2022. *Obra de 660 pliegos. De historia natural y de todo género de erudición. Vol. I*. Editado por Henrique Monteagudo. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega e Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

—— (1763-1764) 2008. *Obra de 660 pliegos. De historia natural y de todo género de erudición. Vol. II*. Editado por Henrique Monteagudo. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega e Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

—— (1764) 2008. *Obra de 660 pliegos. De historia natural y de todo género de erudición. Vol. III*. Editado por Henrique Monteagudo. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega e Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

—— (1764-1765) 2008. *Obra de 660 pliegos. De historia natural y de todo género de erudición. Vol. IV*. Editado por Henrique Monteagudo. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega e Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

—— (1765-1766) 2022. *Obra de 660 pliegos. De historia natural y de todo género de erudición. Vol. V*. Editado por Henrique Monteagudo. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega e Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Siemens, Lothar. 1987. «Villancicos representados en el siglo XVII: El de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)». *Revista de Musicología*, vol. 10, nº 2: 547-558.

Smith, Gaspar. 1997. *Álbum. Piano*. Editado por Margarita Soto Viso. A Coruña: Viso.

Sobrino, Ramón. 2000. «Inzenga Castellanos, José». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 6*, editado por Emilio Casares, 441-450. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Soler, Antonio. 1979. *Siete villancicos de Navidad*. Editado por Samuel Rubio. Cuenca: Instituto de Música Religiosa; Diputación Provincial de Cuenca.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Stevenson, Robert. 2001. «Pinto, Francisco Antonio Norberto dos Santos». En *Grove Music Online*. Acceso o 5 de agosto de 2021. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21789

Suárez Cortina, Manuela. 1994. *Casonas, hidalgos y linaje: La invención de la tradición cántabra*. Santander: Universidad de Cantabria.

Suárez Pajares, Javier. 2012. «La música instrumental: vihuelas, arpa y tecla». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*, editado por Maricarmen Gómez, 215-290. *Madrid*: Fondo de cultura económica.

Swiadon, Glenn. 2005. «Fiesta y parodia en los villancicos de negro del siglo XVII». *Anuario de Letras*, vol. 42-43: 285-304.

Tafall, Santiago. 1901. «La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia». *Galicia Histórica*, nº 3: 180-183.

—— 1902. «La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia I». *Galicia Histórica*, nº 4: 265-276.

—— 1903. «La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia II». *Galicia Histórica*, nº 5: 496-507.

Torrente, Álvaro. 2016a. «Del corral al coliseo: armonías del teatro áureo». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3. La música en el siglo XVII*, editado por Álvaro Torrente, 321-432. Madrid: Fondo de cultura económica.

—— 2016b. «Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3. La música en el siglo XVII*, editado por Álvaro Torrente, 189-275. Madrid: Fondo de cultura económica.

—— 2002. «Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America». *Pliegos de bibliofilia*, nº 19: 3-19.

—— 2010. «"Misturadas de castelhanadas com o oficio divino": la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII». En *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, editado por Miguel Ángel Marín López, 193-235. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

—— 2016. «El villancico religioso». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3*, editado por Álvaro Torrente, 433-530. Madrid: Fondo de cultura económica.

Torrente, Álvaro e Miguel Ángel Marín. 2000. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y en la University Library (Cmbridge)*. Kassel: Reichenberger.

Torrente, Álvaro e Janet Hathaway. 2007. *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Reichenberger.

Torrente, Álvaro e Rui Cabral Lopes. 2022. *Pliegos de villancicos portugueses*. Kassel: Reichenberger.

Torres Cortés, Norberto. 2012. «El estilo "rasgueado" de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII». *Revista de investigación sobre flamenco. La Madrugá*, nº 6: 1-46. https://revistas.um.es/flamenco/article/view/155261/136511

Touriñán Morandeira, Laura. 2020. «Marcial del Adalid (1826-1881): Biografía, catalogación de su obra musical y su vinculación con la creatividad cultural socio-identitaria». Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela.

Trillo, Joam e Carlos Villanueva. 1980. *Vilancicos galegos da Catedral de Santiago. Melchor López*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.

Valdivia Sevilla, Francisco Alfonso. 2008. *Libro de diferentes cifras M/811(1705)*. Madrid: Sociedad de la vihuela.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

—— 2012. «Los tonos con cifras de Juan Jiménez de Góngora: nuevas fuentes musicales de La púrpura de la rosa». *Revista de Musicología*, vol. 35, nº 2: 131-154.
—— 2014a. *Antonio de Santa Cruz. Obra para guitarra*. Madrid: Sociedad de la vihuela.
—— 2014b. «El manuscrito Mss 14070-3-1-15 del Legado Barbieri. Apuntes didácticomusicales del siglo XVII». *Acta Musicológica*, vol. 86, nº 2: 197-215.
—— 2015. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: Universidad de Málaga.
Valriu Llinàs, Caterina. 2007. «Los personajes fantásticos: las brujas, los magos, las hadas». En *Invención de una tradición literaria: de la tradición oral a la literatura para niños*, coordinado por Gemma Lluch, 81-108. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
Varela de Vega, Juan Bautista. 1974. «Varela Silvari, José María». En *Gran enciclopedia gallega vol. 29*, editado por Silverio Cañada, 242-243. Gijón: Silverio Cañada.
—— 1980. «Anotaciones históricas sobre la zanfona». *Revista de Folklore*, nº 0: 14-19.
—— 1993. «Indalecio Varela Lenzano, notable folklorista gallego». *El Museo de Pontevedra*, nº 47: 253-275.
—— 2002a. «Varela Lenzano, Indalecio». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 10*, editado por Emilio Casares, 730. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
—— 2002b. «Varela Silvari, José María». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 10*, editado por Emilio Casares, 731-732. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
Vasconcelos, Carolina Michaelis de. (1904) 1990. *Cancioneiro da Ajuda, vol. II*. Halle: Max Niemeyer. Reimpresión, Lisboa: lmprensa Nacional - Casa da Moeda.
Vázquez Zerecero, Israel Salvador. 2015. «La Explicación de la Guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán». Tese de doutoramento. Universität Koblenz-Landau.
Velasco, Honorio M. 1990. «El folklore y sus paradojas». *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 49: 123-144.
—— 1992. «Los significados de cultura y los significados de pueblo. Una historia inacabada». *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 60: 7-25.
Vera Aguilera, Alejandro. 2006. «Una nueva fuente para la música del siglo XVIII: el manuscrito Cifras Selectas de Guitarra de Santiago de Murcia (1722)». *Resonancias*, vol. 10, n° 18: 35-50. http://resonancias.uc.cl/es/Table/Publicacion/N-18/
—— 2008. «Santiago de Murcia (1673–1739): new contributions on his life and work». *Early Music*, vol. 36, nº 4: 597-608.
—— 2015. «Intertextualidad en la música para guitarra del siglo XVIII: citas, paráfrasis y alusiones en la obra de Santiago de Murcia». *Acta Musicológica*, vol. 87, nº 1: 31-47.
—— 2016. «La guitarra en la España del siglo XVII». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3. La música en el siglo XVII*, editado por Álvaro Torrente, 277-320. Madrid: Fondo de cultura económica.
Vieira, Ernesto. 1900. *Diccionario biographico de musicos portuguezes, vol. II*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.
Vila, Pablo. 1996. «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones». *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº 2. https://www.sibetrans.com/trans /articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propue sta-para-entender-sus-relaciones
Vilanova Rodríguez, Alberto. 1974. «Fernández de Seguín, Pascasio». En *Gran enciclopedia gallega vol. 12*, editado por Silverio Cañada, 82. Gijón: Silverio Cañada.

Villanueva, Carlos. 1994. *Los villancicos gallegos*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

—— 1999. «El nacionalismo musical gallego: La música religiosa como fundamento». En *Congreso sobre Juan Montes*, 47-67. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

—— 2001. «Pacheco Basanta, José». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 8*, editado por Emilio Casares, 333-336. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

—— 2002a. «Saavedra Iglesias, Pascual Gregorio». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 9*, editado por Emilio Casares, 512-513. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

—— 2002b. «Santavalla, Ángel Custodio». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana vol. 9*, editado por Emilio Casares, 746-749. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

—— 2007. «Fuentes y personajes para el estudio del Cancionero Musical de Galicia». En *Cancionero musical de Galicia reunido por Casto Sampedro y Folgar*, coordinado por Carlos Villanueva, 91-149. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Viveiro Mogo, Prudencio. 2009. «Cando o pasado é futuro: historia e construción nacional na Galiza do século XIX». *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, nº 12: 131-136. https://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/MADR0909110131A

Yakeley, M. June. 1996. «New sources of Spanish music for the five course guitar». *Revista de Musicología*, vol. 19, nº 1-2: 267-286.

Zarzalejos Prieto, M. Mar. 1989. «Aproximación al panorama historiográfico de la cultura castreña en la provincia de Orense (I)». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, nº 16: 297-312.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÍNDICE DE ILUSTRACIÓNS

Ilustración 1. Reconstrución da melodía proposta por Sarmiento para o baile da gaita (Elaboración propia). 67
Ilustración 2. *Gaita* dos folios 36v e 37r do manuscrito de Antonio de Santa Cruz (Transcrición propia)..... 79
Ilustración 3. *Gaita por el A* do fol. 42r do Manuscrito Senorami (Transcrición propia). 80
Ilustración 4. *Gaytas* e *Diferencia* da páx. 77 do libro de Ruiz de Ribayaz (Transcrición propia). 82
Ilustración 5. *Gaytas* da páx. 139 do libro de Ruiz de Ribayaz (Transcrición propia)..... 82
Ilustración 6. Transcrición da gaita do manuscrito E-Mn Mss 14070-3-1-15 (Valdivia 2014b, 207). 83
Ilustración 7. Posible reconstrución da gaita do manuscrito E-Mn Mss 14070-3-1-15 (Elaboración propia). 84
Ilustración 8. *Gaita* das lám. 3 e 4 do *Compendio numeroso* de Fernández de Huete (Transcrición propia)..... 87
Ilustración 9. *Mariona agaitada* da lám. 4 do *Compendio numeroso* de Fernández de Huete (Transcrición propia)..... 87
Ilustración 10. *Villanos agaitados* da lám. 10 do *Compendio numeroso* de Fernández de Huete (Transcrición propia)..... 88
Ilustración 11. *Folías agaitadas* da lám. 11 do *Compendio numeroso* de Fernández de Huete (Transcrición propia)..... 88
Ilustración 12. *Gaitas* das lám. 10 e 11 do *Compendio numeroso* de Fernández de Huete (Transcrición propia)..... 91
Ilustración 13. *Gayta* da páx. 99 do *Libro de diferentes cifras de guitara* (Valdivia Sevilla 2008, 48)..... 92
Ilustración 14. *Gayta* da páx. 107 do *Libro de diferentes cifras de guitara* (Transcrición propia). 93
Ilustración 15. *Gaita* da páx. 153 do *Libro de diferentes cifras de guitara* (Transcrición propia). 93
Ilustración 16. *La gaita gallega* do fol. 29v do manuscrito E-Bbc M 741/22 (Transcrición propia). 97
Ilustración 17. Primeiros 16 compases da melodía correspondente coa da gaita do fol. 273r de *Manifestacion de relevantes aplausos de la musica* (Transcrición propia). 98
Ilustración 18. *La gayta gallega* do manuscrito E-POm Sampedro 46-18 (Rey Sanmartín 2020, 853)..... 100
Ilustración 19. Allegretto inicial das páx. 10-11 do manuscrito E-Bbc M 751/17 (Transcrición propia). 101
Ilustración 20. *Gayta* das pax. 11-12 do manuscrito E-Bbc M 751/17 (Transcrición propia). 102
Ilustración 21. Gayta Gallega das páx. 35-36 do Manuscrito E-Bbc M 751/1 de Francisco Vilar (Transcrición propia)..... 103
Ilustración 22. Otra [Gayta Gallega] da pax. 36 do Manuscrito E-Bbc M 751/1 de Francisco Vilar (Transcrición propia)..... 104

USC DE COMPOSTELA

Ilustración 23. Gaita da *Explicación de la guitarra* de Vargas y Guzmán (Medina Álvarez 1994, 35). 104
Ilustración 24. Fragmento do inicio da segunda sección da Gaita Galega do Manuscrito P-Ln M.M. 788 (Transcrición propia). 105
Ilustración 25. Inicio da Gaita Galega do Manuscrito P-Ln M.M. 788 (Transcrición propia). 106
Ilustración 26. Preludio da Gaita para a Illª. Soror Catharina Candida, de Francisco de São Boaventura (Transcrición propia). 107
Ilustración 27. Fragmento do inicio da segunda sección da Gaita para a Illª. Soror Catharina Candida, de Francisco de São Boaventura (Transcrición propia). 108
Ilustración 28. Posludio da Gaita para a Illª. Soror Catharina Candida, de Francisco de São Boaventura (Transcrición propia). 108
Ilustración 29. Inicio da *Gayta*, de Antonio Mestres. Parte do órgano (Transcrición propia). 109
Ilustración 30. La Gaita Gallega da pax. 158 do Manuscrito E-Mn M/2232 (Transcrición propia). 111
Ilustración 31. La Gayta do fol. 23r de *El Marinerito. Sonatinas, danzas, marchas militares* (Transcrición propia). 112
Ilustración 32. Fragmento de "De la Gaita" de *Five Spanish Waltzes* de A. F. Córdoba (F-Pn NUMM-397130, páx. 3). 114
Ilustración 33. Inicio da *Gaita de folles*, de Santos Pinto. Fragmento correspondente ao órgano (Transcrición propia). 116
Ilustración 34. Inicio da Muiñeira do recitado-aria *Pastores que al portal habéis venido - ¡Ay, qué gusto!* (Transcrición facilitada por Joám Trillo). 166
Ilustración 35. *Molinera* da páx. 66r. do libro de Pastas Vermellas (Rey Sanmartín 2020, 910). 170
Ilustración 36. *Muyñeyra* da páx. 12 do Caderno do Francés (Rey Sanmartín 2020, 1067).. 171
Ilustración 37. «La muñeyra por la mayor a 2 tiempos» do libro *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro* (Transcrición propia). 172
Ilustración 38. «Muñeira nueba» do manuscrito E-Mn MC/4198/62 (Transcrición propia). 173
Ilustración 39. Gallego (Galicien) dansant la gallegada. Gustave Doré (E-POad GE4.2.2_R. l 40). 199
Ilustración 40. *La gallegada*, de J. Worms. *La Ilustración Gallega y Asturiana* (10 de marzo de 1879). 201
Ilustración 41. Copia do cadro de Dionisio Fierros titulado *La Muñeira* (Fulgosio 1865, 25). 291
Ilustración 42. Cadro de Dionisio Fierros titulado *Una romería en las cercanías de Santiago* (Rodríguez Paz 2019, 687). 306
Ilustración 43. Gaita por el A, en Manuscrito Senorami (E-Bf 5/C/16, fol. 42r). 391
Ilustración 44. Gaitas, no Manuscrito E-VNb 5 Ms 145, fol. 56v. 392
Ilustración 45. Proposta de transcrición da Gayta da páx. 107 do *Libro de diferentes cifras de guitara* (Valdivia Sevilla 2008, 55). 396
Ilustración 46. Proposta de transcrición da Gaita da páx. 153 do *Libro de diferentes cifras de guitara* (Valdivia Sevilla 2008, 73). 396
Ilustración 47. *La Muñeira* de Dionisio Fierros (Rodríguez Paz 2019, 1113). 446
Ilustración 48. *La Muñeira* de Dionisio Fierros. Fotografía realizada por Charles Clifford na Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860 en Madrid (E-Mn 17/11/2) 446

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÍNDICE DE TÁBOAS

Táboa 1. Principais arquivos e bibliotecas consultados (Elaboración propia). 20
Táboa 2. Características dos principais bailes cantados que xorden no século XVII (Torrente 2016b, 220). 53
Táboa 3. Relación de gaitas localizadas (Elaboración propia). 117
Táboa 4. Personaxes máis representados nos dous volumes do CVBN e nos tres volumes do CDPV (Elaboración propia). 146
Táboa 5. Historias de Galicia publicadas no século XIX ordenadas cronoloxicamente (Elaboración propia). 219
Táboa 6. Historias locais publicadas no século XIX ordenadas cronoloxicamente (Elaboración propia). 220
Táboa 7. Presenza dos principais tópicos musicais nas historias de Galicia publicadas ata 1865 (Elaboración propia). 262

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXOS

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ANEXO 1. TRANSCRICIÓN DO BAILE DE LA GAITA GALLEGA DA COLECCIÓN DE *BAILES DIFERENTES* (E-MN MSS/14856, FOL. 117R-120V)

Bayle de la gayta gallega

[En tinta vermella e escrito por outra man aparece:] p[o]r Al[ons]o de Olmedo

Salen can[tan]do y bay[lan]do:

Todos Vaya vaya de gira vaya de fiesta
todo suene alegria nada a tristeza

Ma. vayase el disgusto

Todos vaya

Ma. el placer se venga

Todos venga

Ma. el pesar nos dexe

Todos dexe

Ma. tenganos el goço

Todos tenga

Ma. viva el regocixo

Todos viva

Ma. la tristeza muera

Todos muera
Ma. Y el vayle se siga

Todos siga

Ma. quando a decir buelban

Todos buelban
vaya vaya de xira etc.

Rep. Ma. esta si que es tonadilla
que incita a las castañetas
y no unas lamentaciones
colgadas de estar suspensas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con estas me entierren siempre
y no biba con aquellas
que lamentandose dicen
como en funebres exequias

den. Ber. vaya vaya de llanto
vaya de pena
nada suene alegria
todo a tristeza

Ma. que es esto

Lº a tu inclinacion
otra inclinacion opuesta

Ma. pues trae consigo el responso
que nos pide esta alma en pena

Todos no sabemos

Ma. quien sera

Todos tampoco
Ma. quien fuere sea
y nuestro vayle prosiga
diciendo al burlarnos de ella

Todos vaya vaya de sira etc.

[] Ber. vaya vaya de llanto etc.

[] Ma. quien sino tu con lamentos
interrumpiera la fiesta

[] Ber quien sino tu lo bulgar
del regocixo siquiera

Ma. Yo gusto de çarabandas
folias y paradetas
cingaras y en fin amiga
de tonadillas trabiesas
que pelliscando el oydo
el alma me cosquillean
y en el cuerpo me introducen
alegria tan inquieta
que a su impulso pies y manos
y ojos se çarabandean

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ber que contraria es mi opinion
pues tiene su complacencia
en las canciones que tristes
con la suspension deleytan
teniendo a sus fantasias
atraylladas las potencias
pues la voluntad arrastran
el entendimiento eleban
la memoria perpetuan
siendo sus dulces cadencias
pasto tan noble que solo
la alma del se alimenta

Ma. es verdad que para el alma
es bueno un requiem eternam

Lª. democrito son las dos
y eraclito de la aldea

Lº. tu de filosofos sabes

Lª. pues ay muxer que no tenga
para sus conbersaciones
textos que oyo en las comedias

Ber. y para que convencida
a mi raçon te concedas
nuestras porfias dexemos
y vamos a la experiencia
yo e de cantarte canciones
tan tristes y tan suspensas
que de su afecto llebada
tu inclinacion aunque ciega
por fuerça á de confesar
en mi acierto lo que yerra

Ma. vaya, mas la inclinacion
mas quiere maña que fuerça
fuera de que es imposible

Ber. que abenturas en la prueba

Ma. reyrme mucho de ti
y tanto reir pudiera
que rebentara la vida
abenturando en la empresa

Ber. aunque quieras no podras

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ma. ni tu podras aunque quieras
conbencerme

Ber. pues yo buelbo
a mis tristes como tiernas
canciones

Ma. yo te sigo
solo por burlarme dellas

Lº. y nosotros baylaremos
quando a proposito venga

Ber. vaya de tristeça

Todos vaya

Ma. yo te sigo

Ber. empieço

Todos empieça

Can. Ber. despeñase un arroyo
desde esa cumbre exelça

Can Ma. no cayga de tan alto
diran que se pasea

Ber. el ruyseñor amante
llora una triste ausencia

Ma. quien llora como canta
ace risa la pena

Ber. huye el sol desdeñoso
la rosa macilenta

Ma. vistierase de verde
y no de rosa seca

Ber. lamentase un peñasco
por sus robustas quiebras

Ma. yo pienso que se rie
con tanta boca abierta

Ber. nada te gusta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ma. no me contenta
solo me gusta la gayta gallega

Ber. que raçon allas

Ma. no hallo mas que esta
lo que me suena me suena me suena

Todos solo nos gusta la gayta gallega

Ber. la tortolilla gime
y el gilguero se alegra

Ma. el anda muy discreto
y ella muy maxadera

Ber. eterno vive el fenix
de sus cenizas mesmas

Ma. el que muere quemado
muy buen negocio lleva
Ber. huye Dafne de Apolo
y el Laurel se preserba

Ma. mas del sol se guardara
si monja se metiera

Ber. del ayre combatida
la encina forma quexas

Ma. y calla quando sufre
de palos una buelta

Ber. nada te gusta

Ma. no me contenta
solo etc.

Ber. que raçon allas

Ma. no hallo mas que esta
lo que me suena etc.
ves como no me as vencido

Ber. son tus terquedades necias

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ma. no soy mas que esto

Ber. adios pues
pero en Dios y en mi conciencia
que creo que tu opinion
de las dos es la mas cierta

Ma. estas conbencida

Ber. si
y porque creerlo puedas
contigo he de repetir
desechando la tristeza
esto me agrada

Ma. esto te alegra

Todos solo me gusta etc.

Ma. que raçon allas

Ber. no allo mas que esta

Todos lo que me suena etc.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 2. TRANSCRICIÓN DO *BAILE DE LA GALLEGADA* DE FRANCISCO DE CASTRO (E-MN MSS/14088, FOL. 140R-144V)

Baile de la gallegada nuevo de Francisco de Castro. Se estrenó en Mari Hernandez la Gallega. Año de 1704

_____

La graciosa gallega
Gracioso
Otras tres gallegas
Otros tres gallegos
Músicos

_____

Salen la Graciosa y el Gracioso de gallegos cantando lo que se sigue por el tañido de la gaita gallega.

Gracº. Quien me dirá
de Duminga garrida
quien me dirá
de la miña Duminga.

Graª. Quien me dirá
de Turibio garrido
quien me dirá
ay, del mi Turibiño.

Gracº. Eu te diré Duminguiña querida.

Gracª Ya mi Turibio se alivian mis cuitas.

Gracº. Ay que de verte
tudo me enquillotro.

Gª. Eu por lo mismo
ya fago lo propio.

Gº. Dime Duminga
si muito me quieres.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gª. Si nun lo fago
que un diabro me lebe.
Y tú me adoras?

Gº. Como un basilisco.

Gª. Ay mi Tori mi Toribio garrido.

Gº. Dí cuanto pesa
tu amor.

Gª. Sete libras.

Gº. Ay mi Dumi Duminga garrida
de donde viene?

Gª. Eu vengo de Cangas
y un vigardeiro tentome la manga.

Gº. Quei le diciste?

Gª. Ladron vigardeiro
la miña manga
no leva dineiro.

(Grita dentro)

Gracº. Ya los galegos
que van á la sega
tudus en tropa
Duminga aquí legan.

Gª. Pus ballaremos,
qué dices?

Gº. Palabra
eu ballaré
mi Duminga si ballas.

(Salen los tres gallegos y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

las tres gallegas bailando
con sus castañetas grandes)

Cantando — Vengo de Cangas
e voy para Oviedo
rapela u diabro
la blanca que lebo.

Representado — Mentras que u balle se ilbana
Gallego 1º — Canteimos á troche y moche
la serena de la noite
la crara de la mañana.

Todos — Has dicho bien y así empieze
Turibio con linda galla.

(Canta y responderán todos
Cantando tambien.)

Gracº. — Si me enturbio por Dios
que he enturdio esta casa
la serena de la noite
la crara de la mañana.

Todos — La serena de la noite ... etc.

Gracº. — Ese emperador del mundo
Tenia una hixa bastarda.

Todos — La serena de la noite etc.

Gracº. — No la cria para monxa
Ni menos para casada

Todos — La serena de la noite... etc.

Gracª — (Canta por el tañido del
villano.)
Dexad aquesa cantiña
y empezemos á ballar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

porque es tono mas garrido
este que dice á compás:
Al villano se lo dan
la sebolla con el pan.

(Baila sola y luego hacen
Mudanza con pernada
En cruz y luego vueltas
Hechas y desechas.)

Gallega 2ª Vaya de baile, gallegos
y la serena dexad
que el cura dice que encanta
y nos puede enfeitizar.
Al villano se lo dan
la sebolla con el pan.

(Baila sola.)

Gallega 3ª Hagamos cuatro mudanzas
que Duminga bailará
porque el nombrar la sirena
eso es hablar de la mar.
Al villano se lo dan
la sebolla con el pan.

(Baila sola)

Gallega 4ª Los coritos se hagan raxas
bailando y acabe en paz,
que es tarde y por la mañana
tenemos que ir á segar.
Al villano se lo dan
la sebolla con el pan.

(la misma mudanza
en ala y vueltas hechas
y desechas.)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

(Representado)

Gracª. Turibio, vamonos
y al son de la castañeta
demos fin diciendo todos:
(Por el tañido de
la gaita gallega)
Nada me gusta

Gracº. Nada me alegra

Gracª. Solo me gusta
la gaita gallega

Todos Solo me gusta
la gaita gallega.

(Haran una mudanza al
son de la gaita gallega y
se entrarán al vestuario en
dos alas, cada una por su
puerta y darán fin en nombre
de Jesus Nazareno y
de su bendita Madre y del
glorioso Patriarcha San
José, que sean con todos
y conmigo Amen Jesus.)

_____

Soy de Juan de Castro Salazar esclavo de la Virgen y morirá por esta verdad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 3. TRANSCRICIÓN DO ENTREMÉS *LA ACADEMIA Y GAITA GALLEGA* DE FRANCISCO VALERO (E-MN MSS/14089, FOL. 261R-268V)

Entremés de La Academia y Gaita Gallega de Don Francisco Valero. Escrito en Valencia á 20 de Abril del año de 1709. Juan de Castro

Entremés de La Academia y Gaita Gallega de D. Francisco Valero

_____

Gracioso	Poeta
Gila y dos mugeres	dos danzarines
Lucia y dos mugeres	Cortesano
Político	dos músicos
Matemáticos	dos hombres

_____

(Salen tres mugeres.)

Mug. 1ª – Dejazme amiga

Mug. 2ª – Eso ya es porfia

Mug. 1ª – Si no hay remedio á la desgracia mia;
que remedio hallará una desdichada?
¡Ahi! en que mala hora fui casada!

Mug.2ª – Pues decid Gila, ¿que os ha sucedido?

Mug. 1ª – Ay! mis amigas, fuese mi marido!

Mug. 3ª – De eso os desconsolais?; rara quimera!
á cada una el suyo se le fuera

Mug. 1ª – No es ese el mal; hay lances mas prolijos

Mug. 2ª – Pues que es el mal?

Mug. 1ª – Que se llevó mis hijos

Mug. 3ª – El de ellos cuidará pues es providente

Mug. 1ª – Ay! de mi!

Mug. 2º – Que os ha dado de repente?

Mug. 3ª – Suspirad, que un dolor así se esplica

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mug. 1ª – Ay! que se me ha llevado la borrica,
que era todo mi amor.

Mug. 2ª – Todo se pasa
callad que luego ha de volver á casa

Mug. 1ª – Es que hay otro mal y es el mas fuerte

Mug. 2ª – De que tamaño es?

Mug. 1ª – Es mal de muerte!

Mug. 3ª – Decidle ya.

Mug. 1ª – Sabreis amigas mias,
porque veais si acaso son porfias,
los males que me aflijen, que ha sabido
este dichoso simplon de mi marido,
como en Madrid, mi mal es infinito,
han de jurar por rey al principito,
á cuya jura fiesta hay sin cuento,
y se fue con los niños el juramento
á ver la fiesta; ¡el alma me traspasa!

Mug. 2ª – Y tu que sientes hija?

Mug. 1ª – Estarme en casa!

Mug. 3ª – Pues tu cólela, amiga, se reparte,
y veras cuan aprisa hoy en la Corte
nos vemos todas y aun las fiestas vemos

Mug. 1ª – de gozo haré, doblados los estremos

Mug. 2ª – Vamos pues, que á que temples tus fatigas,
has de ver hoy, quien somos tus amigas

(Salen Lucia y dos mugeres)

Lucia – Está todo aderezado?

Las dos – Ya esta todo Señora

Lucia – Pues cuidado.
Tened todas asiento prevenido.
Como fueren viniendo
los que á la beldad mia
componen esta docta academia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mug. 1ª – Uno llega

(Sale un político)

Lucia – Quien es que así se ha entrado

Político – Soy, políticamente, vuestro criado;
y la fama en que el mundo te mejora
de que Dª Lucia, mi Señora
aquí una academia fundar trata
mi ingenio que en mocidades se desata
de maximas políticas repleto
a su orden sujeto
viene á ofrecerse, en fé de aqueste día,
desempeñar sabrá la academia

Lucia – Yo agradezco atencion tan cortesana

Polito – Pues de mi os servireis tarde y mañana

Mug. 2ª – Otro llega cuidado.

(Sale matemático)

Matemo – A serviros, Señora, dedicado
vengo hasta aquí, midiendo esactamente
la distancia que incluye reverente,
un sublunar, que ser mayor confiesa
á un rostro de tamaña gentileza;
no obstante, que desde hoy mi amor confia,
que practica una vez la geometria
diversion te será si bien lo apuras,
pues todo se compone de figuras.

Lucia – Yo lo entiendo.

Matemo – Sera muy conveniente
que aquí la matematica se asiente
que es político axioma.

Lucia – Y en efecto;
un rostro nunca puede estar perfecto
sin que convenga con la simetria.

Matemo – Para ese fin trato la ciencia mia
de ofreceros, compases y niveles
reglas, y todos sus argamandeles

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mug. 1ª – Limpiandose el tabaco, ¡rara treta!
viene ahora uno.

Lucia – Debe de ser poeta.

(Sale un poeta)

Poeta – Los pies que nadie pudo hallar, Señora,
porque dicen que no gasta el aurora
semejante menudo, á buscar vengo
porque serviros solo así prevengo
deseando encontrallos
porque veais lo diestro del calzallos;
pues sin gastar refranes
conceptos zurro como cordovanes

Lucia – Admito vuestro ingenio en mi regazo

Poeta – No lo dijo mas tierno Garcilaso.

Polito – Estos, aunque son gente depravada,
en la república bien concertada
deben ser admitidos, que en un mozo,
peor que ser poeta, es ser ocioso

Matem – Tambien es matemática, mirada
la poesia como otra especulada

Lucia – Una cara perfecta es maravilla
lo que parece á una redondilla.

(Salen dos hombres cantando)

Los dos homb.– Valgame nuestra Señora!
Valgame el Señor San Gil.

Lucia – Habrá mas raros estremos?

Homb. 1º - Queremos,
de nuestra habilidad estando cierta,
mandais abrir la puerta
de vuestra academia, asegurada
que bien venida es vuestra llegada.

Lucia – Pues en que habilidad sois profesores?

Homb. 1º - Somos en carne humana ruiseñores

USC DE COMPOSTELA

Homb. 2º - Yo canto que es un juicio

Homb.1º - Hay tal frescura!
Yo toco un instrumento, que es locura.

Homb. 2º - Yo tambien

Lucia – Pues quedense en buen hora

Los dos – Serviremos cantando a mi Señora

Polito – Es política propia y acertada,
que en la republica bien concertada
haya música.

Matem – No hay en eso duda,
Pero quiero yo música muda

Lucia – Música y muda?

Matem – Sí.

Lucia – Cosa es bien rara!

Matem – Matemáticamente se repara,
y es una observacion muy del intento,
pues cuanto mas la música es contento,
se advierte en lances tales
que los músicos son perjudiciales.

Poeta – Por eso es bien que unida á la poesia
la musica contenga su osadia
cantando coplas graves y severas,
explicando con veras,
un héroe grande á modo de estribote,
como ahora digamos don Quijote

Lucia – Lo cierto es, que es la música escelente,
y que hace la cara refulgente,
y que sean estas sí aquellas las razones
favorecen en estremo las facciones.

(Sale un cortesano)

Corteso – Beso y vuelvo á besar trescientas veces
con ceremonias graves y corteses,
porque en esto mi intento se desvela,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la suela del zapato á la chinela
que calza adredemente y á porfía,
la presidente desta academia.
Beso digo otra vez.

Lucia – Hay tal exceso!
decid lo que quereis sin tanto beso

Corteso – Digo, Señora, que la fama inquieta
que de vuestros aplausos es trompeta
el talento eficaz de que os corona
por las calles del mundo vá y pregona,
donde dando al suceso por testigo,
como podía en otro dio conmigo.

Lucia – Ya el semblante me habia trastornado!

Político – Que políticamente se ha explicado!

Matem – Que dia fué ese aviso?

Cortes. – El día siete.

Matem – Sin duda estaba al sol en el retrete,
ocupado, á mi ver, en ocios vanos
pues influencias franqueo á los cortesanos

Poeta – Y digo; ¿sabe usted, por cierta cosa,
si se explico la fama en verso ó prosa?

Cortes. – En prosa fué

Poeta – Ya yo me espantaba
que la poesia se bulgarizaba

Músico 1º - Y esa Señora fama que iba andando
dijo hablando el pregon ó fué cantando

Cortes. – A media voz.

Lucia – Esa es la que me arroba
que fuera á toda voz, cosa de boda

Cortes – Díjome pues,

Lucia – Cuidado en no olvidaros.

Cortes. – Lo que dijo diré, por no cansaros.

USC DE COMPOSTELA

(Llama recio)

Bart. – Ahi! de casa, ahi! de casa

Lucia – Hay tal porfía!
Ved quien es.

(Sale Bartolo)

Bart – Vive aqui una algarabia?

Lucia – Que intencion es la vuestra?

Bart – Saber quiero
si hay una estefania aquí primero.

Mug. 1ª – Academia direis

Bart – Eso queria
decir ¿Y es aquí en fin la epifania?

Lucia – Aquí es, ¿que quereis?

Bart – Traigo dos chicos
y los quiero meter á epifanios
para que así [endestriados],
despues de estar muy bien adotrinados,
al principe heredero,
presentarselos quiero.

Lucia – Pues decid donde estan que quiero vellos

Bart – En la borrica hay una carga dellos

Mug. 1ª – Hay simpleza mas rara!

Bart – Ve usted pues no tiene este mala cara

Lucia – Y saben algo ya?

Bart – Buenos estamos!
muchachos, que sabeis hacer?

Los dos – Bailamos

Político – Ensayarlos es bien

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Matem – Cosa es sabida
que hasta la danza tiene su medida

Poet. – Que tiene pies es cierto

Mug. 2ª – Y es dudoso
que todo baile es armonioso

Lucia – Del rostro la mudanza
se le parece mucho á cualquier danza

Cortes. – Lo mejor de la danza sin porfía
es comenzar el baile en cortesia

Lucia – Bailen pues.

Cort. – Vaya, un baile cortesano.

Los dos – Que quereis que bailemos?

Cort. – El villano.
Mejor será, pues tanta fiesta llega,
una gaita gallega

(Bailan, y salen luego Gila y
dos amigos)

Gila – Aquí han de estar, que el ruido nos avisa.

Lucia – Quien se entra sin llamar, con tanta prisa?

Gila – Quien viene en busca de un marido necio.

Bart. – Muger, por Dios, que no llameis tan recio,
¿no veis que estó ensayando?
como agradar al príncipe bailando?

Gila – Pues tambien yo bailar quiero en su día

Bart – Que baila hoy toda la academia.

[Muger] 1ª- Los dos primero, bailen el villano,
con el son que estuviese mas a mano.

Todos – Todos bailar queremos.

Bart. – Y al principe ¿que le dan?

USC DE COMPOSTELA

Gila – Danle una corona real

Mug. 1ª – Y no le dan otra cosa?

Mug. 2ª – No proque es la gente moza
y habrá muchos a quien dar.

(Balian al son del villano)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ANEXO 4. *GAITA POR EL A* DO MANUSCRITO SENORAMI
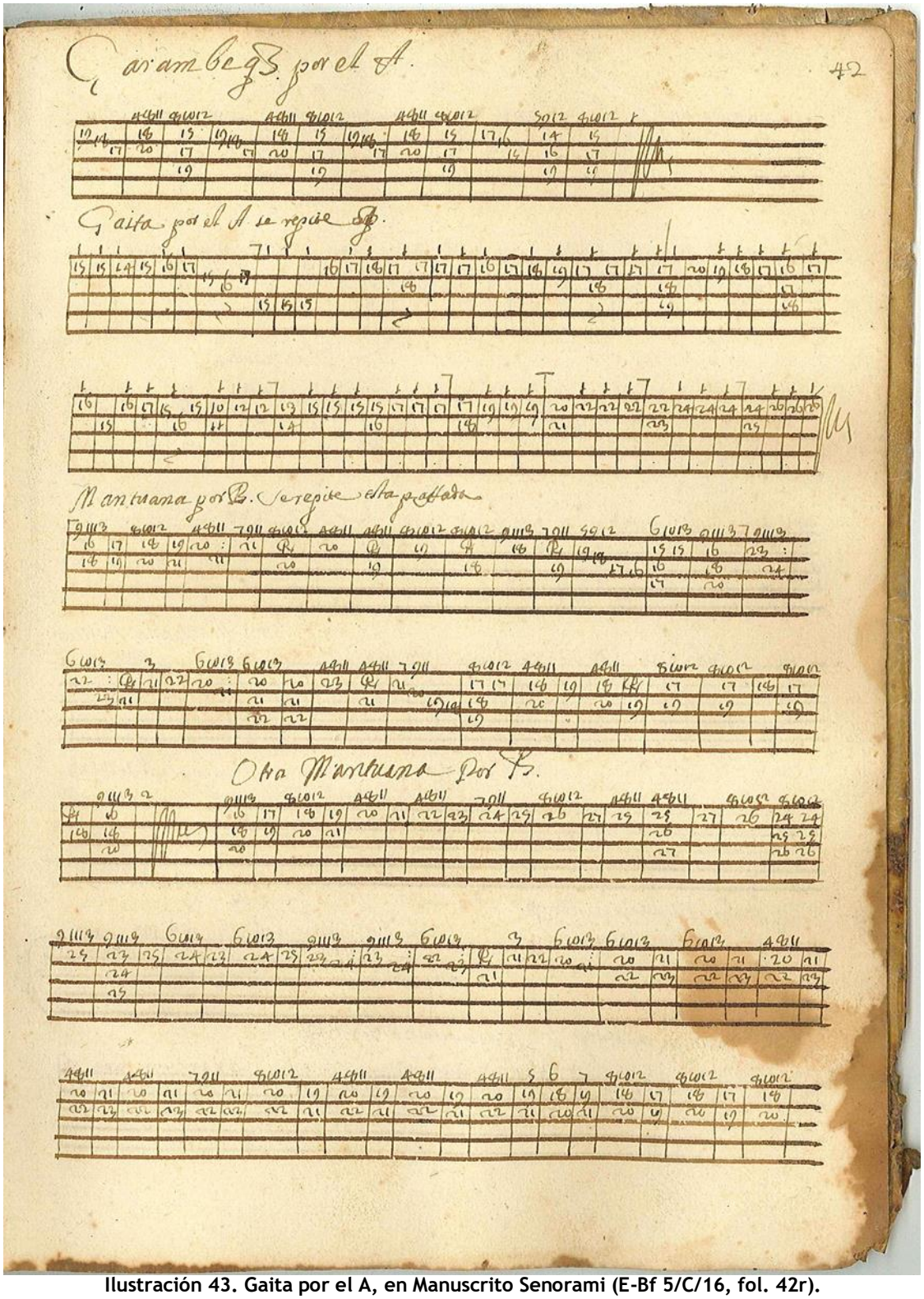


Ilustración 43. Gaita por el A, en Manuscrito Senorami (E-Bf 5/C/16, fol. 42r).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 5. *GAITAS* DO MANUSCRITO E-VNB 5 MS 145

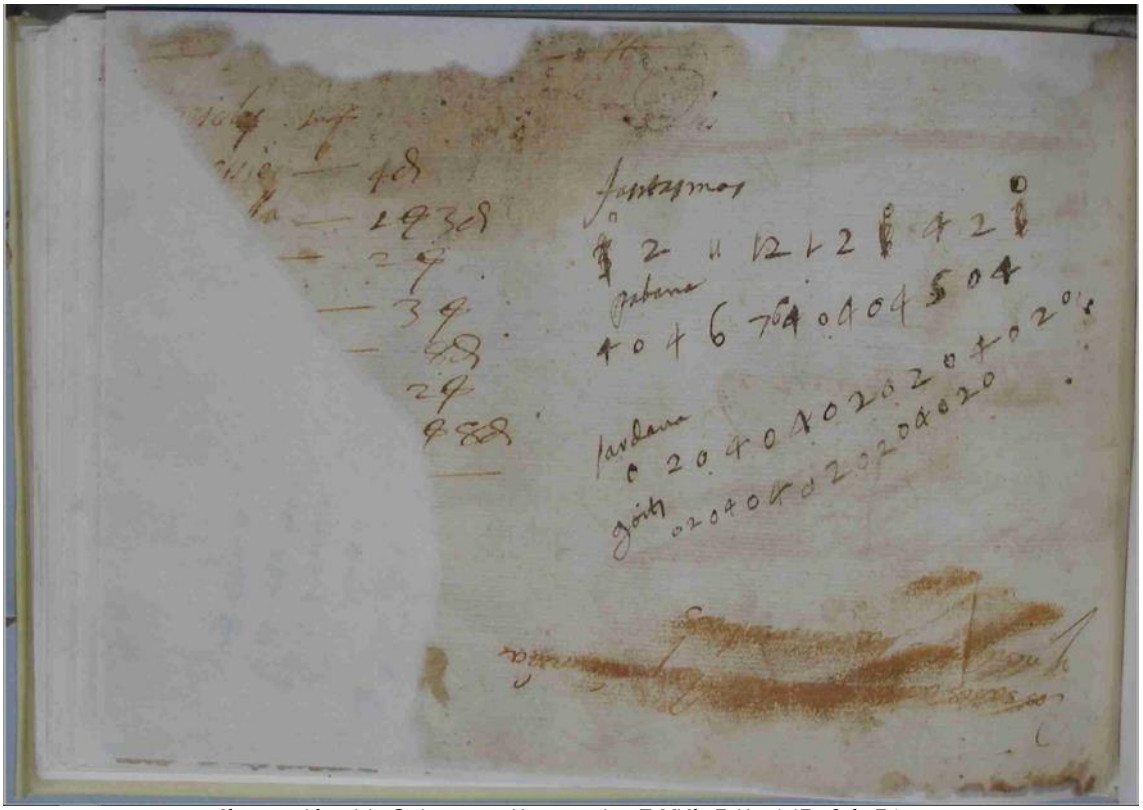


Ilustración 44. Gaitas, no Manuscrito E-VNb 5 Ms 145, fol. 56v.
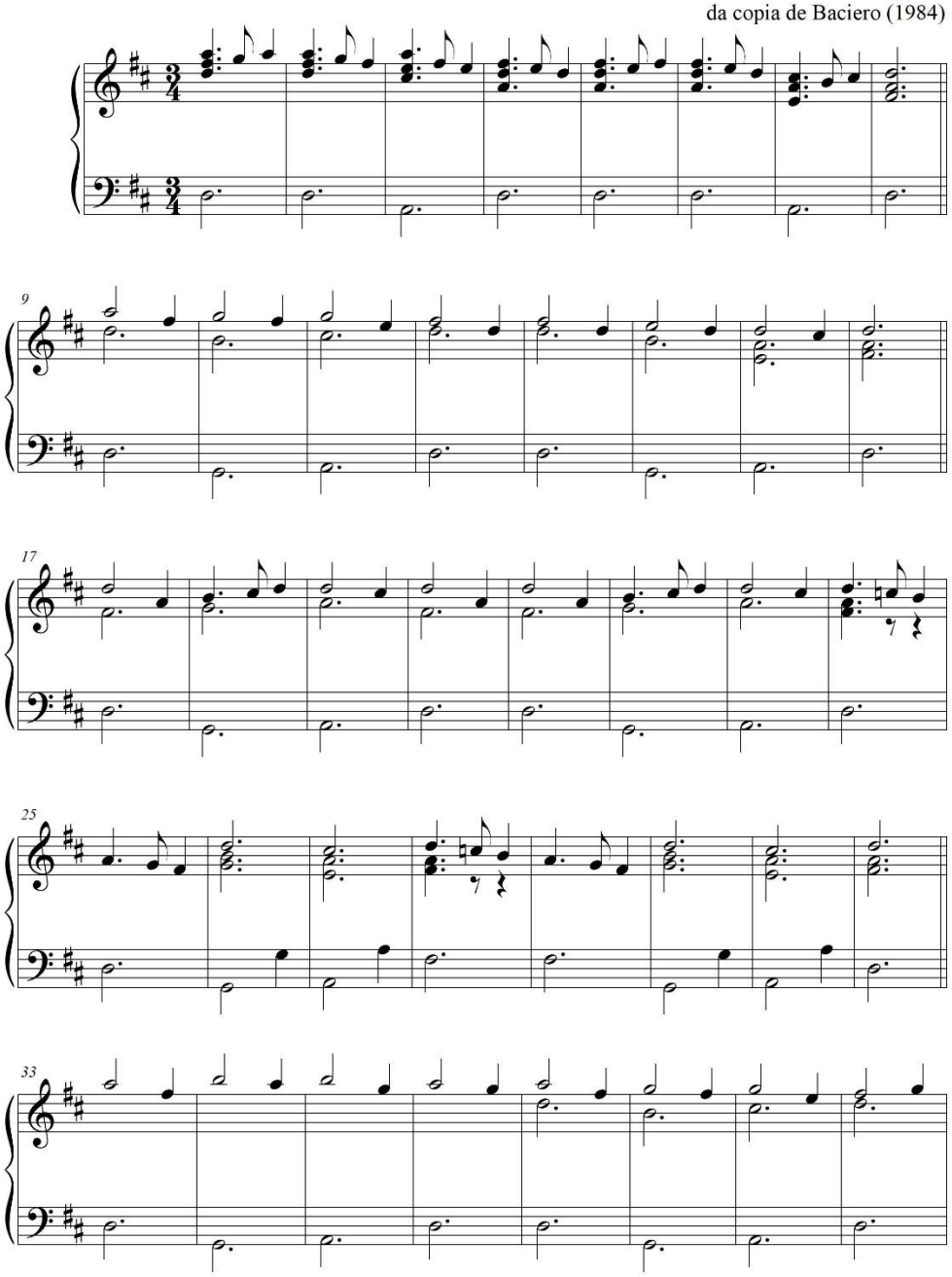
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 6. TRANSCRICIÓN DA *GAITA GALEGA* DO LIBRO DE ARPA DE D. BERNARDO DE ZALA Y GALDEANO
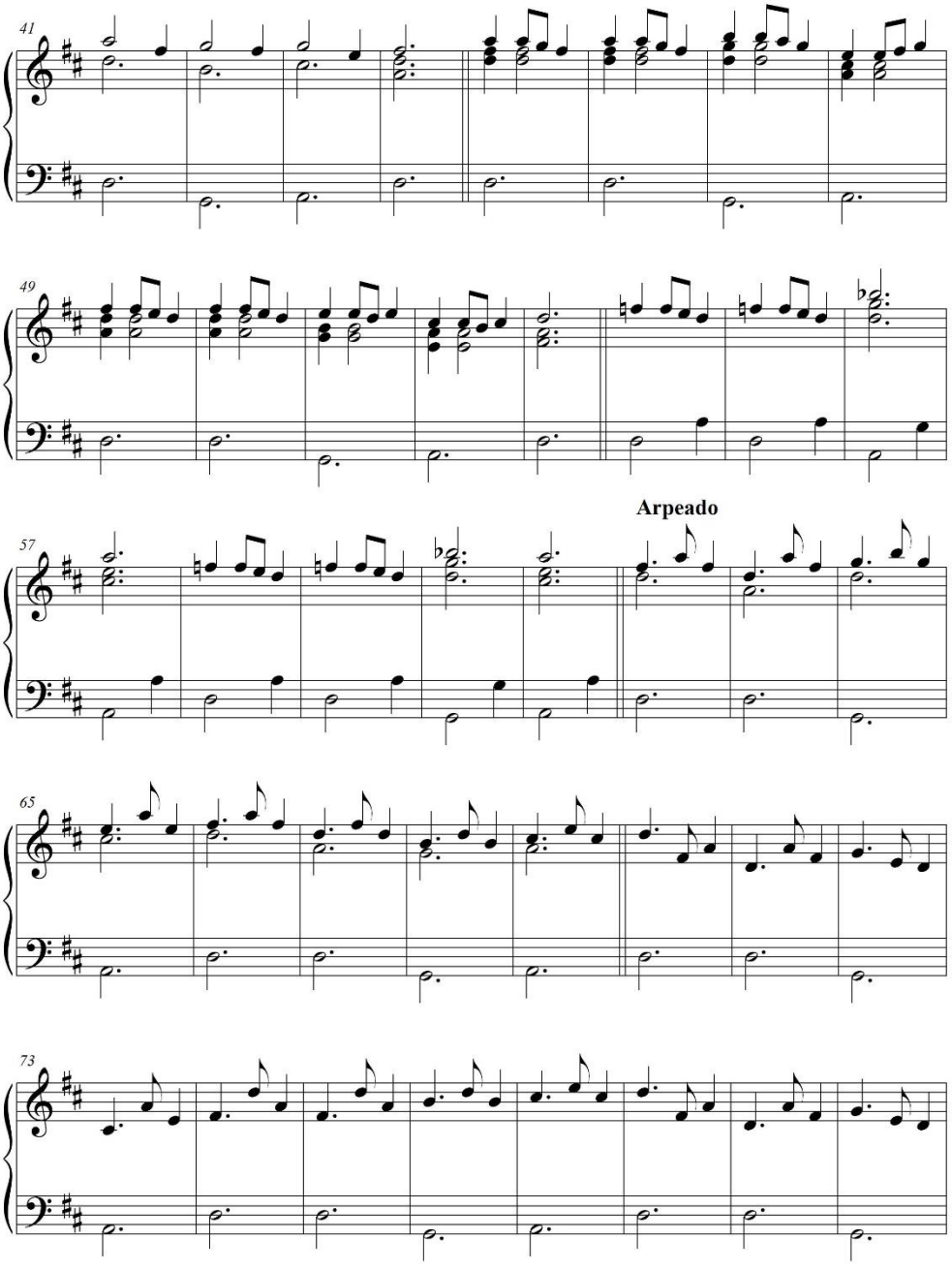
Libro de arpa de D. Bernardo de Zala y Galdeano (ca.1700)

Gaita gallega
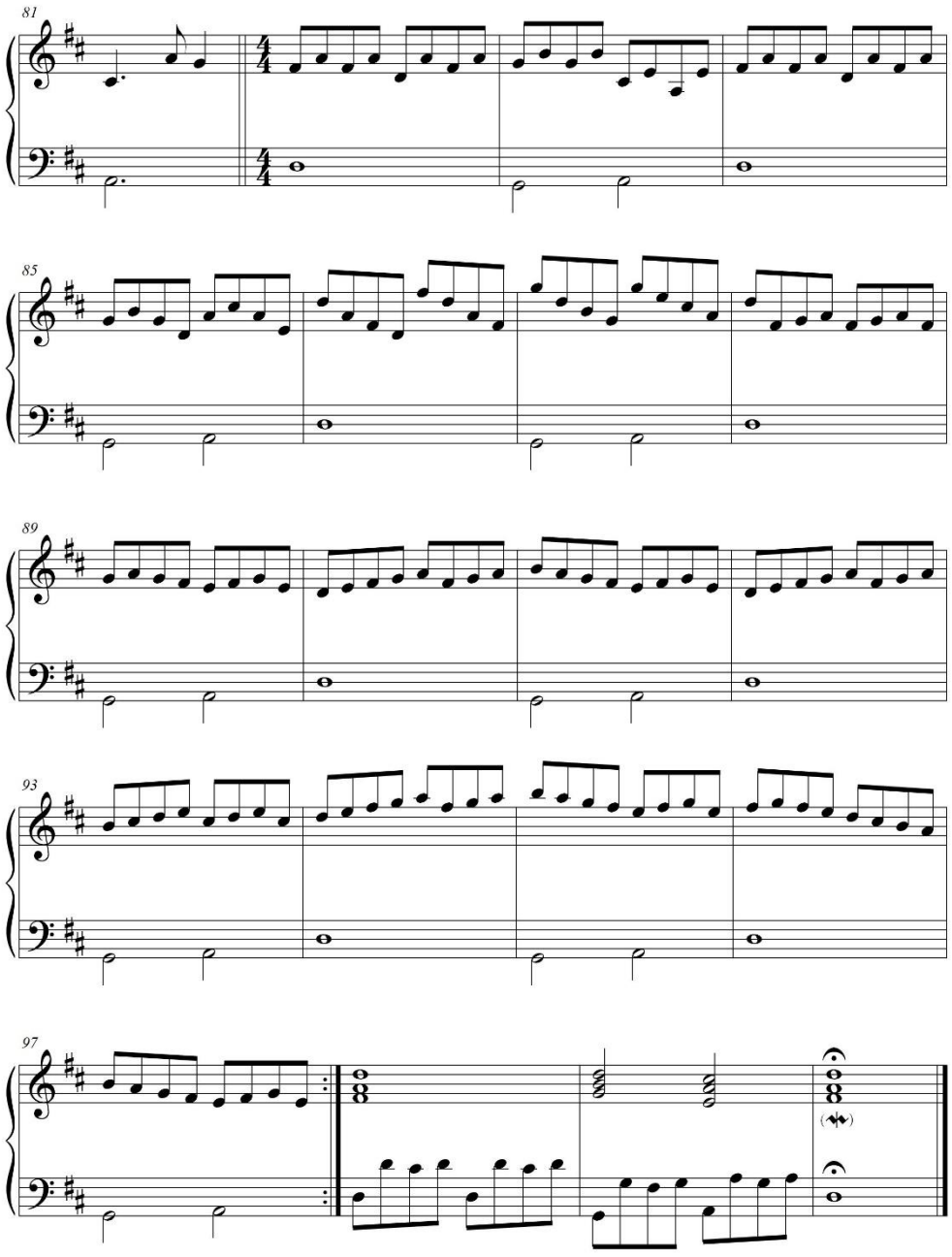
Transcr: Julio Alonso a partir da copia de Baciero (1984)



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 7. GAITAS DO *LIBRO DE DIFERENTES CIFRAS*. PROPOSTAS DE TRANSCRICIÓN
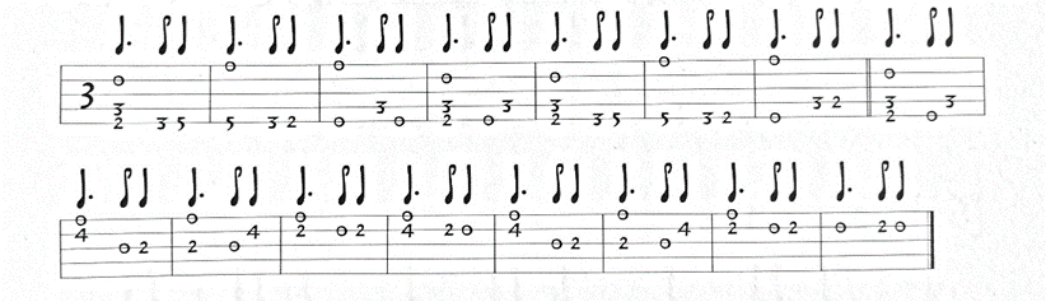


Ilustración 45. Proposta de transcrición da Gayta da páx. 107 do *Libro de diferentes cifras de guitara* (Valdivia Sevilla 2008, 55).

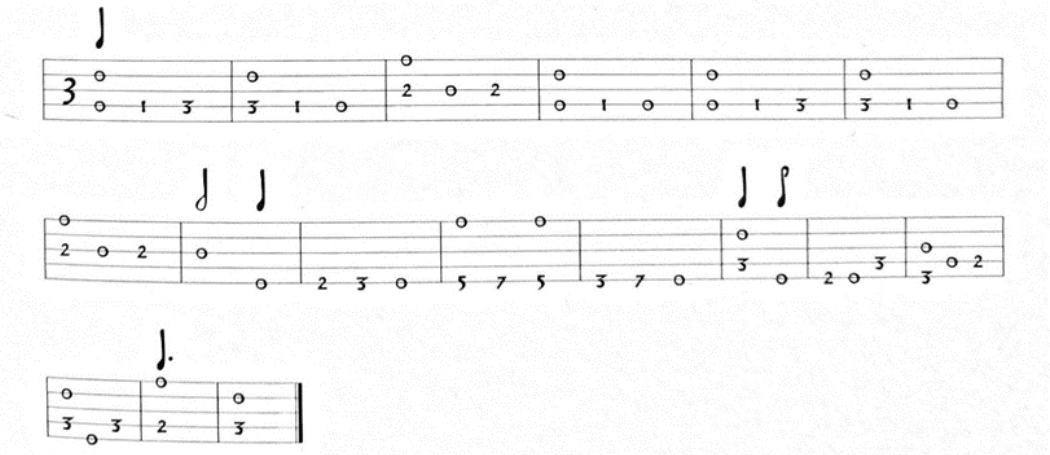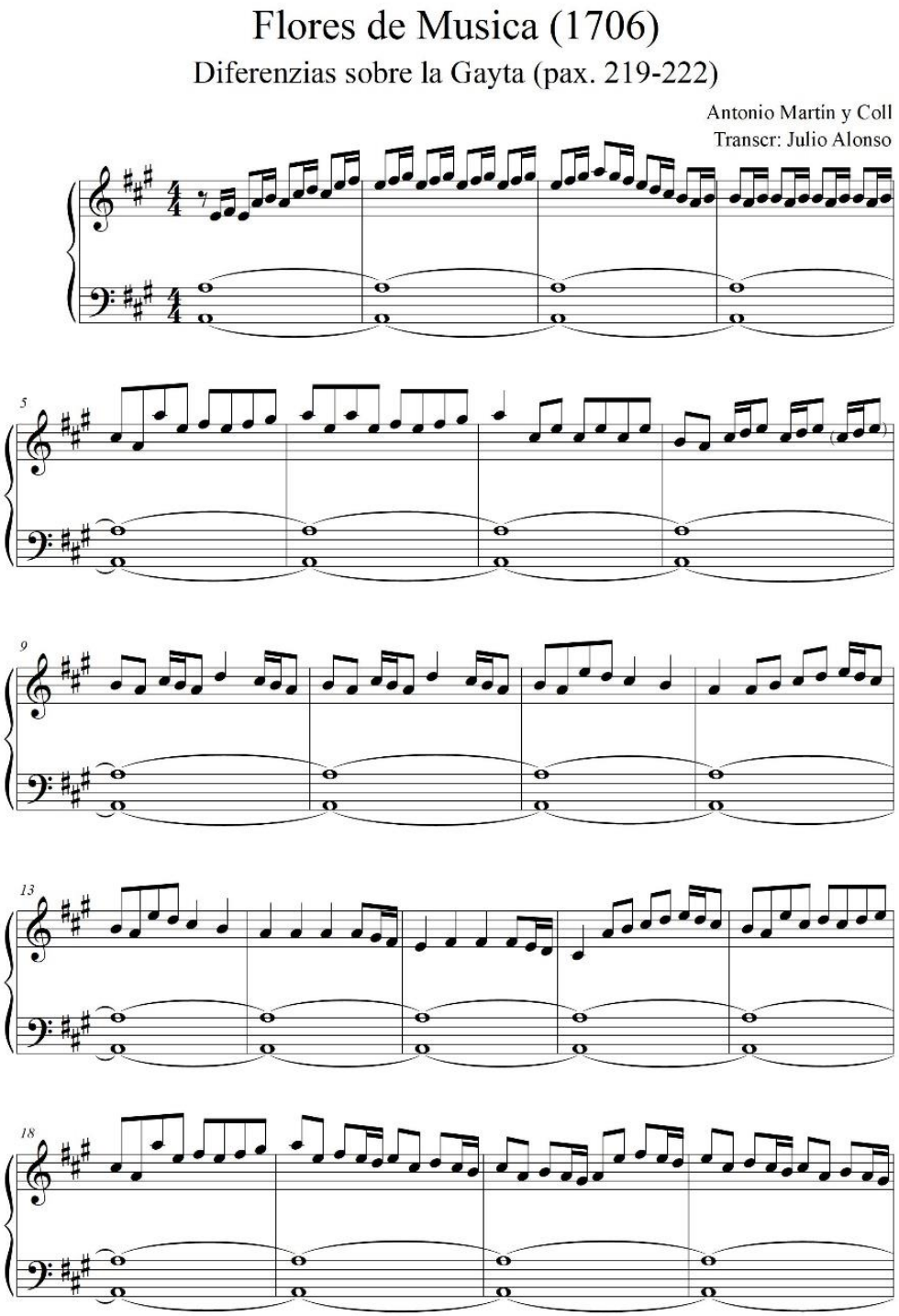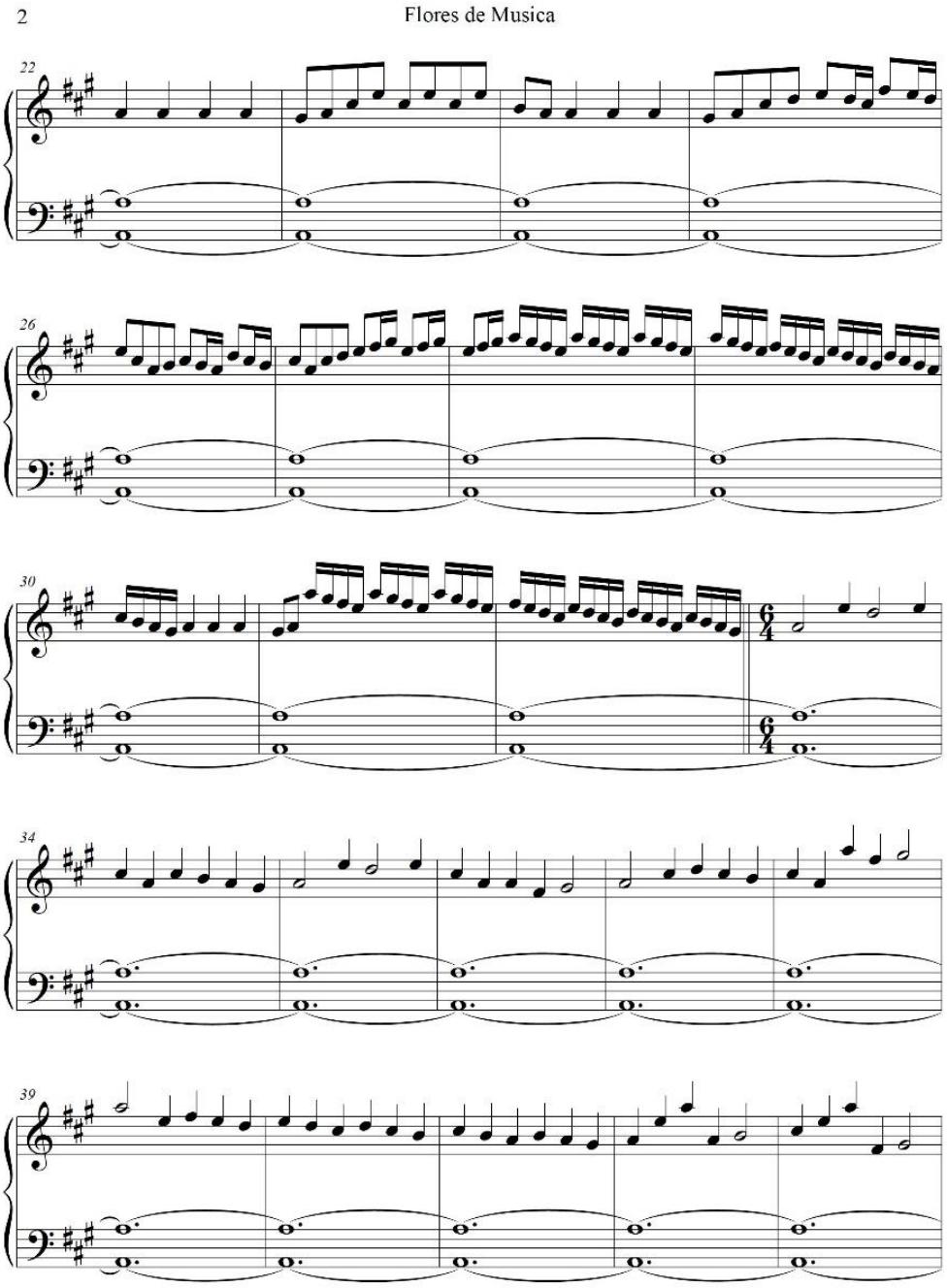


Ilustración 46. Proposta de transcrición da Gaita da páx. 153 do *Libro de diferentes cifras de guitara* (Valdivia Sevilla 2008, 73).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
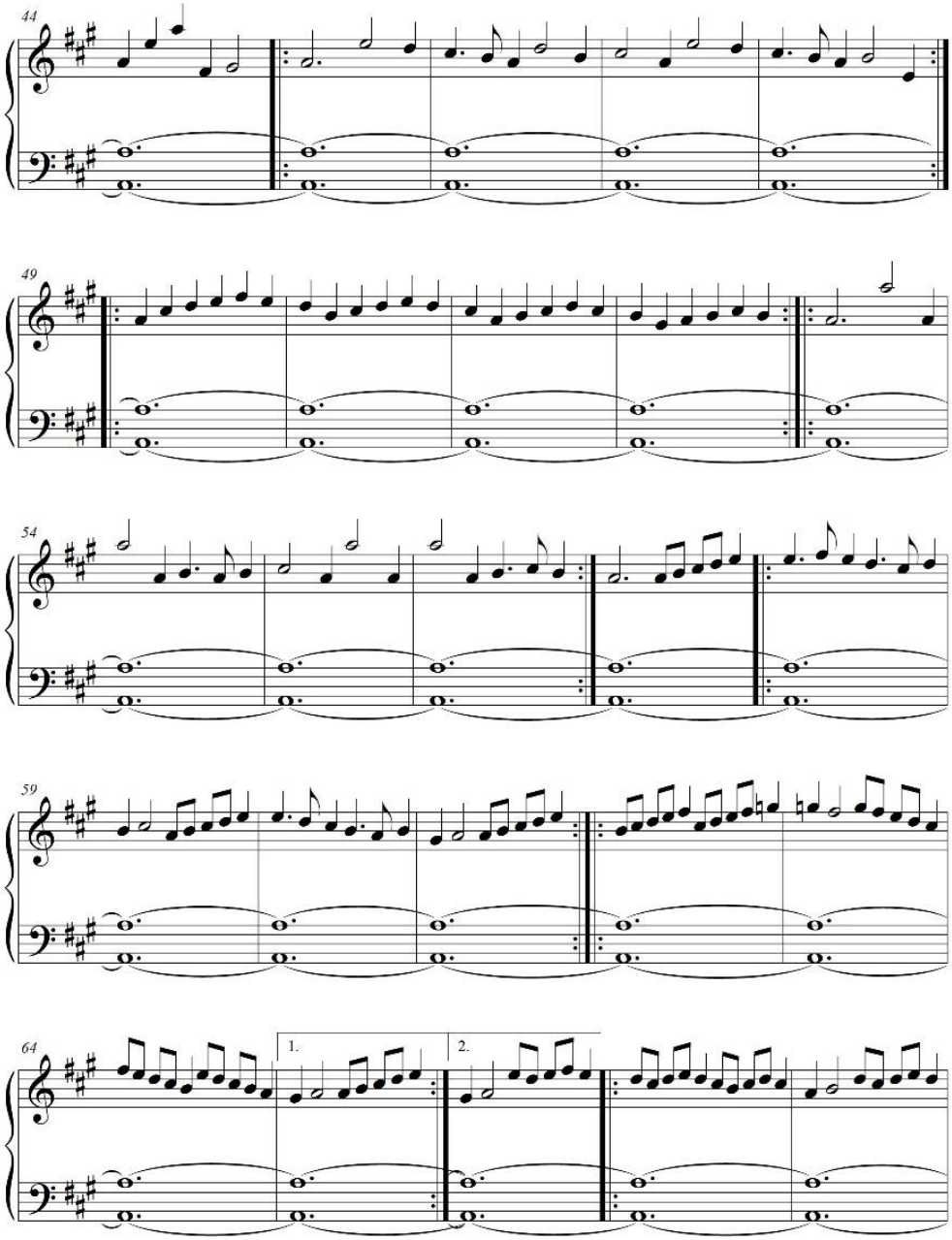
ANEXO 8. TRANSCRICIÓN DAS *DIFERENCIAS SOBRE LA GAITA* DE MARTÍN Y COLL (E-MN M/1357, PÁX. 219-222)
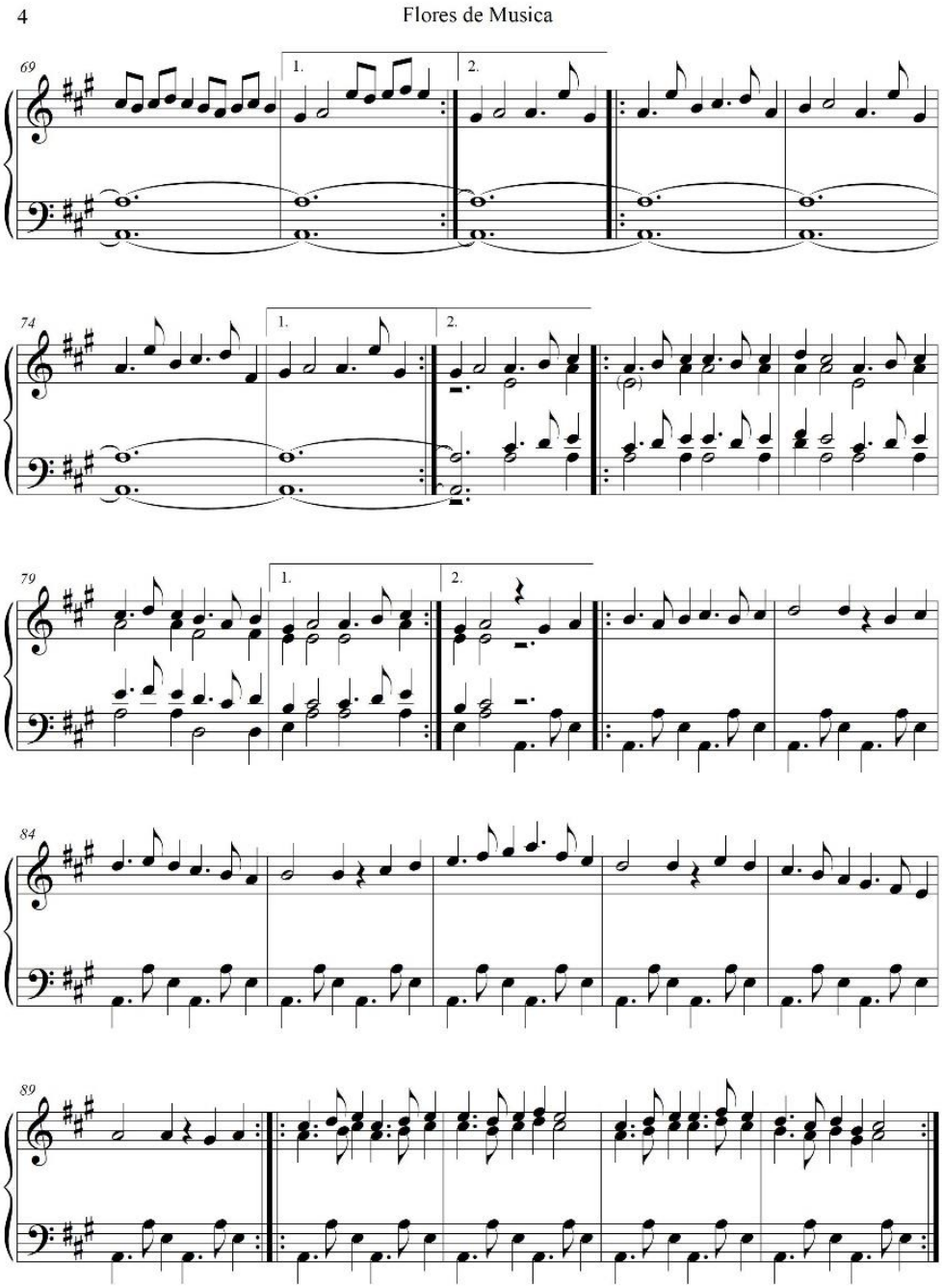


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
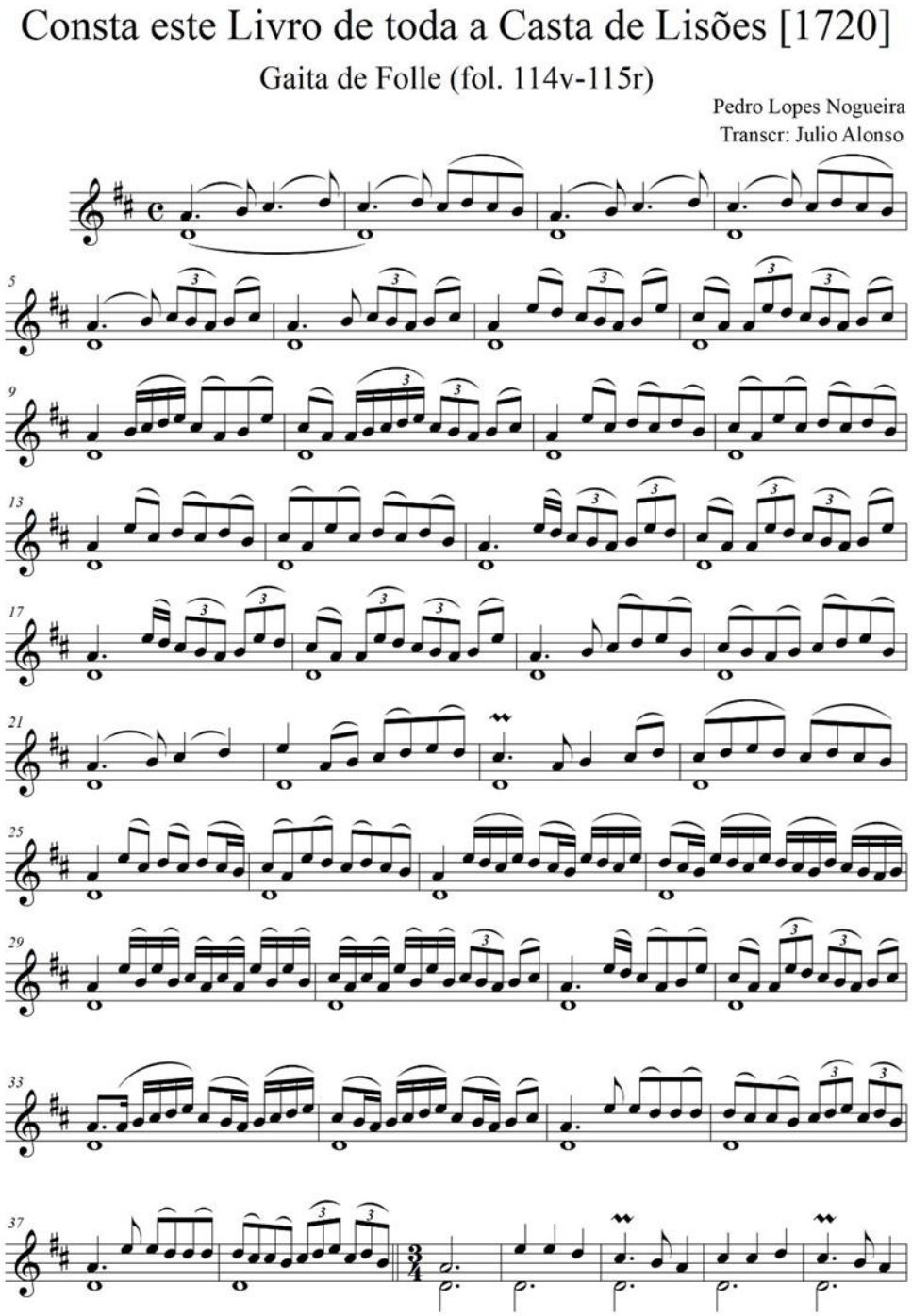


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
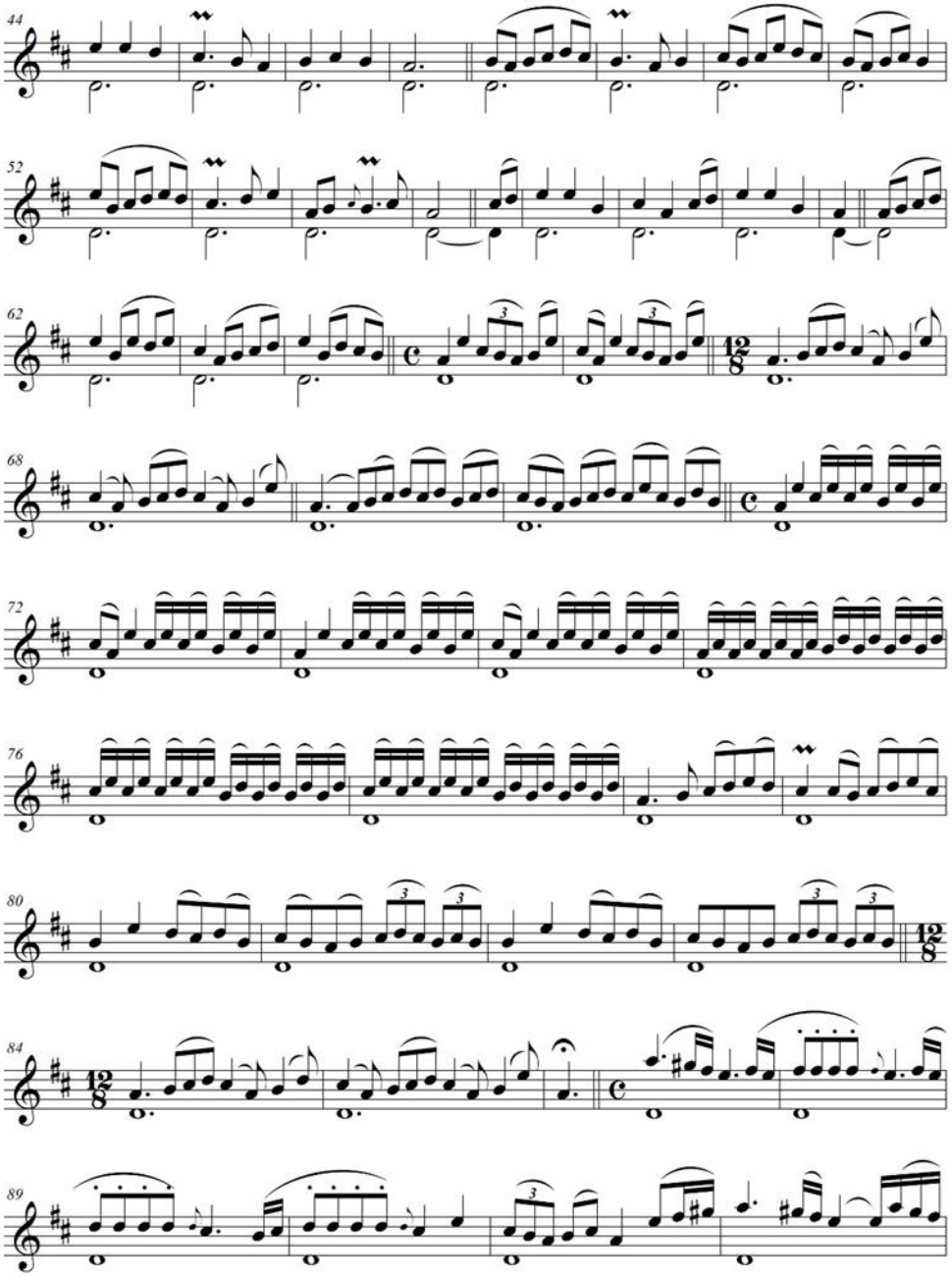


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA
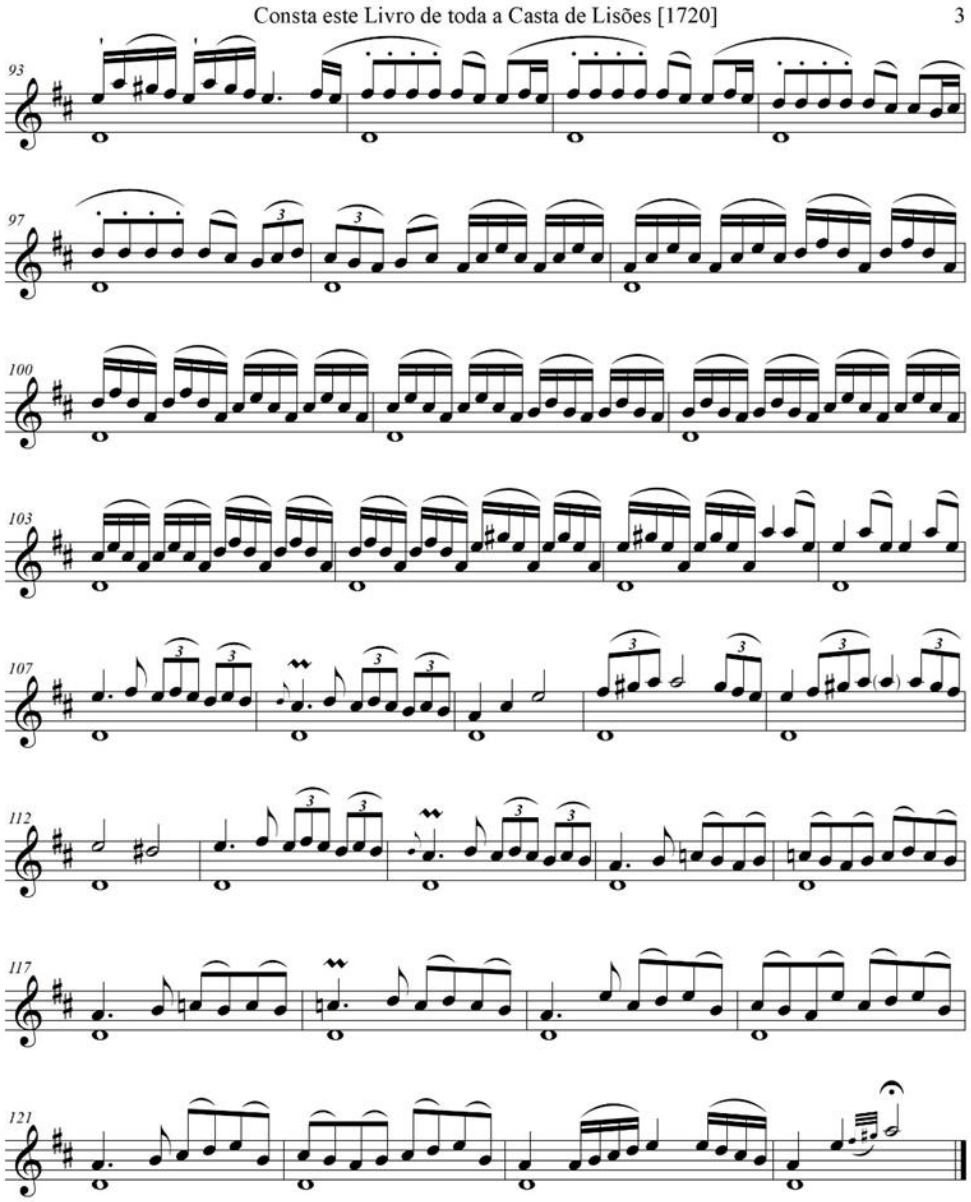
ANEXO 9. TRANSCRICIÓN DA *GAITA DE FOLLE* DE LOPES NOGUEIRA (P-LN M.M. 4824, FOL. 114V-115R)



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
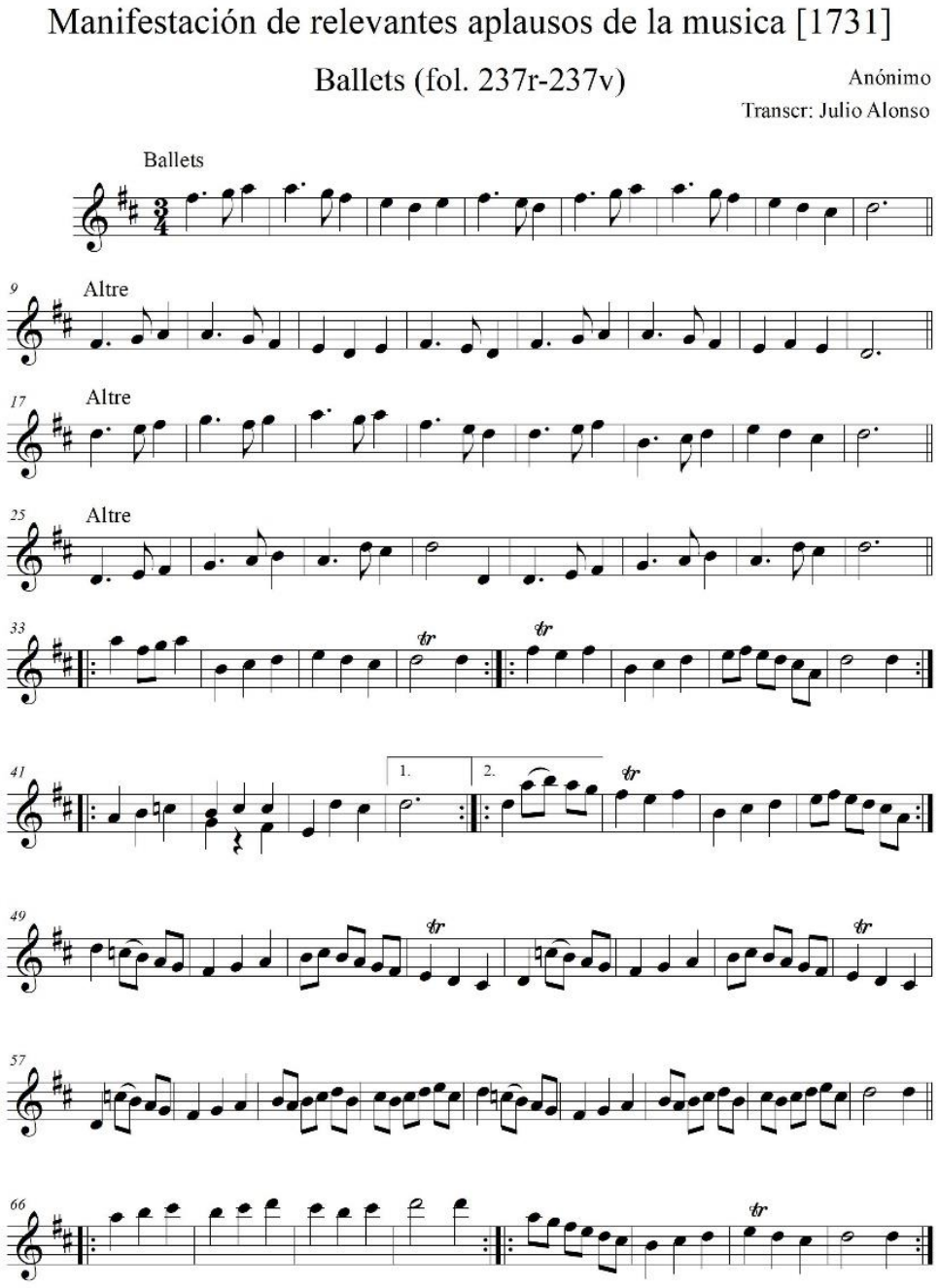


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
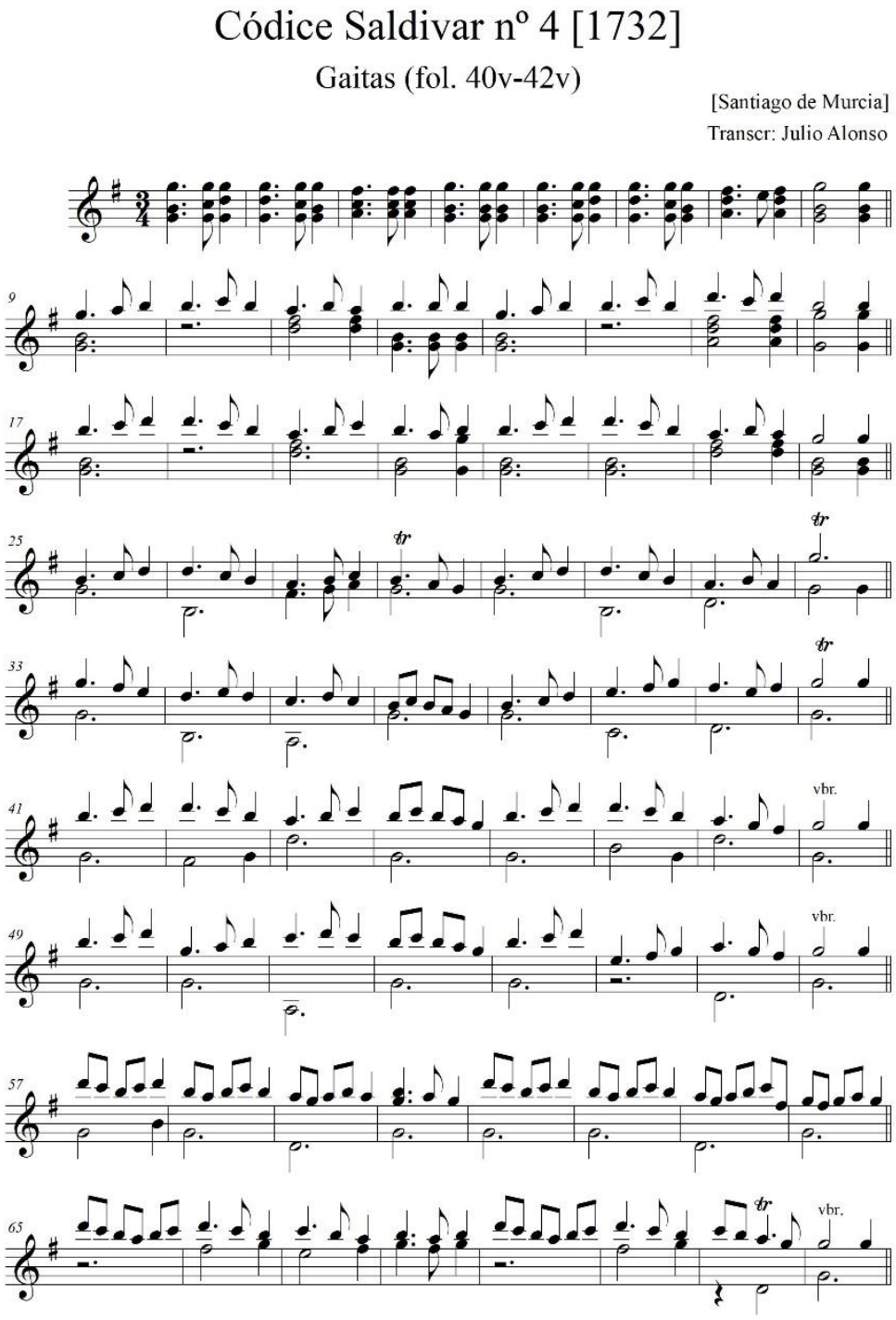


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 10. TRANSCRICIÓN DOS FOLIOS 237R E 237V DA *MANIFESTACIÓN DE RELEVANTES APLAUSOS DE LA MUSICA* (E-BBC M 1452)
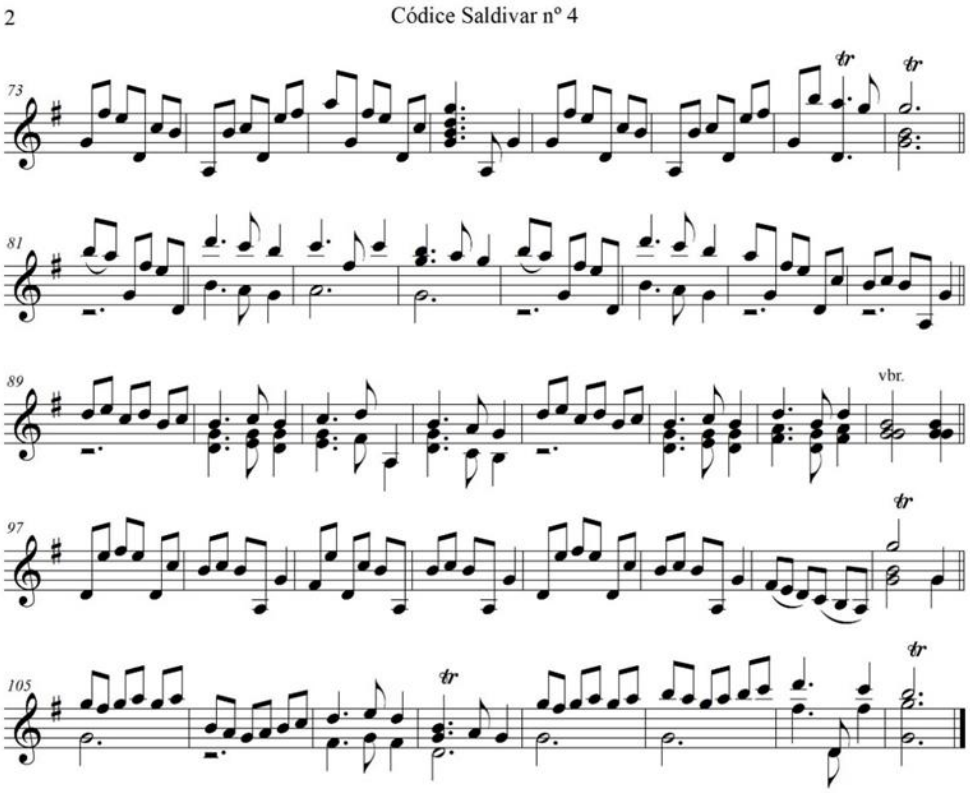


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 11. TRANSCRICIÓN DAS GAITAS DO *CÓDICE SALDIVAR Nº4*, FOL. 40V-42V
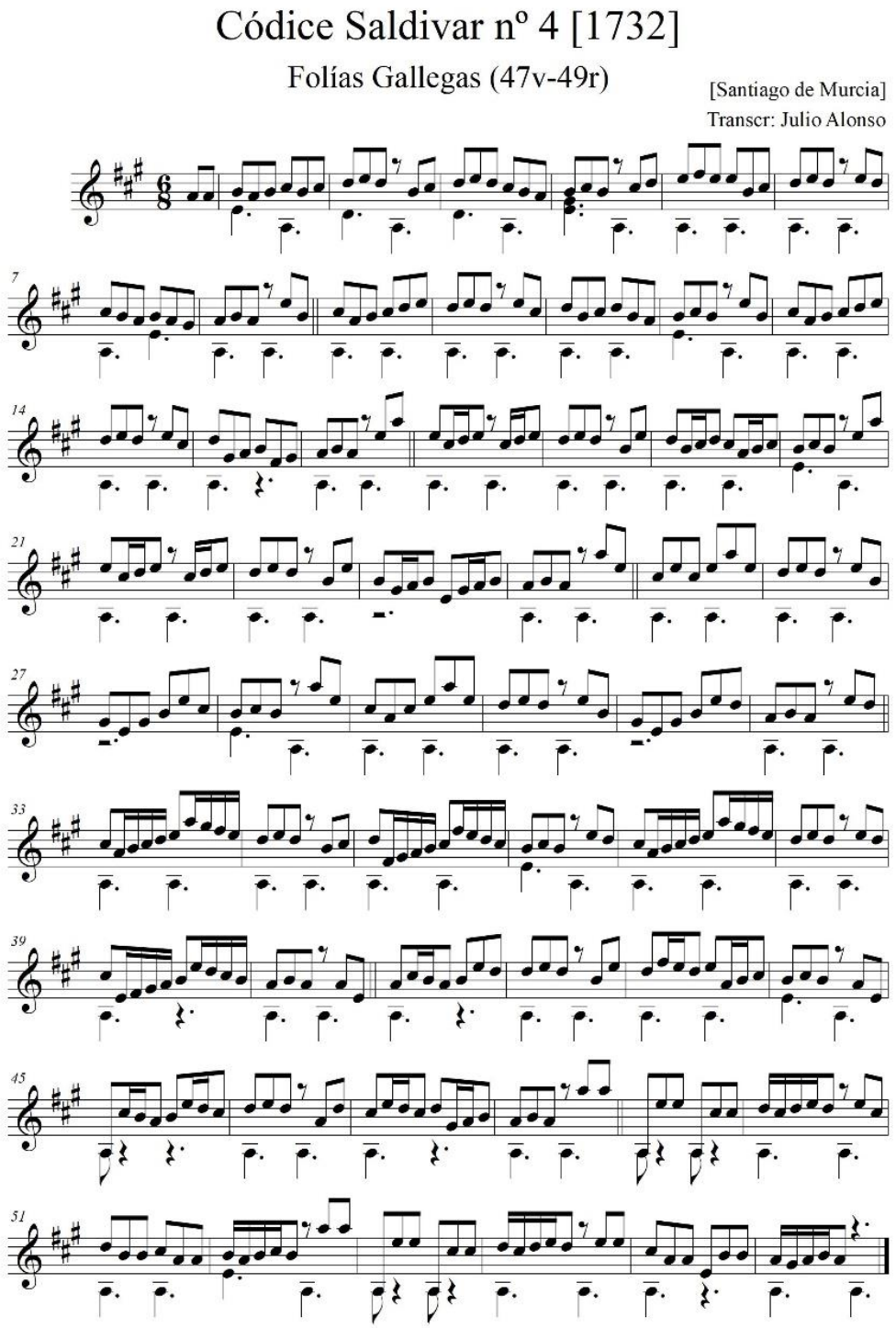


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
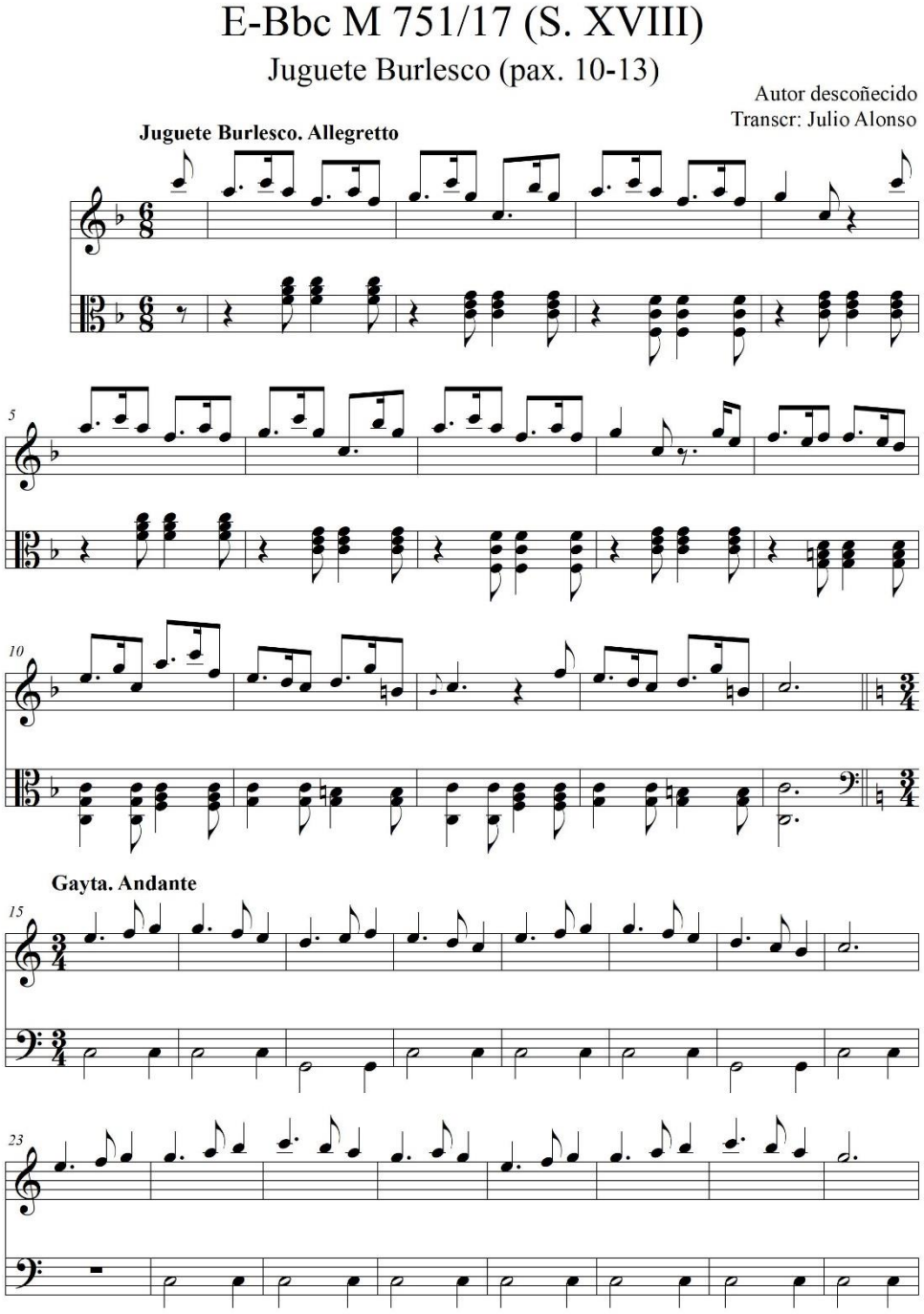


USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 12. TRANSCRICIÓN DAS FOLÍAS GALLEGAS DO *CÓDICE SALDIVAR Nº4*, FOL. 47V-49R
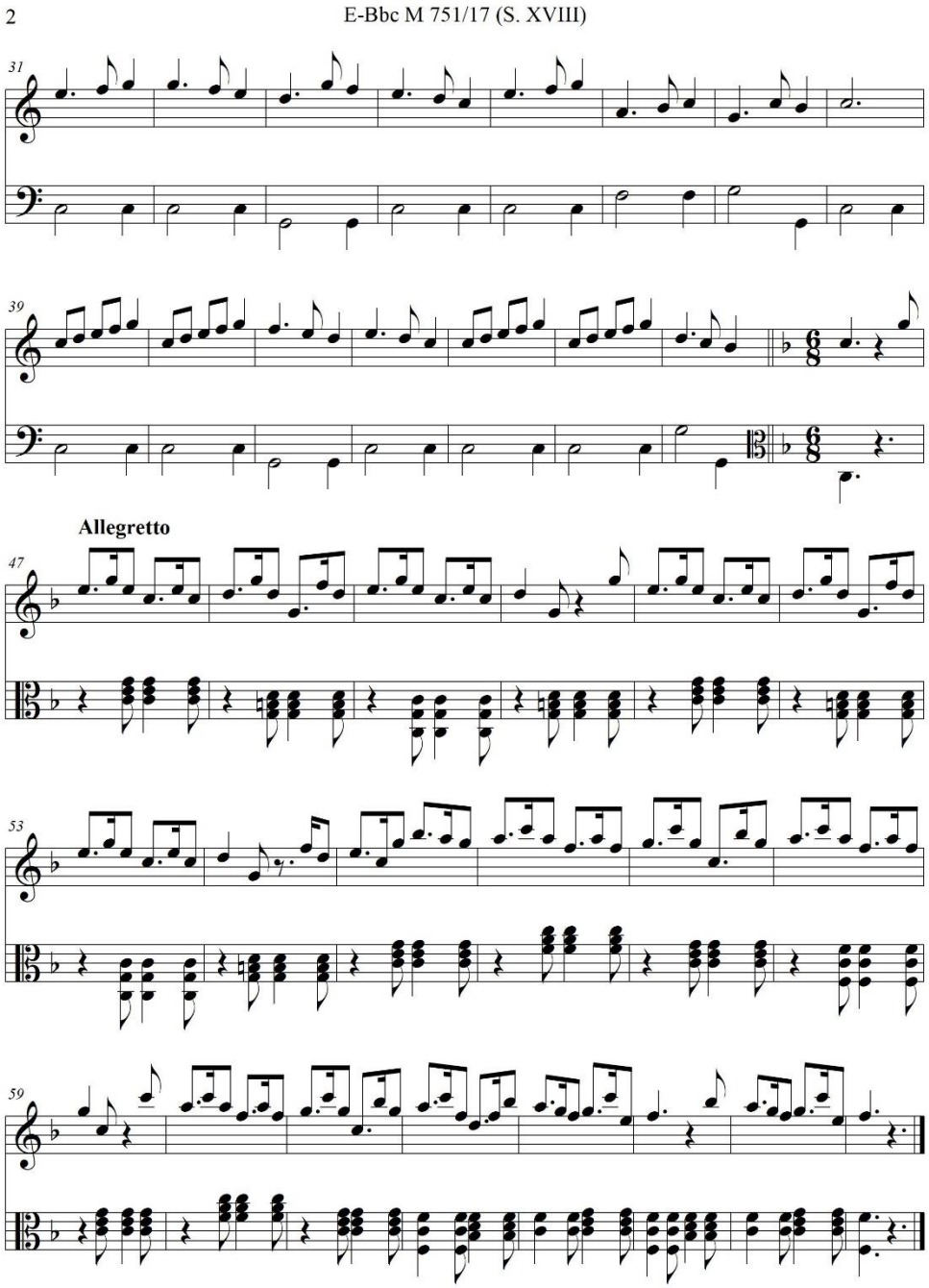


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 13. TRANSCRICIÓN DO JUGUETE BURLESCO DO MANUSCRITO E-BBC M 751/17, PAX. 10-13)
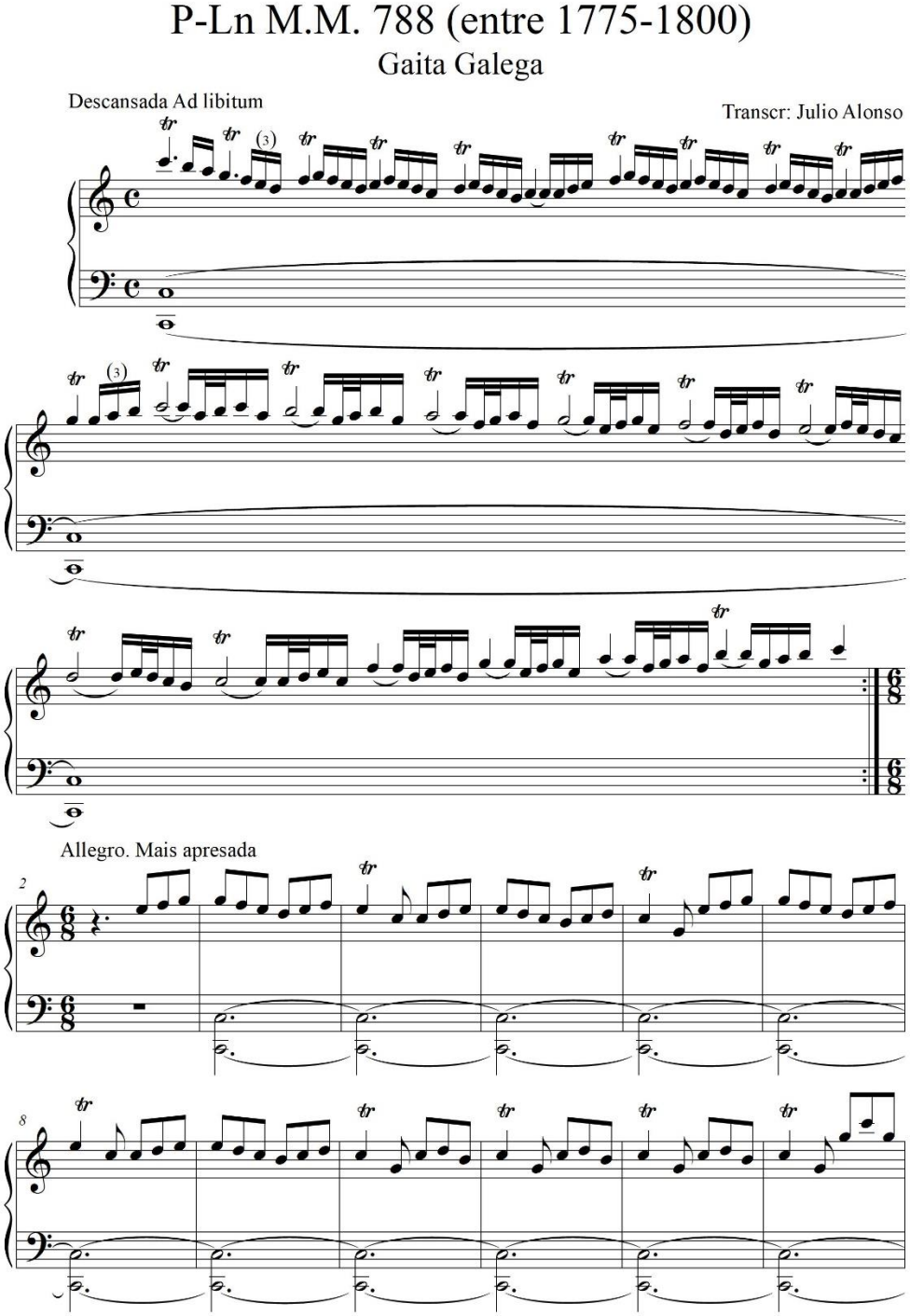


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
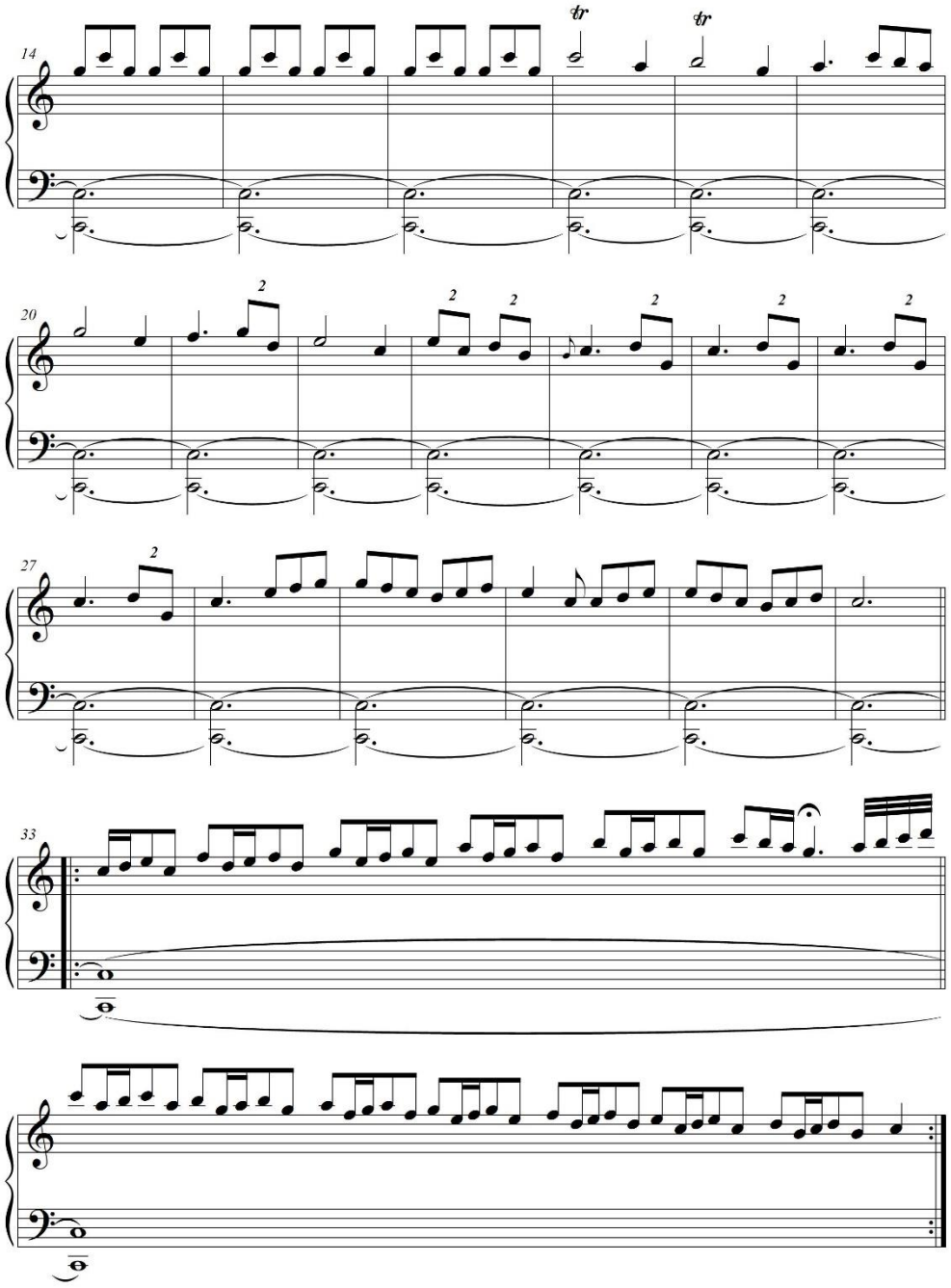


USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 14. TRANSCRICIÓN DA *GAITA GALEGA* DO MANUSCRITO P-LN M.M. 788



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 15. TRANSCRICIÓN DA *GAITA PARA A ILLª. SOROR CATHARINA CANDIDA* DE FRANCISCO DE SÃO BOAVENTURA

P-Ln M.M. 5099 (entre 1775-1800)

Gaita para a Illª. Soror Catharina Candida

[Francisco de São Boaventura]
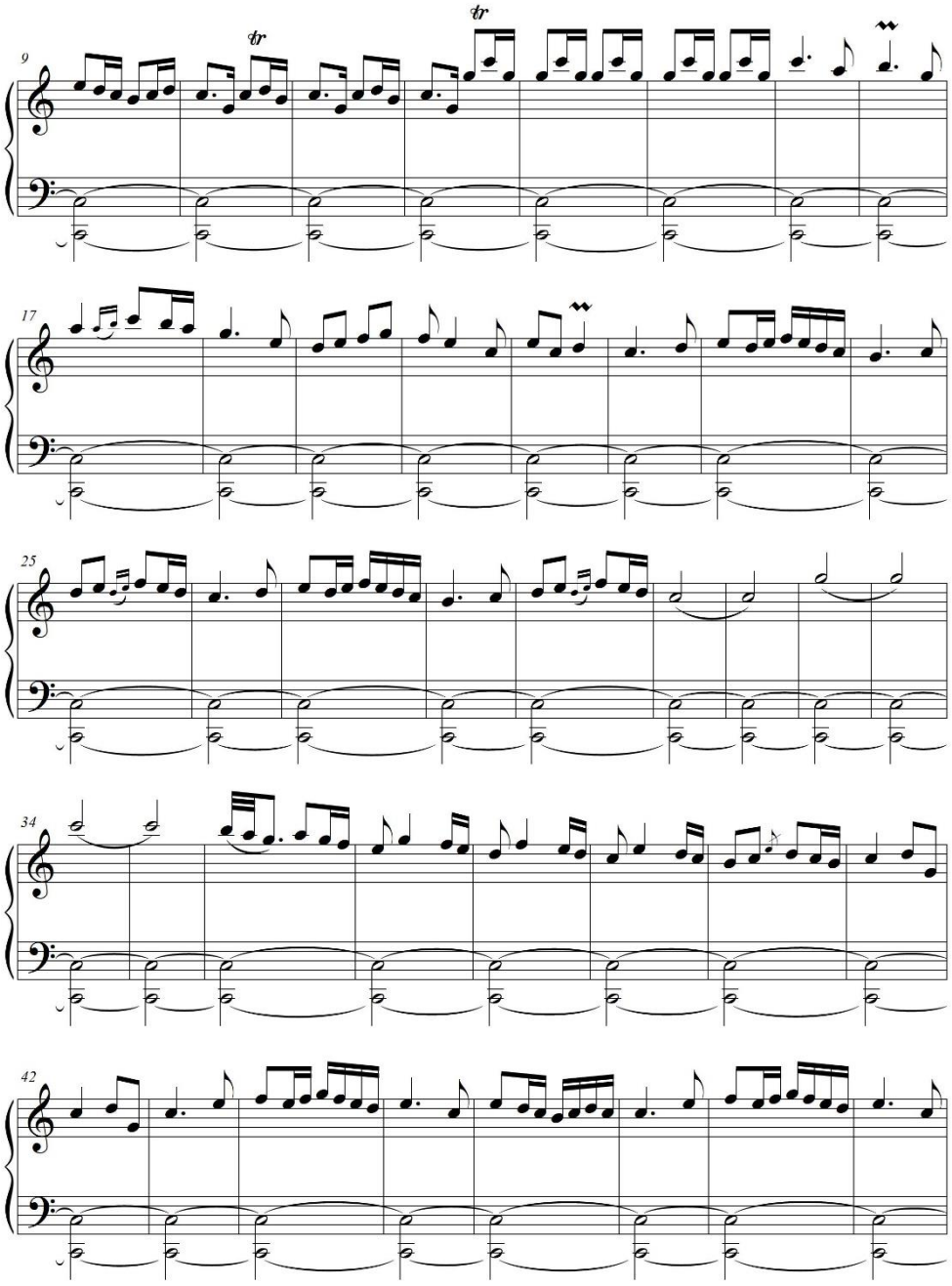
Transcr: Julio Alonso

Gaita descançada
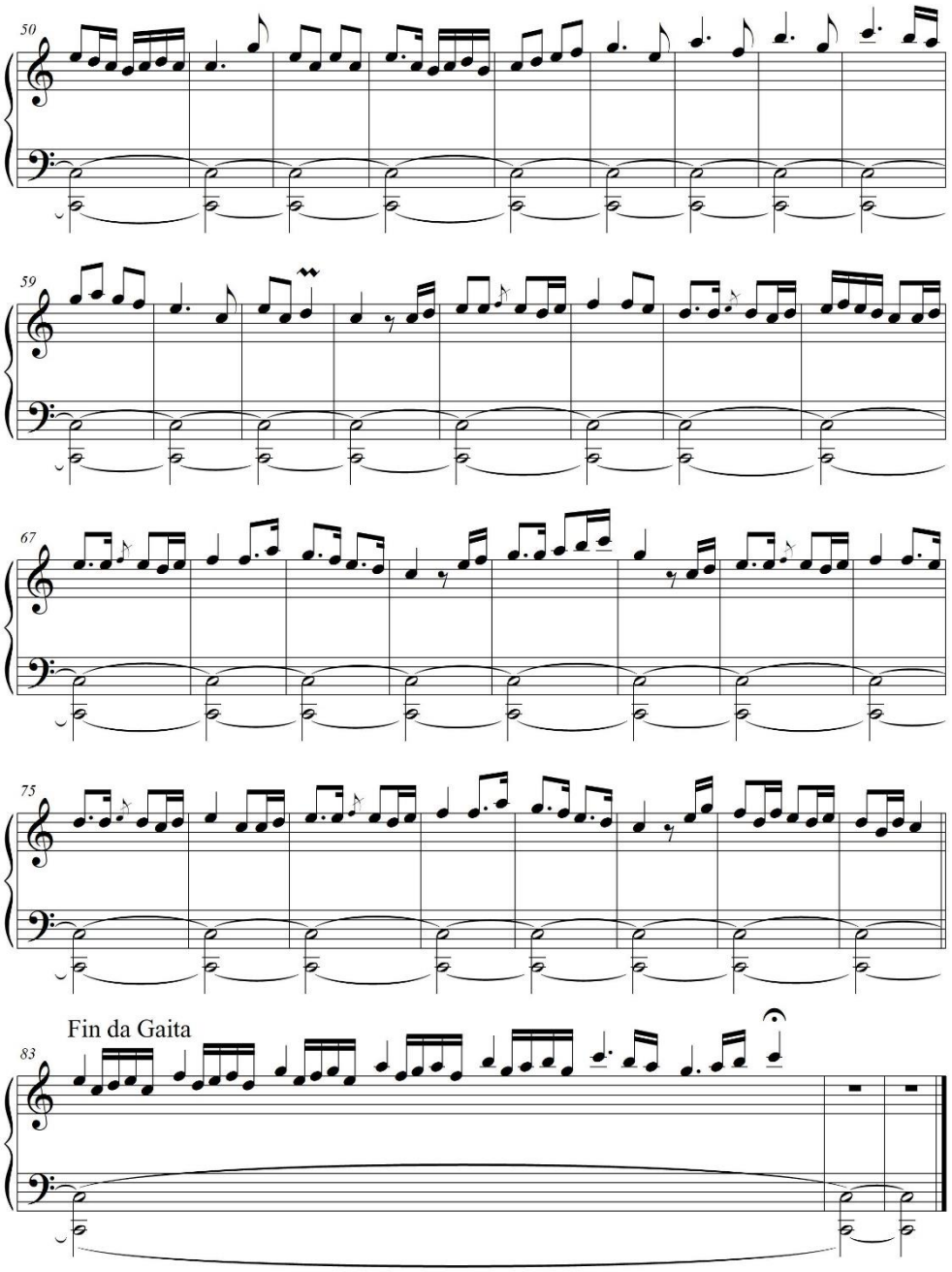
Allegro *tr*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gaita para a Illª. Soror Catharina Candida

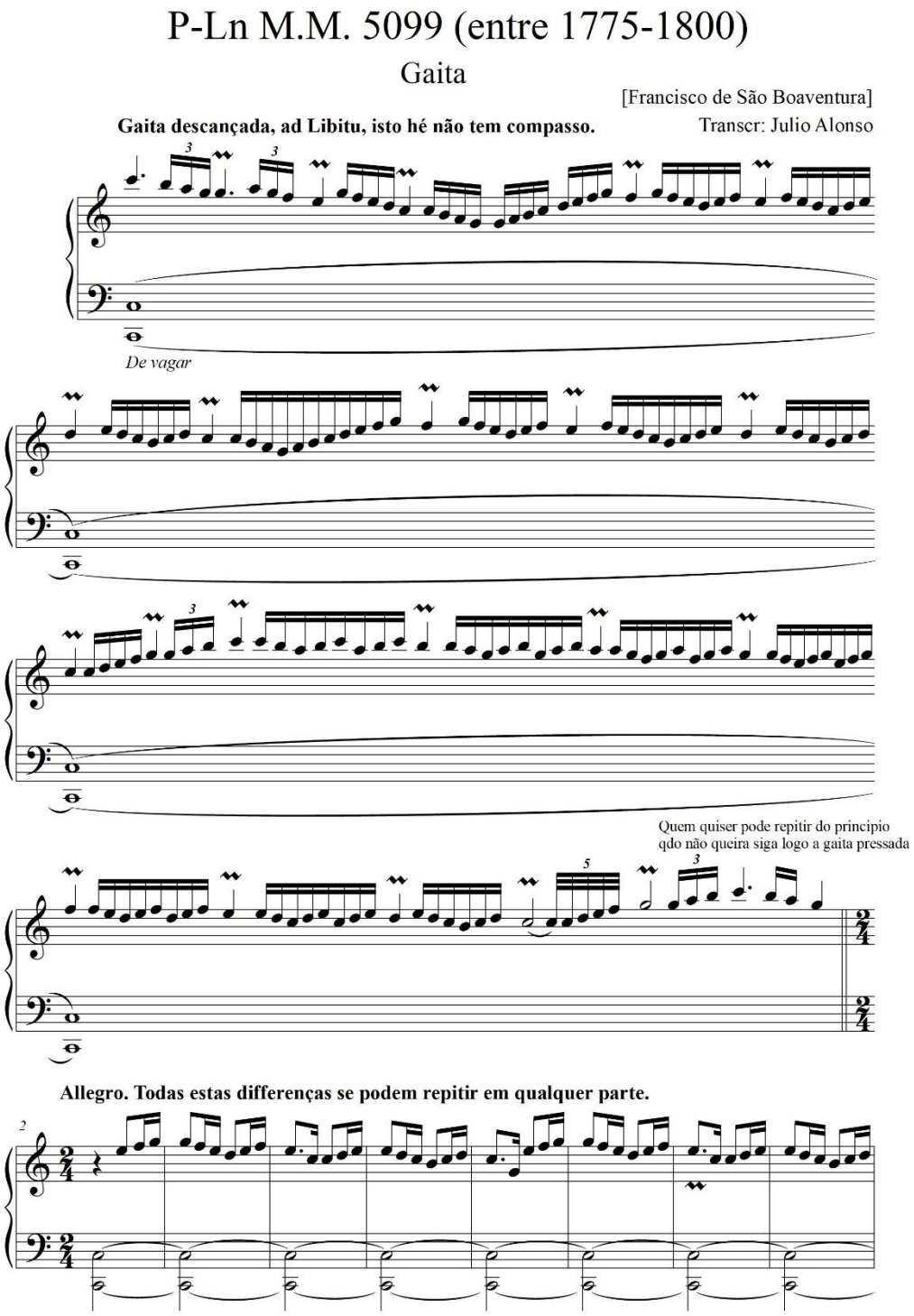


USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
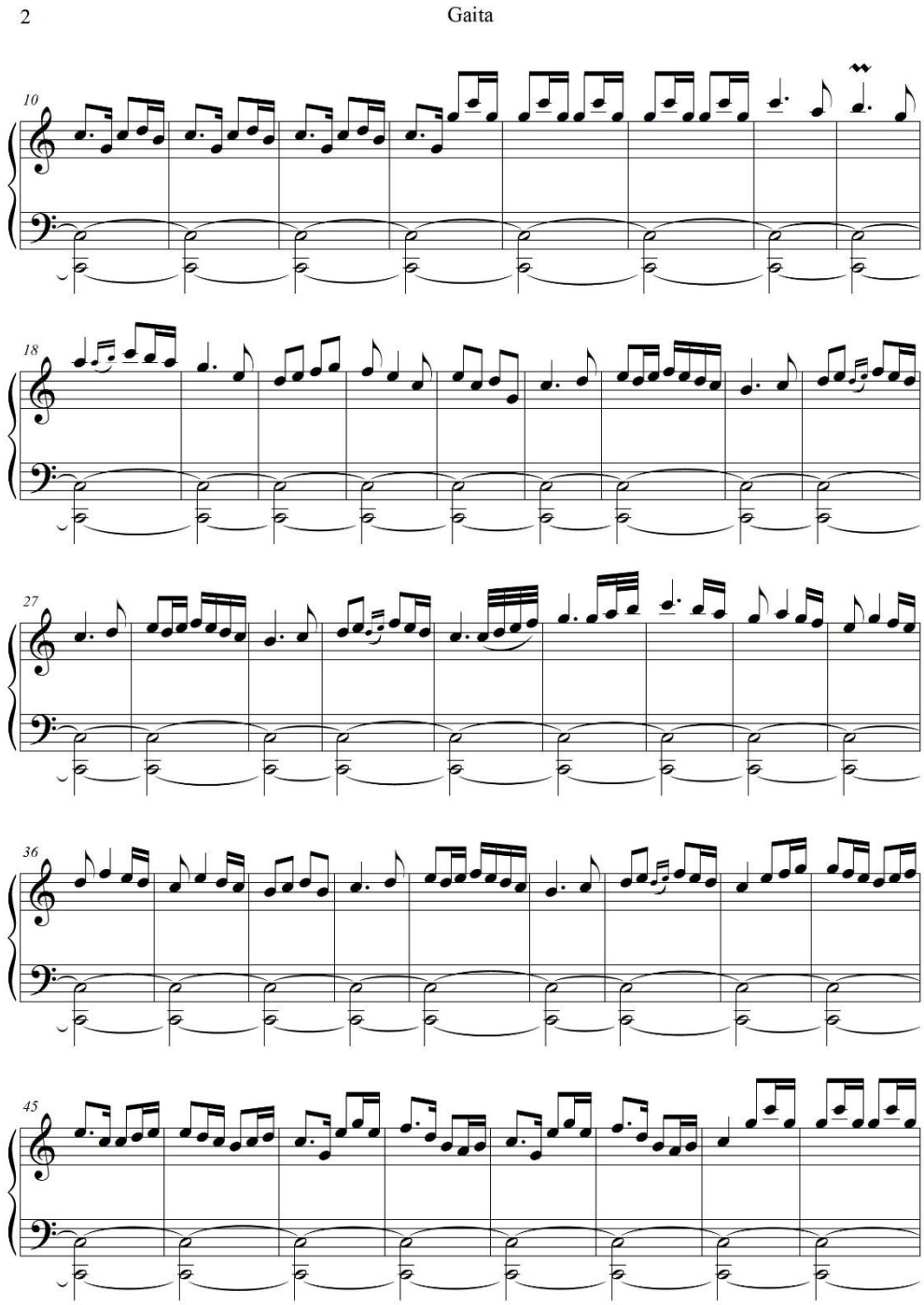


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
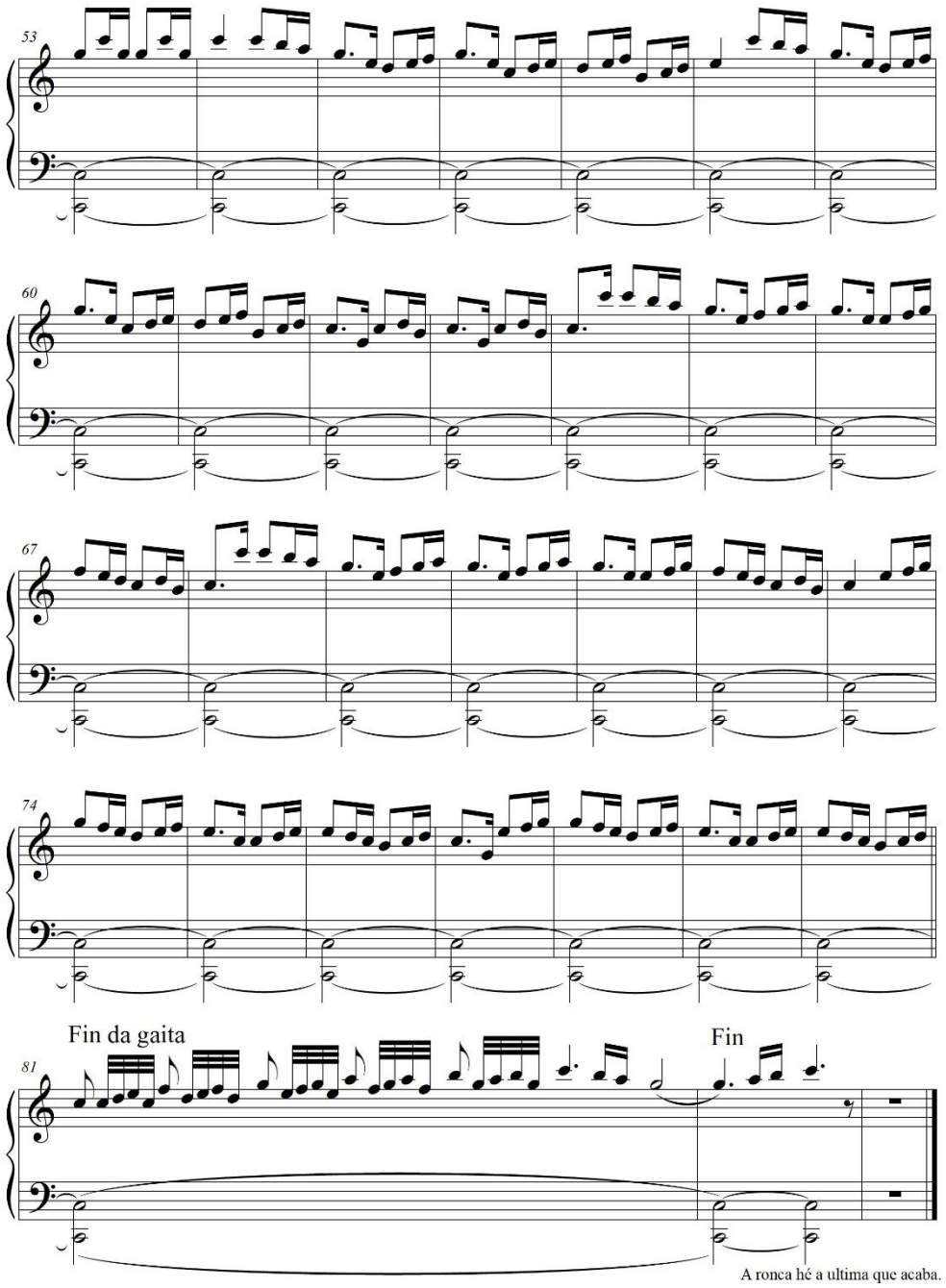
TRANSCRICIÓN DA *GAITA* DE FRANCISCO DE SÃO BOAVENTURA



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
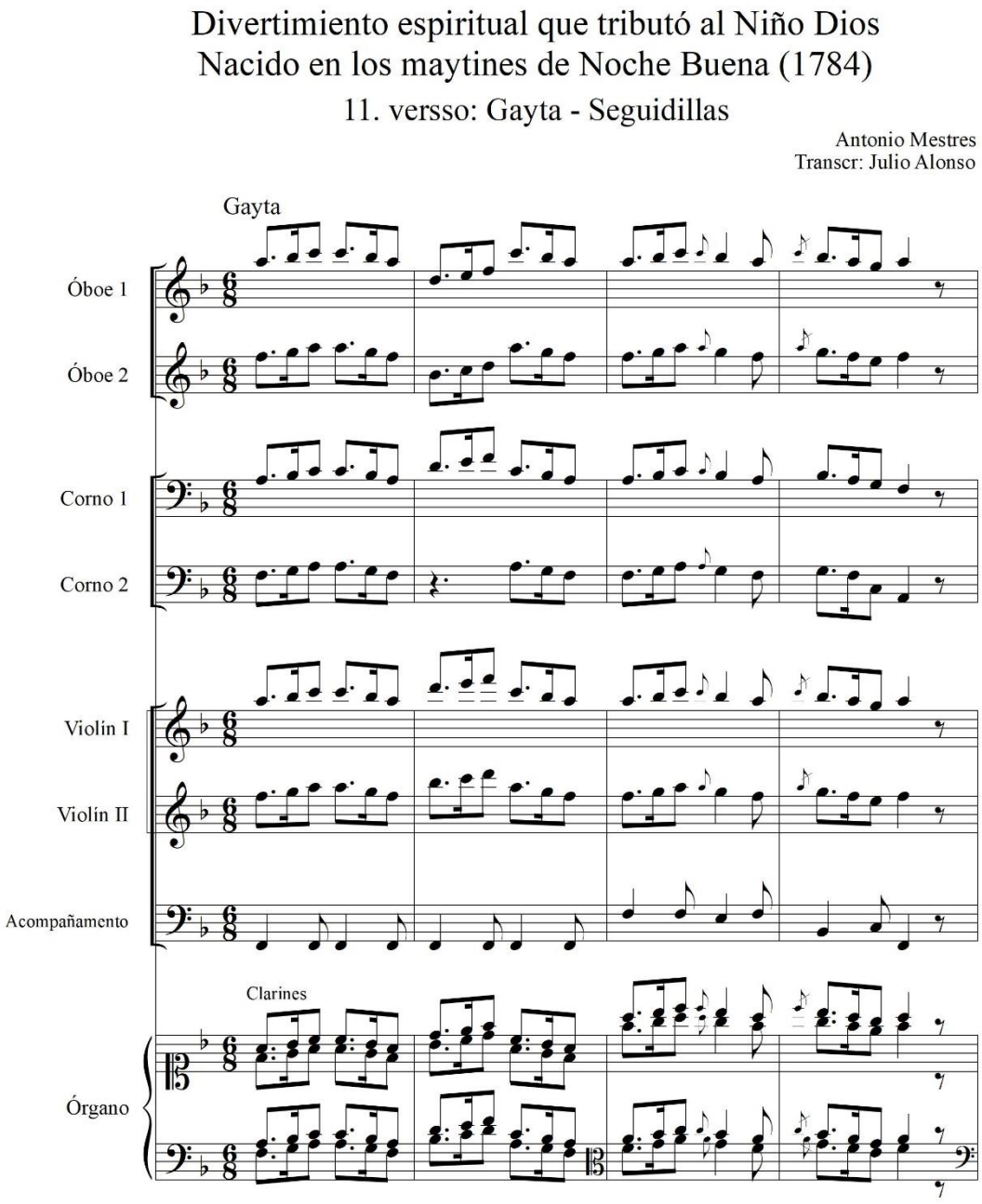


USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
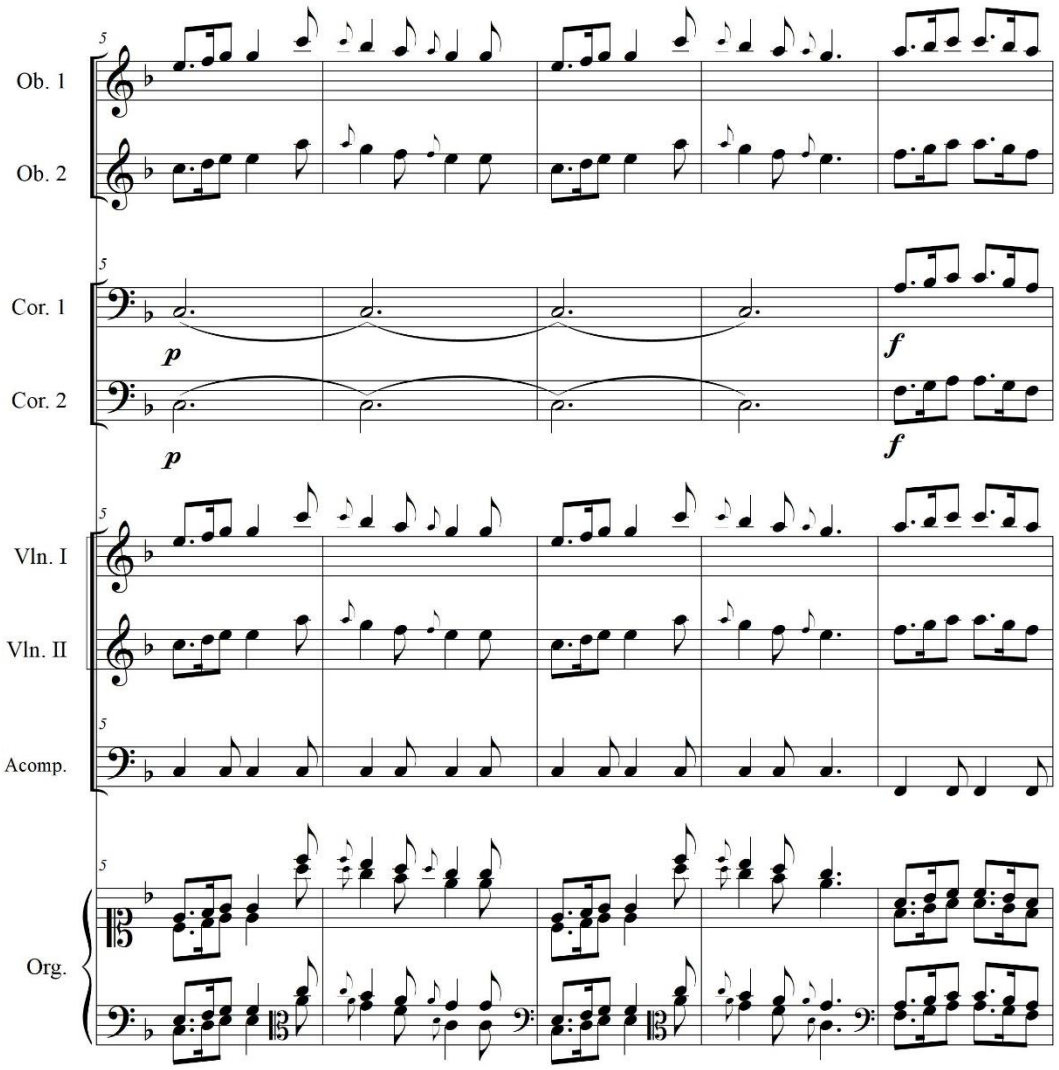


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 16. TRANSCRICIÓN DA *GAYTA E SEGUIDILLAS* DE ANTONIO MESTRES
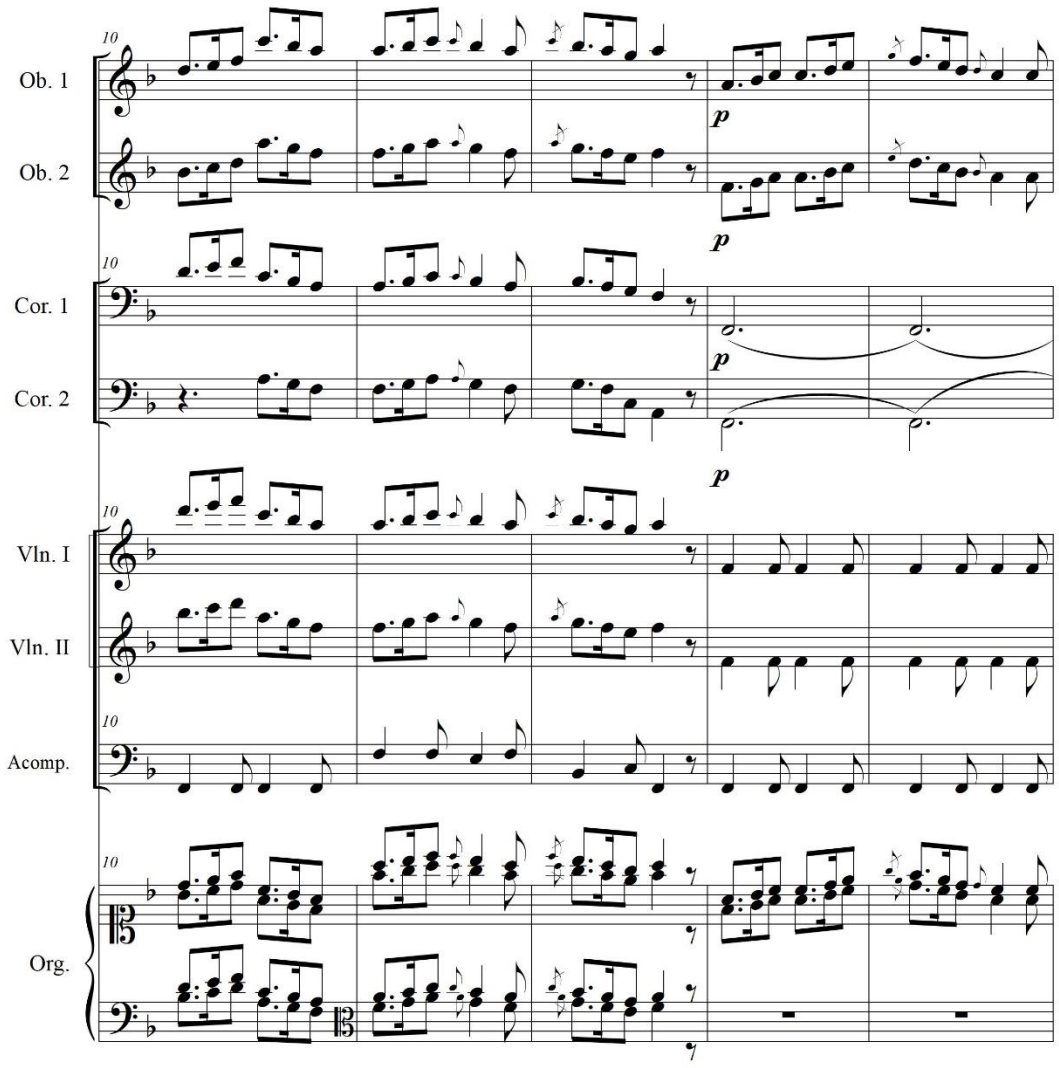


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2 Divertimiento espiritual que tributó al Niño Dios Nacido en los maytines de Noche Buena (1784)
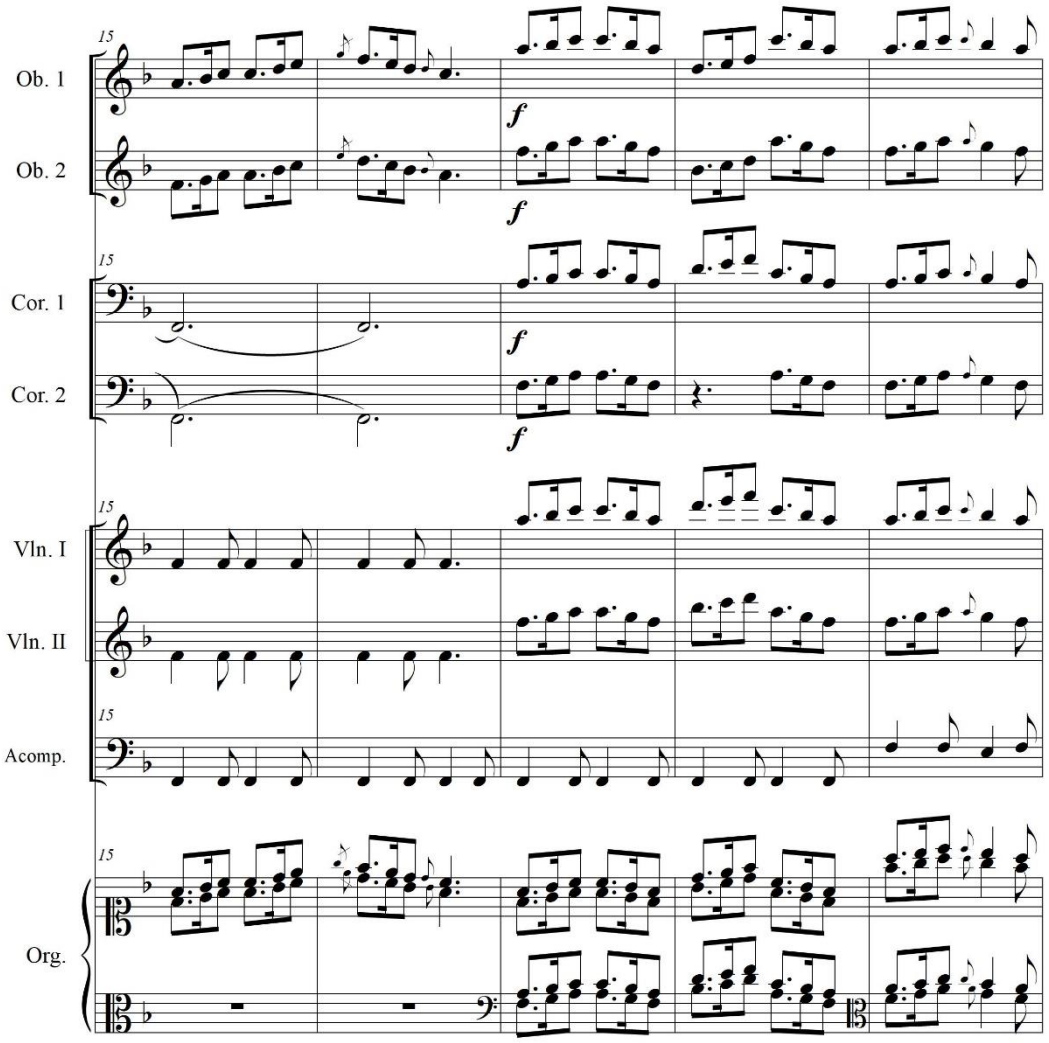


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
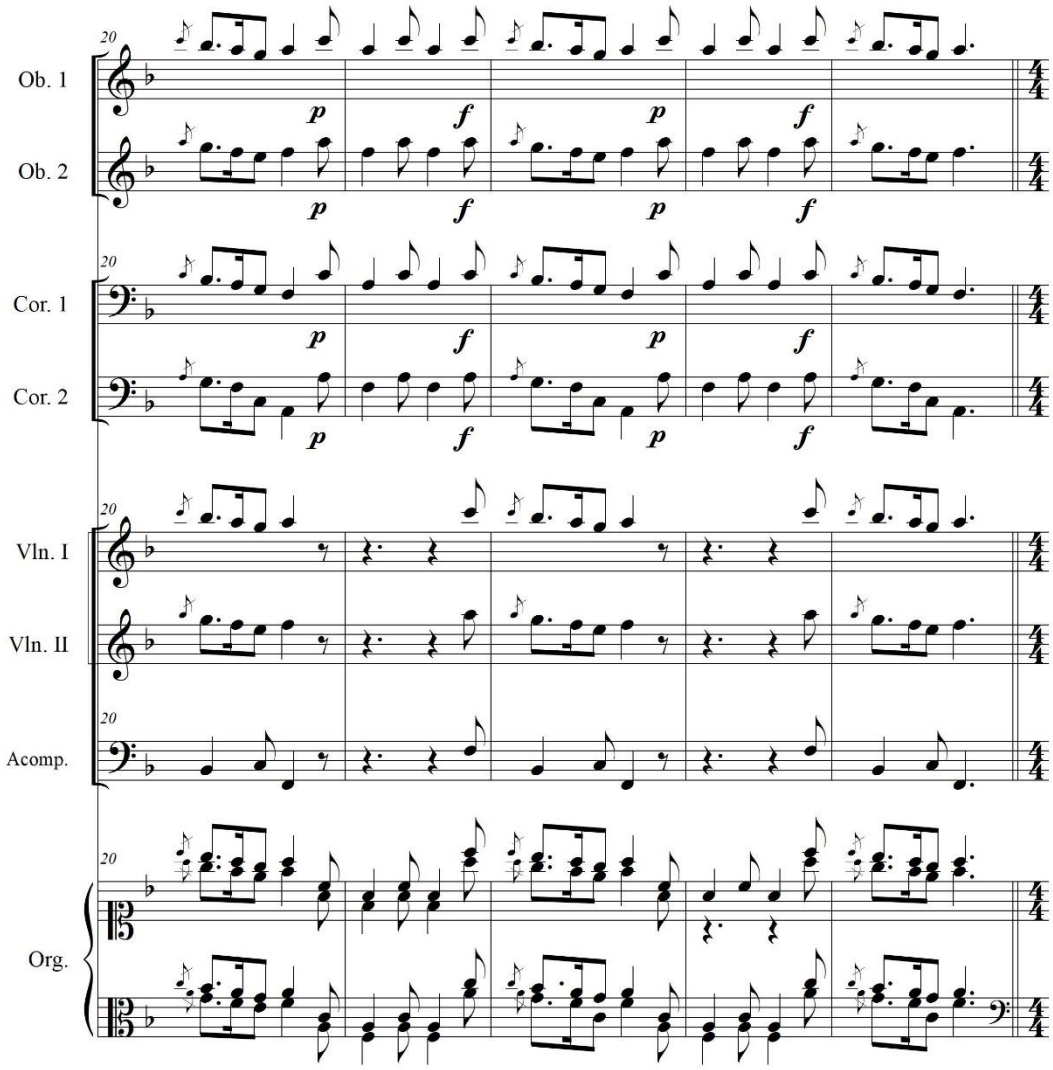


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4 Divertimiento espiritual que tributó al Niño Dios Nacido en los maytines de Noche Buena (1784)
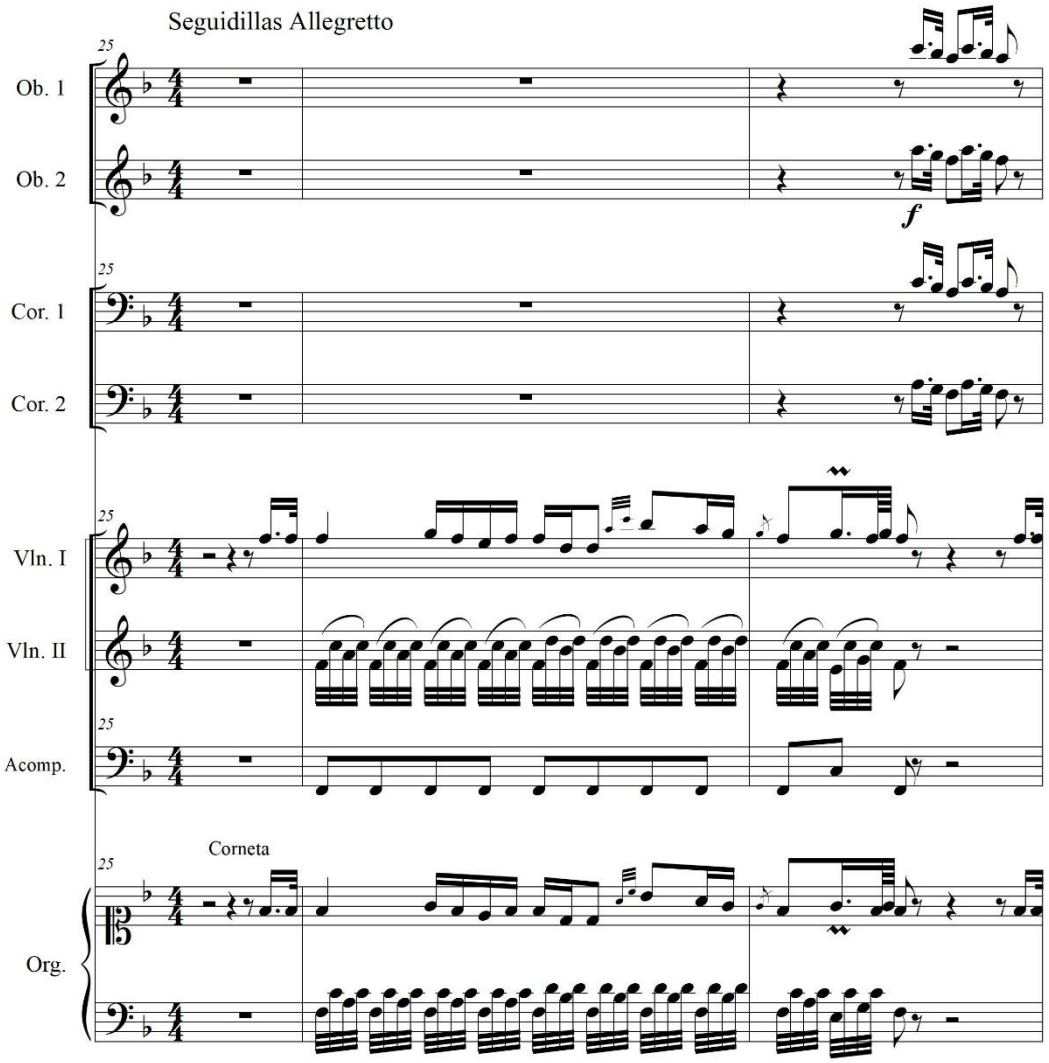


USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
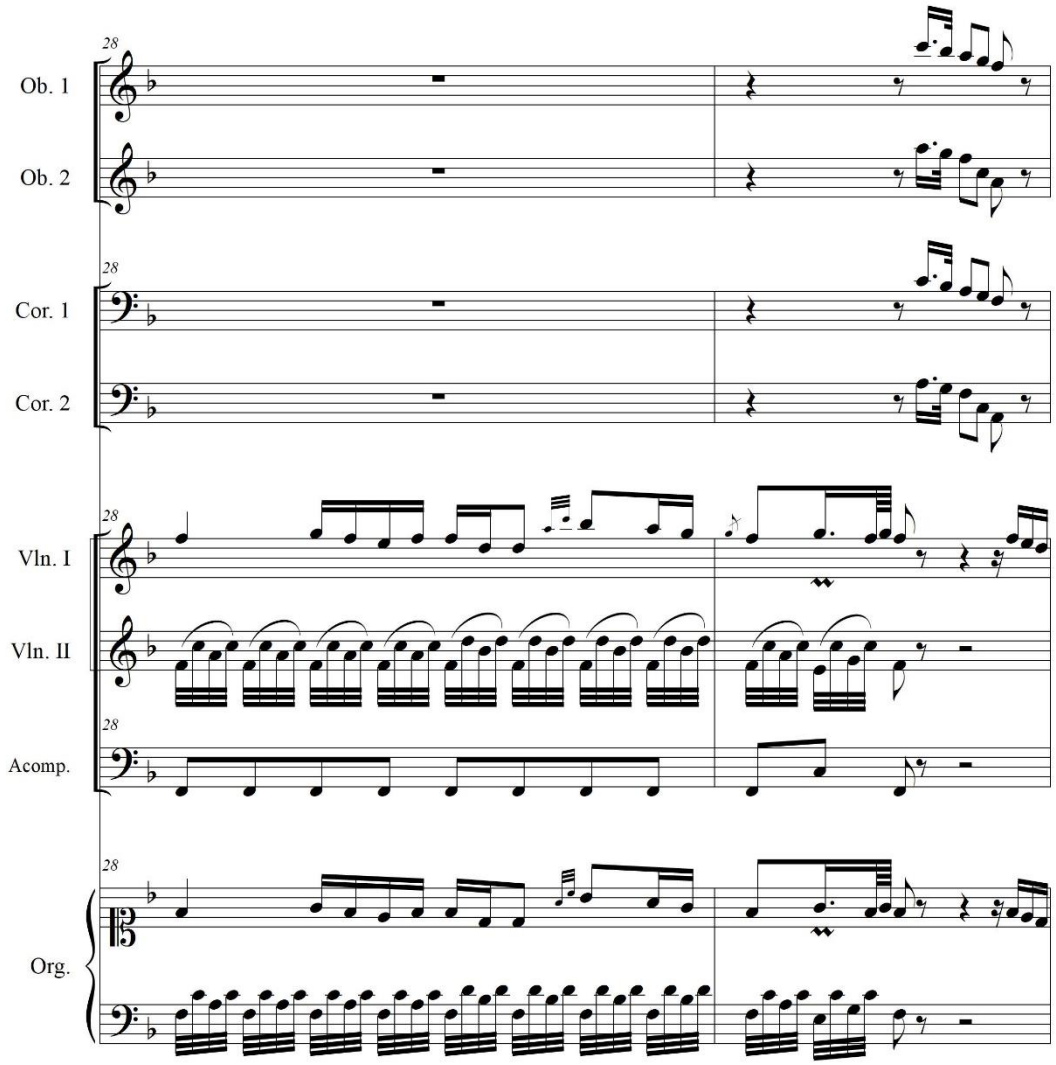


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6 Divertimiento espiritual que tributó al Niño Dios Nacido en los maytines de Noche Buena (1784)
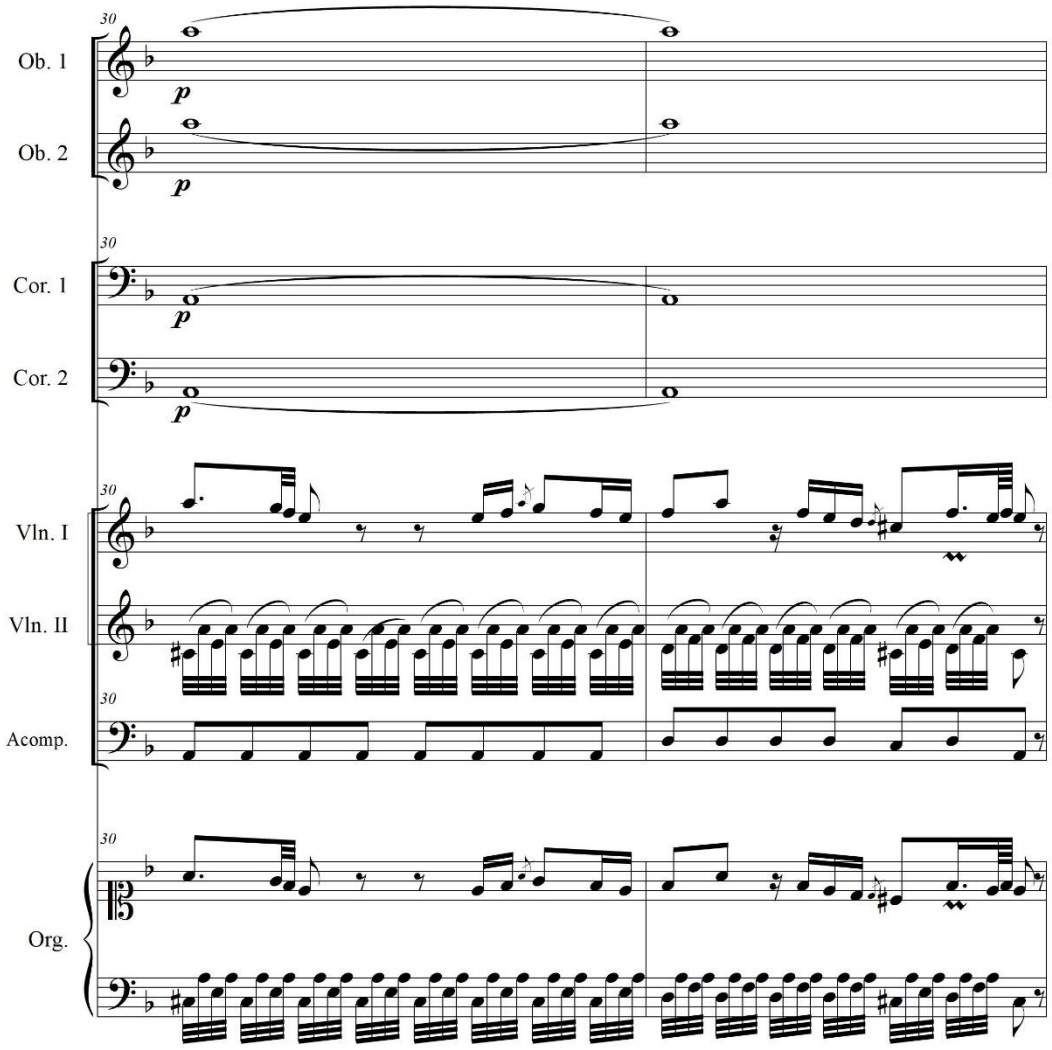


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
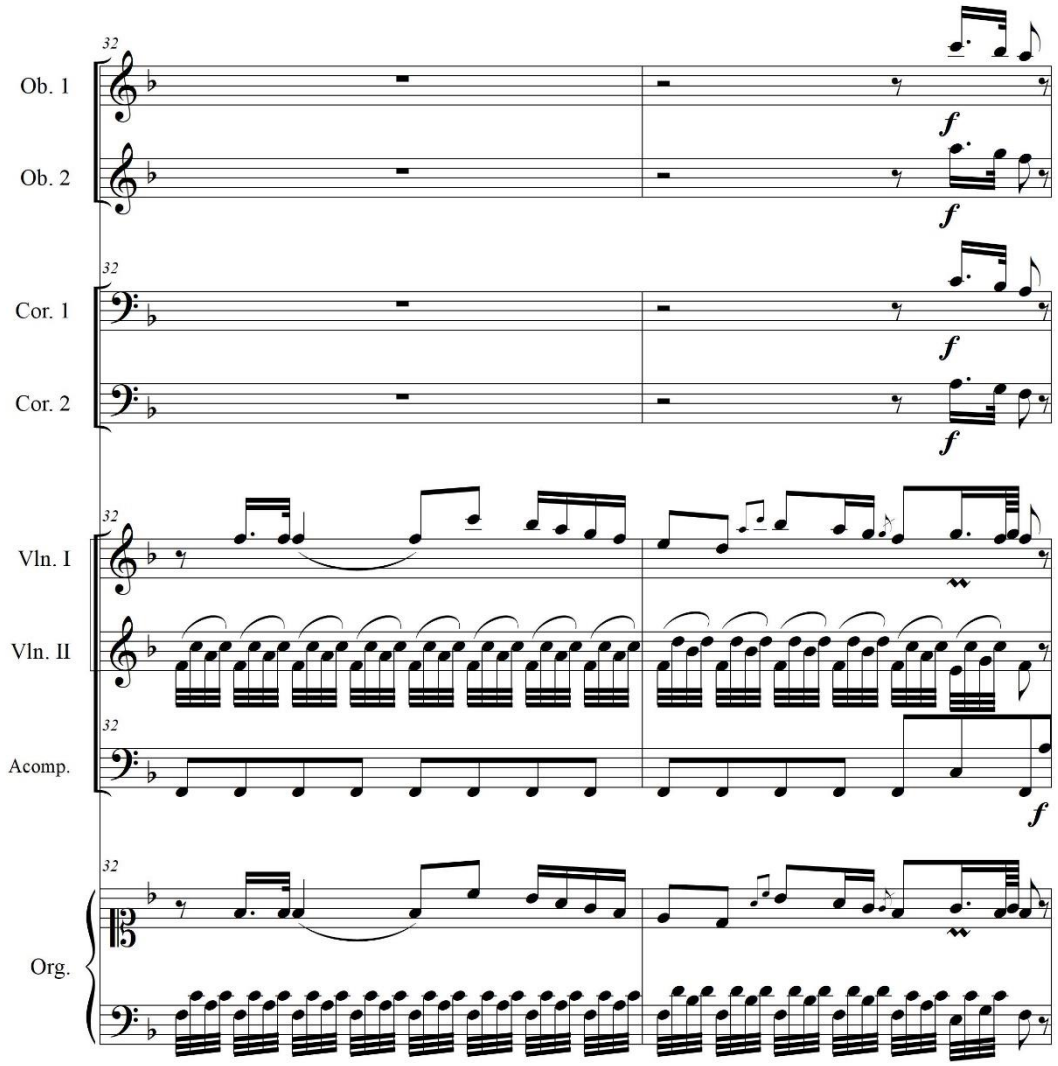


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8 Divertimiento espiritual que tributó al Niño Dios Nacido en los maytines de Noche Buena (1784)
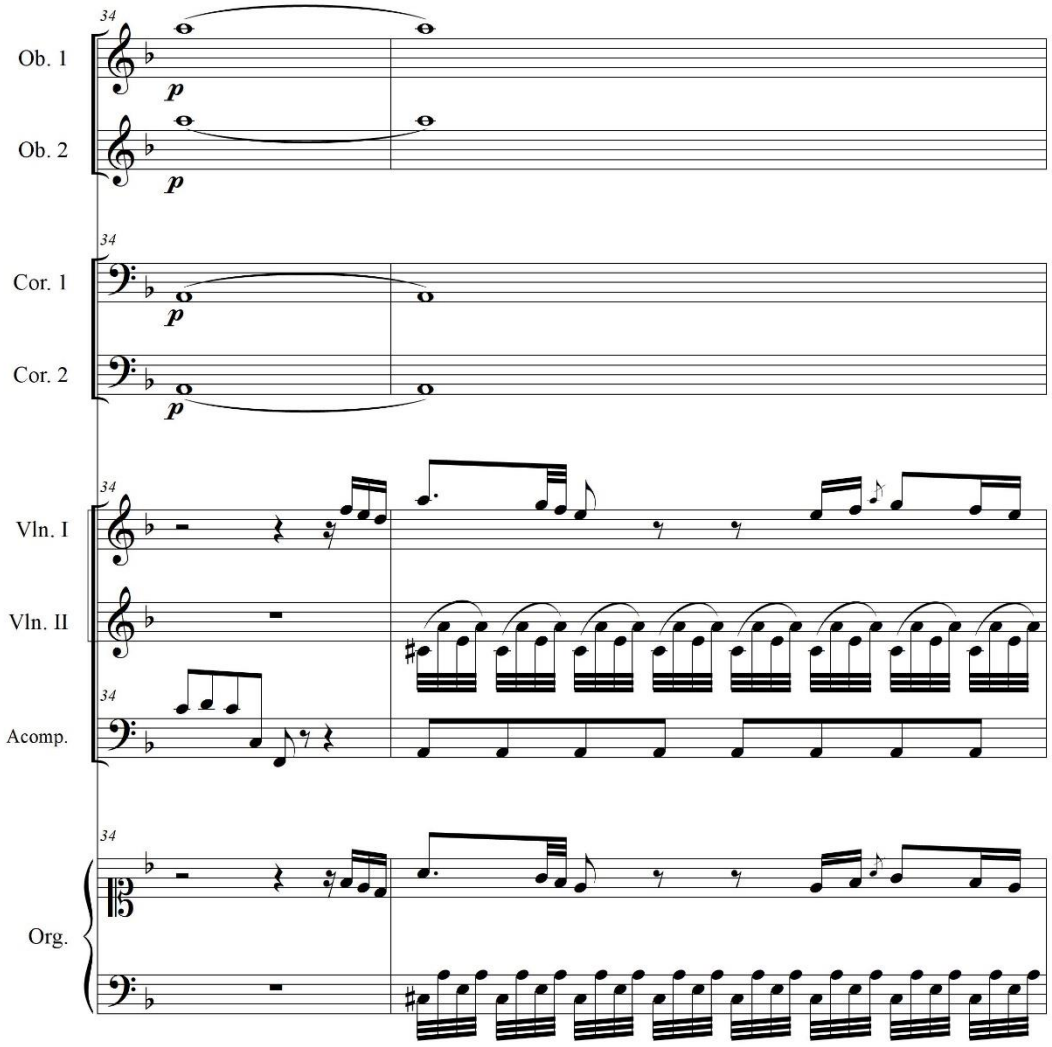


USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
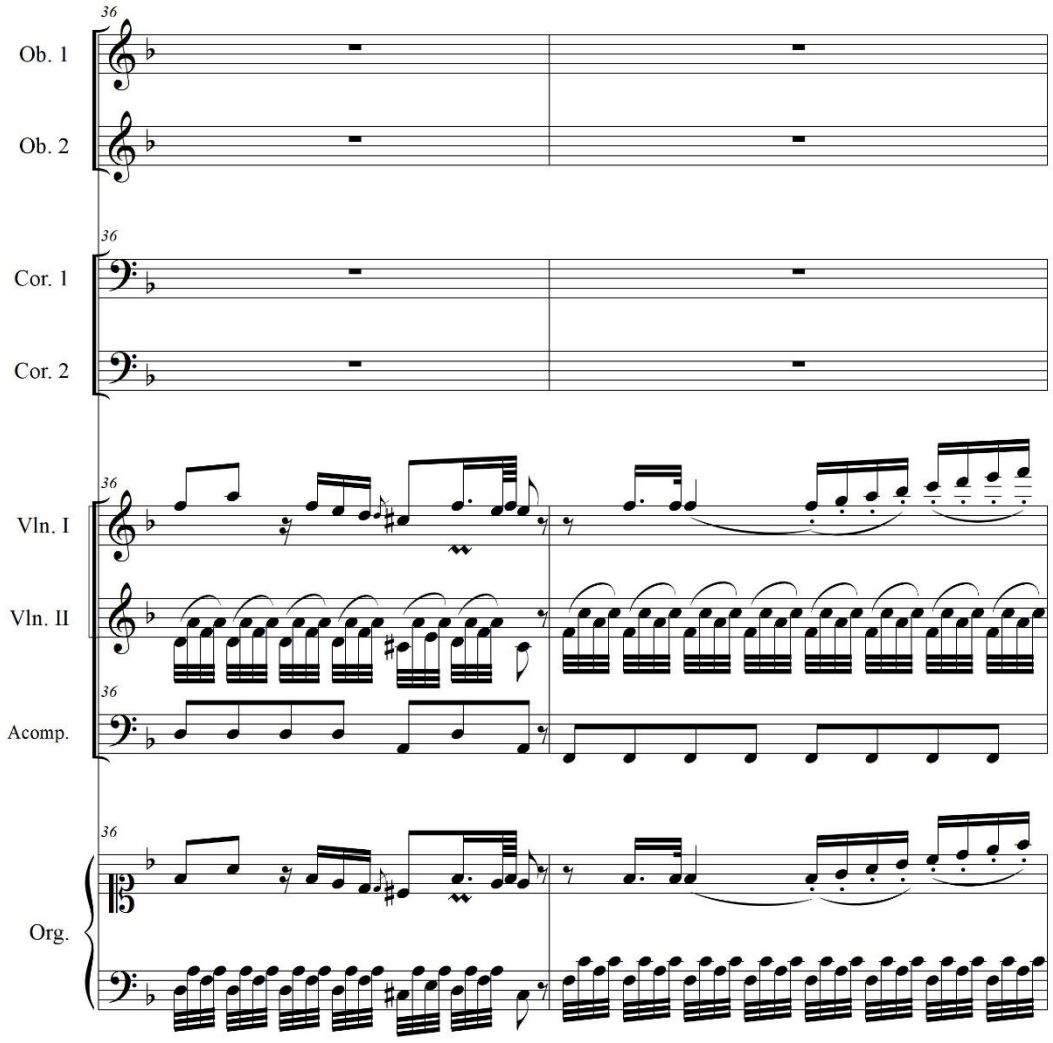


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

10 Divertimiento espiritual que tributó al Niño Dios Nacido en los maytines de Noche Buena (1784)
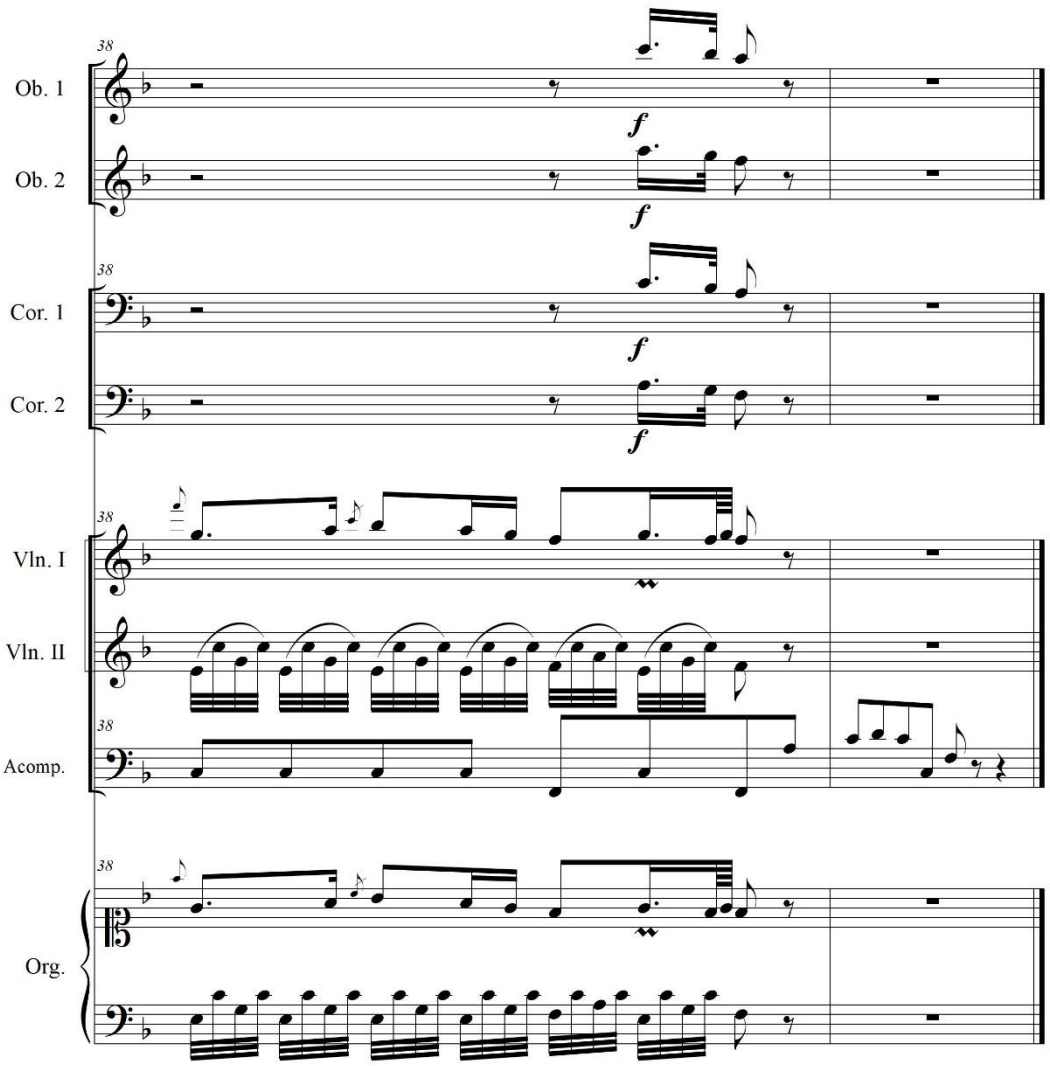


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

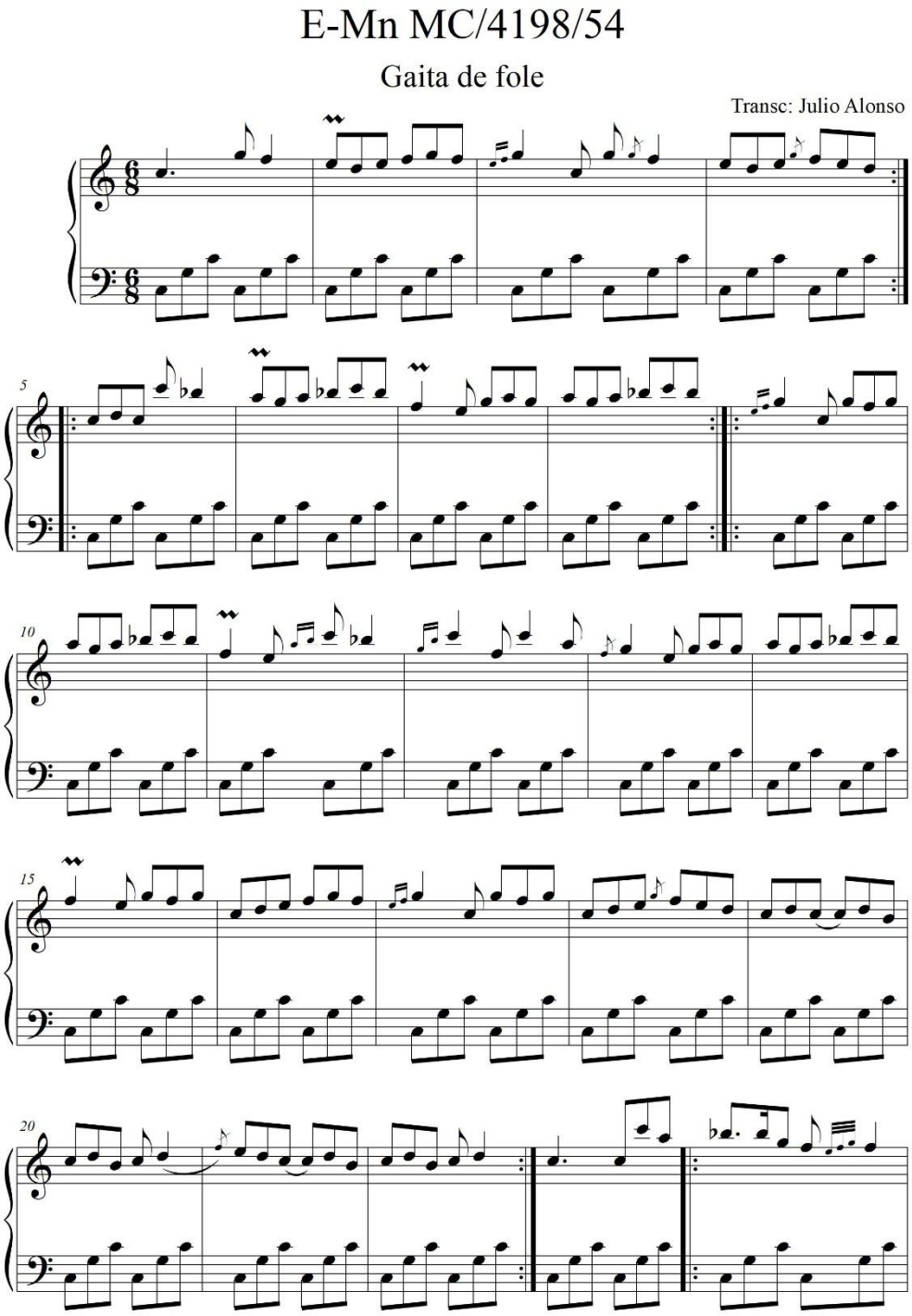
12 Divertimiento espiritual que tributó al Niño Dios Nacido en los maytines de Noche Buena (1784)
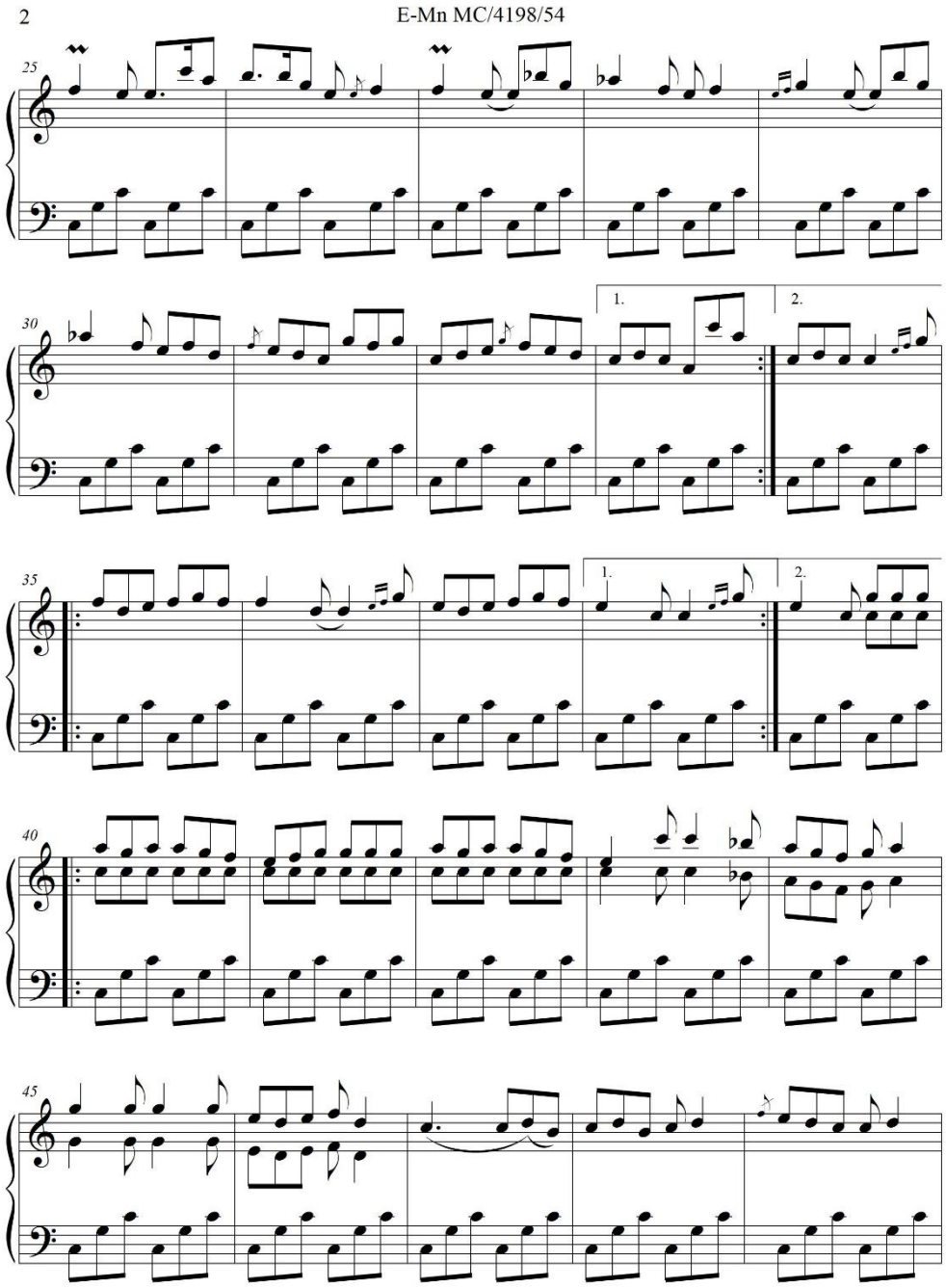


Si se quiere podrá volverse á la Gayta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
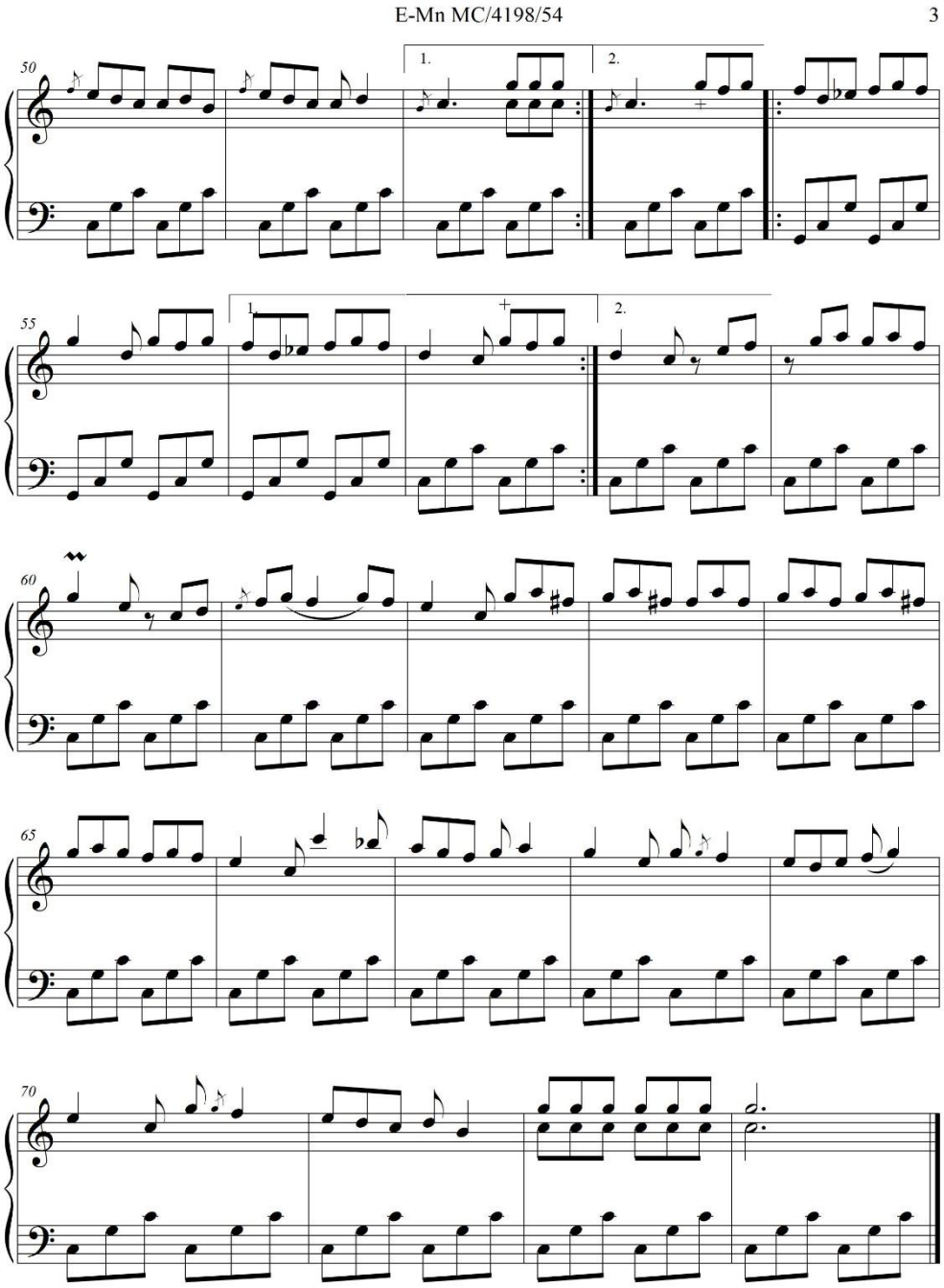
ANEXO 17. TRANSCRICIÓN DA *GAITA DE FOLE* DO MANUSCRITO E-MN MC/4198/54



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
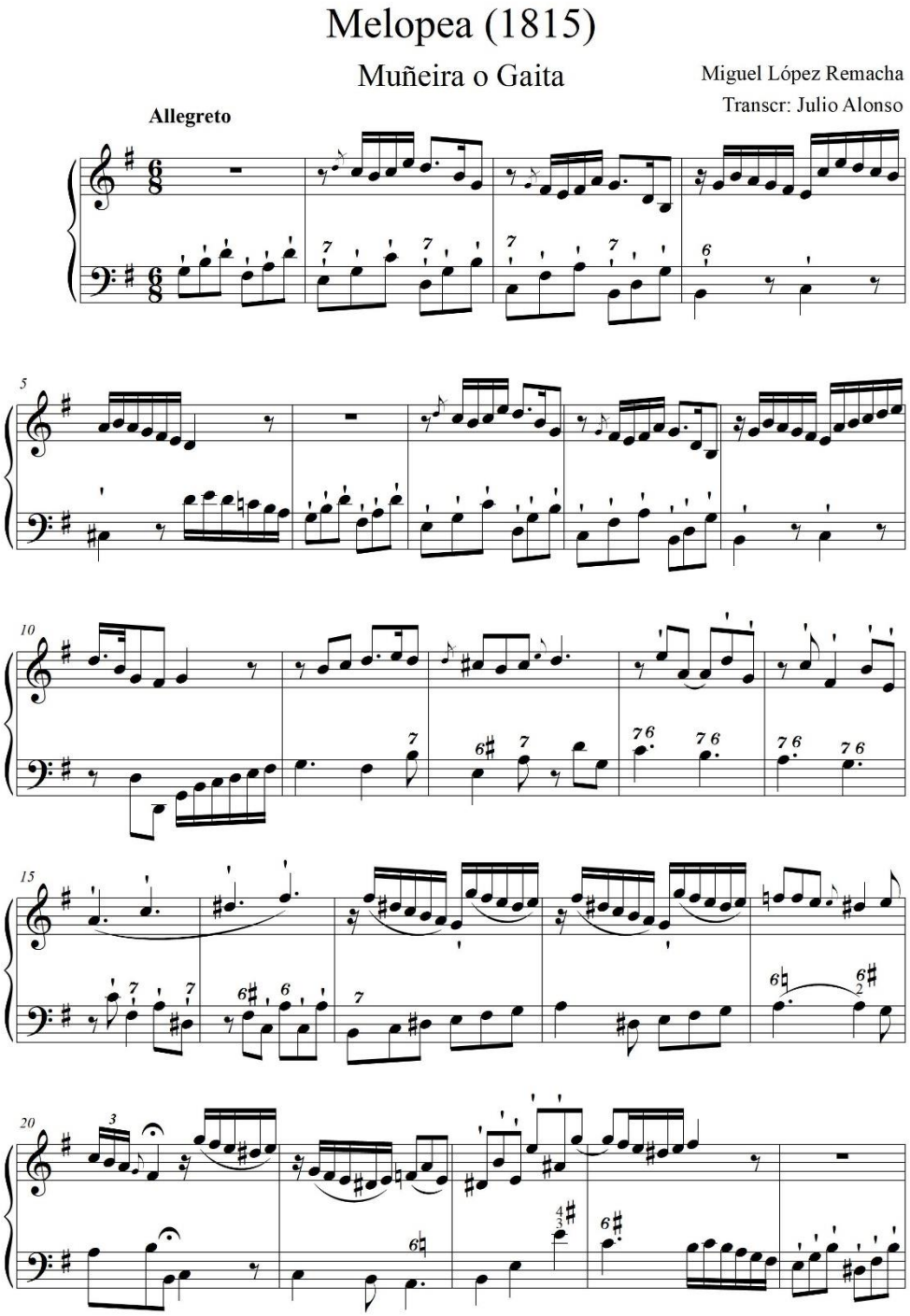


USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
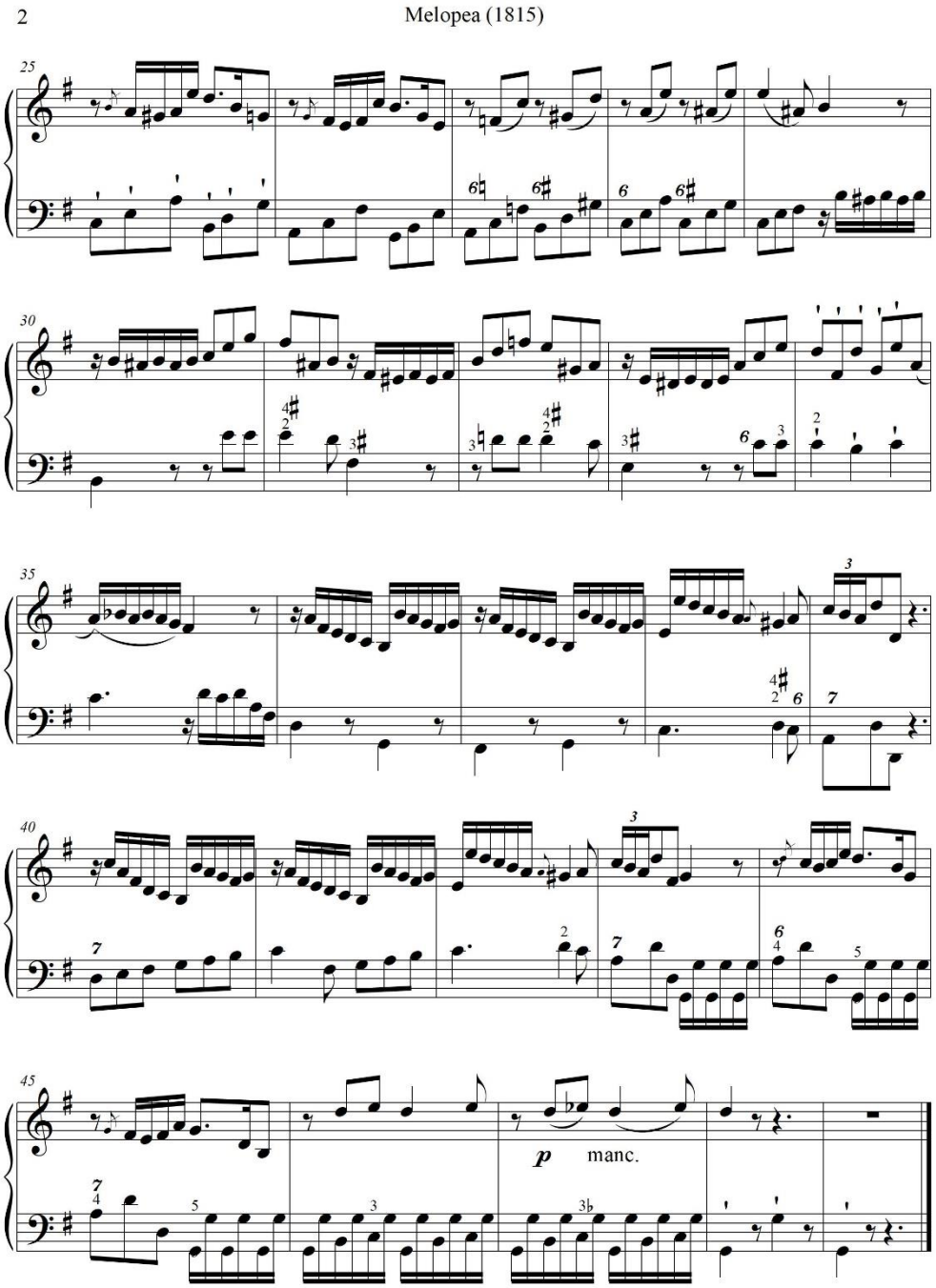


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ANEXO 18. TRANSCRICIÓN DA *MUÑEIRA O GAITA* DE MIGUEL LÓPEZ REMACHA
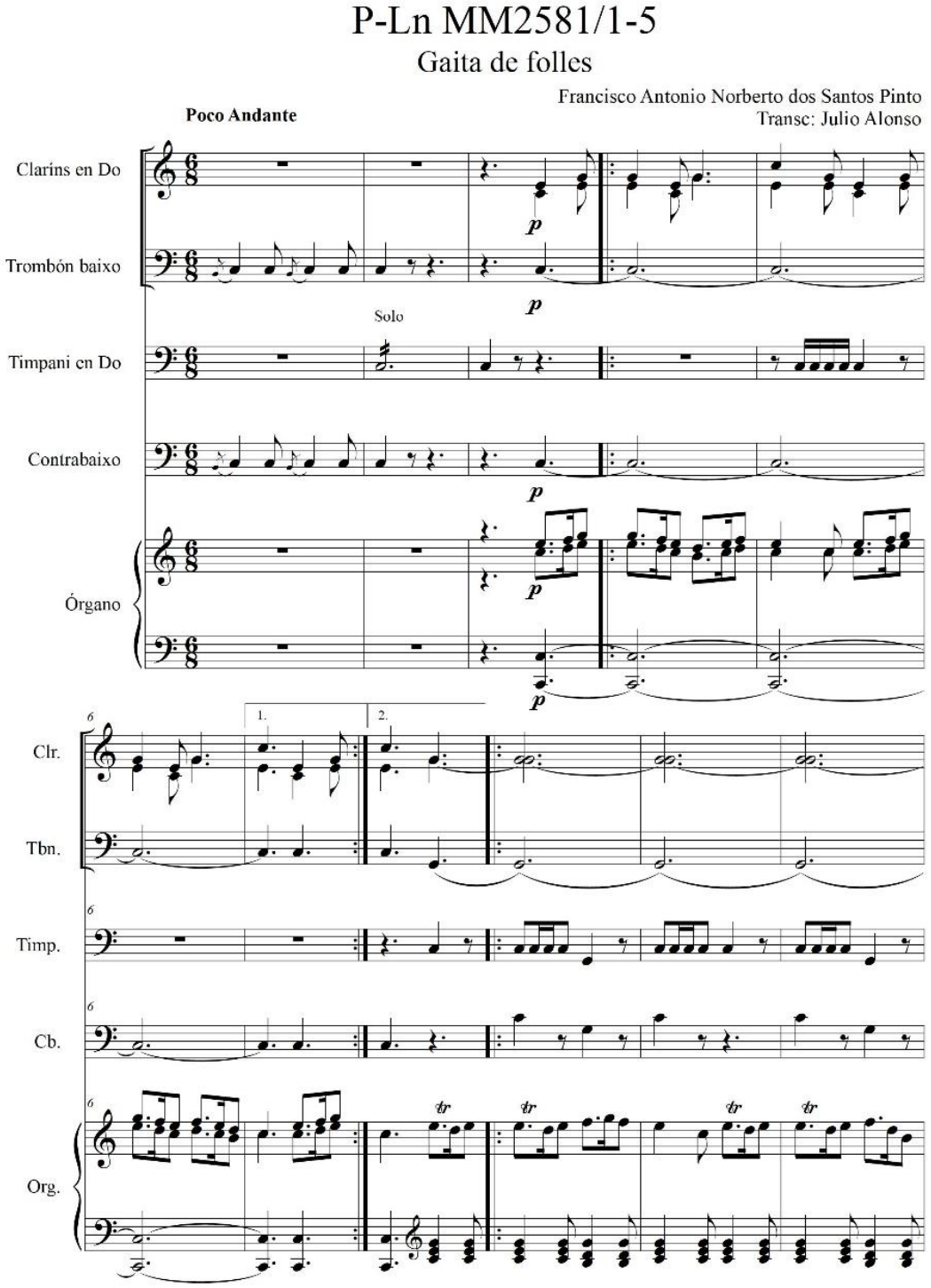


USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
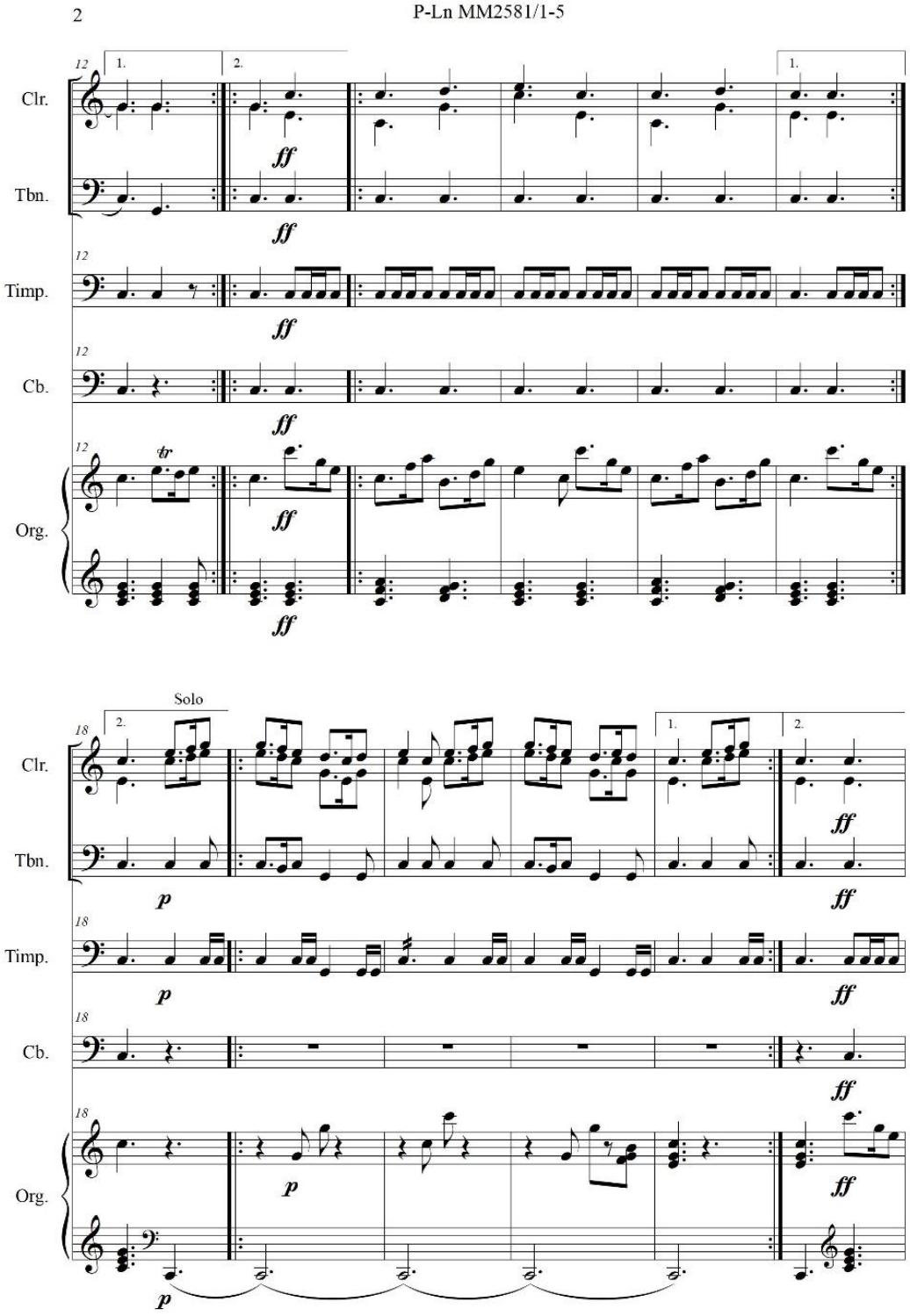


USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
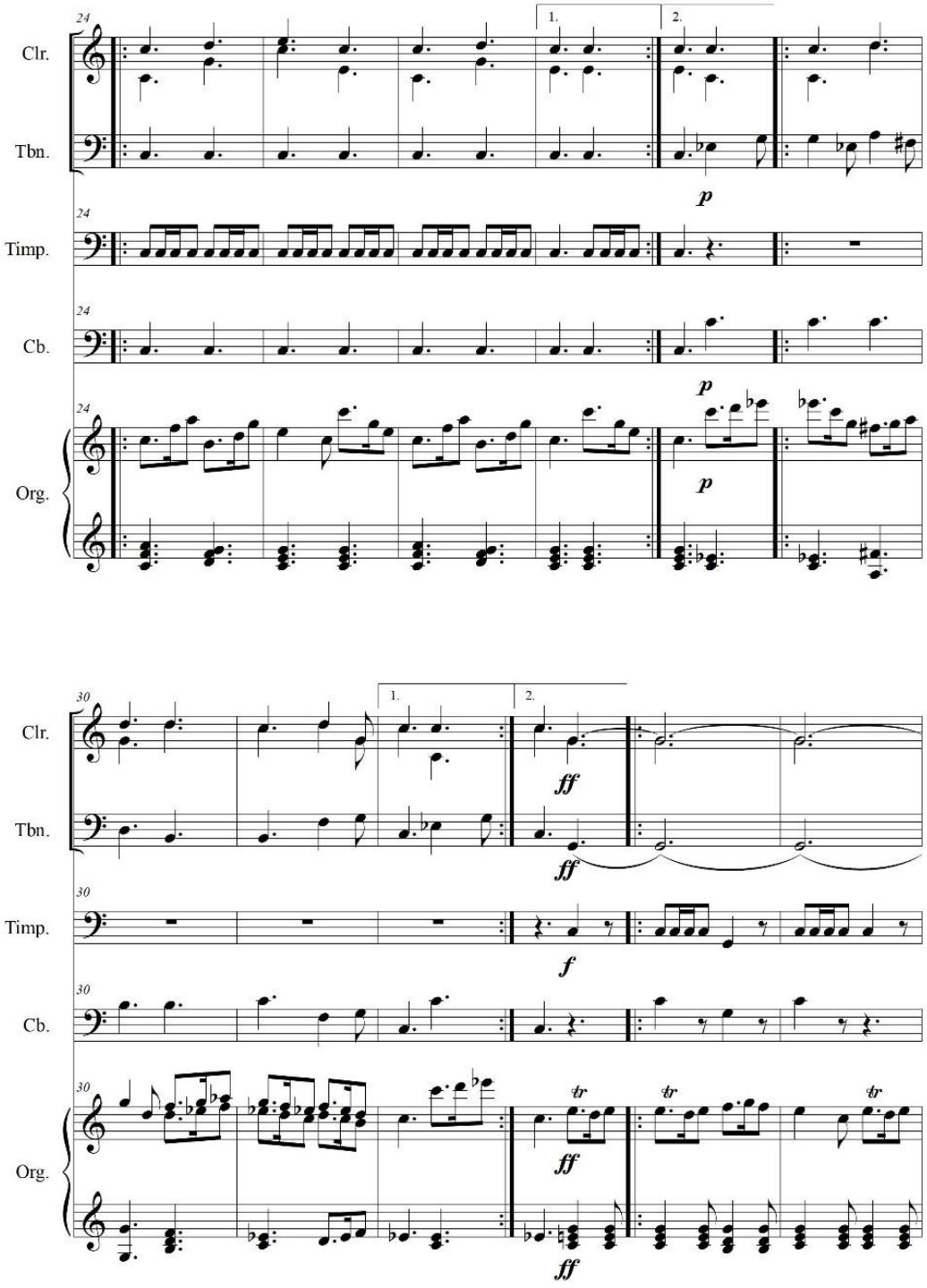
ANEXO 19. TRANSCRICIÓN DA *GAITA DE FOLLES* DE FRANCISCO ANTÓNIO NORBERTO DOS SANTOS PINTO
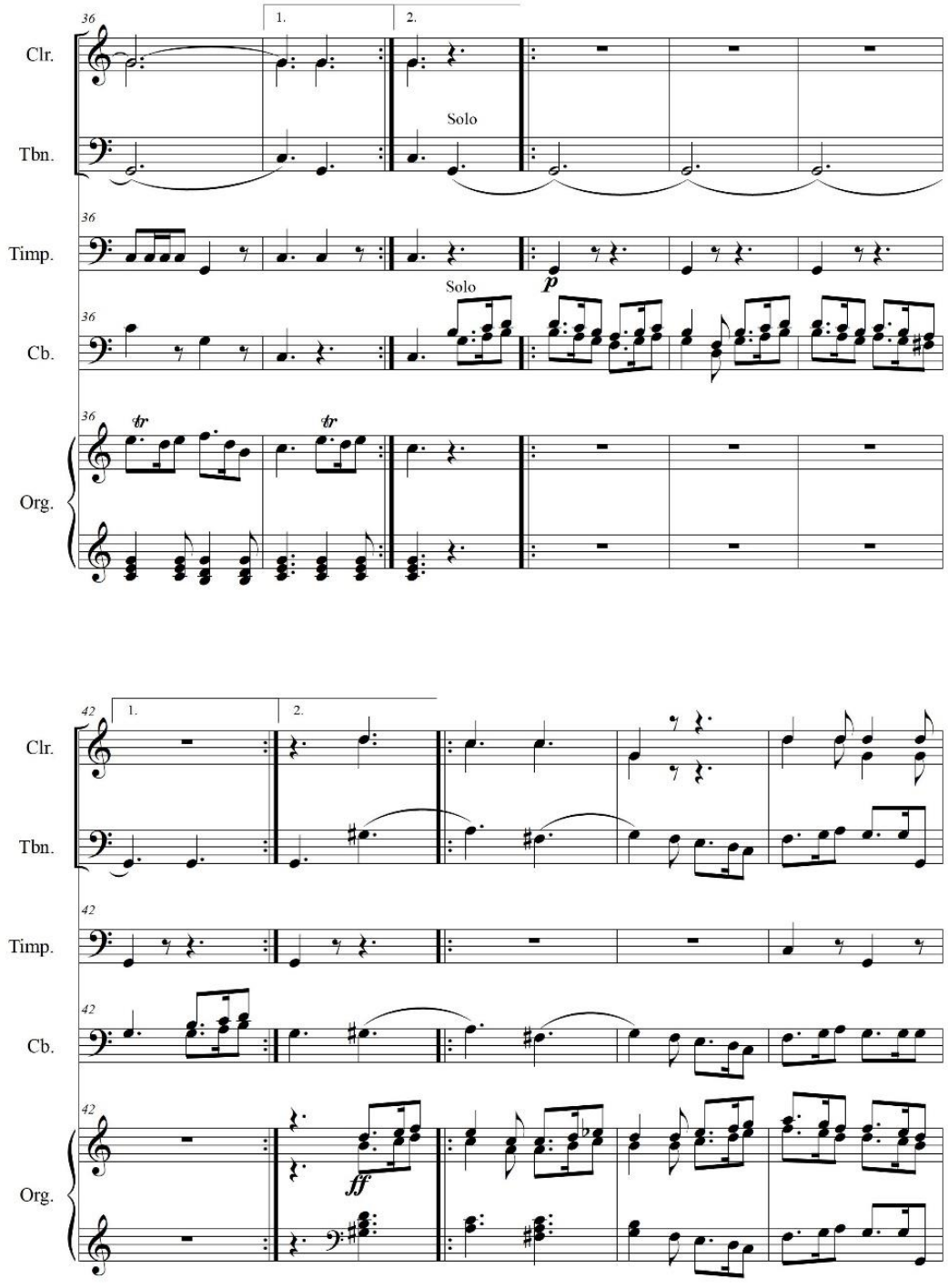


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
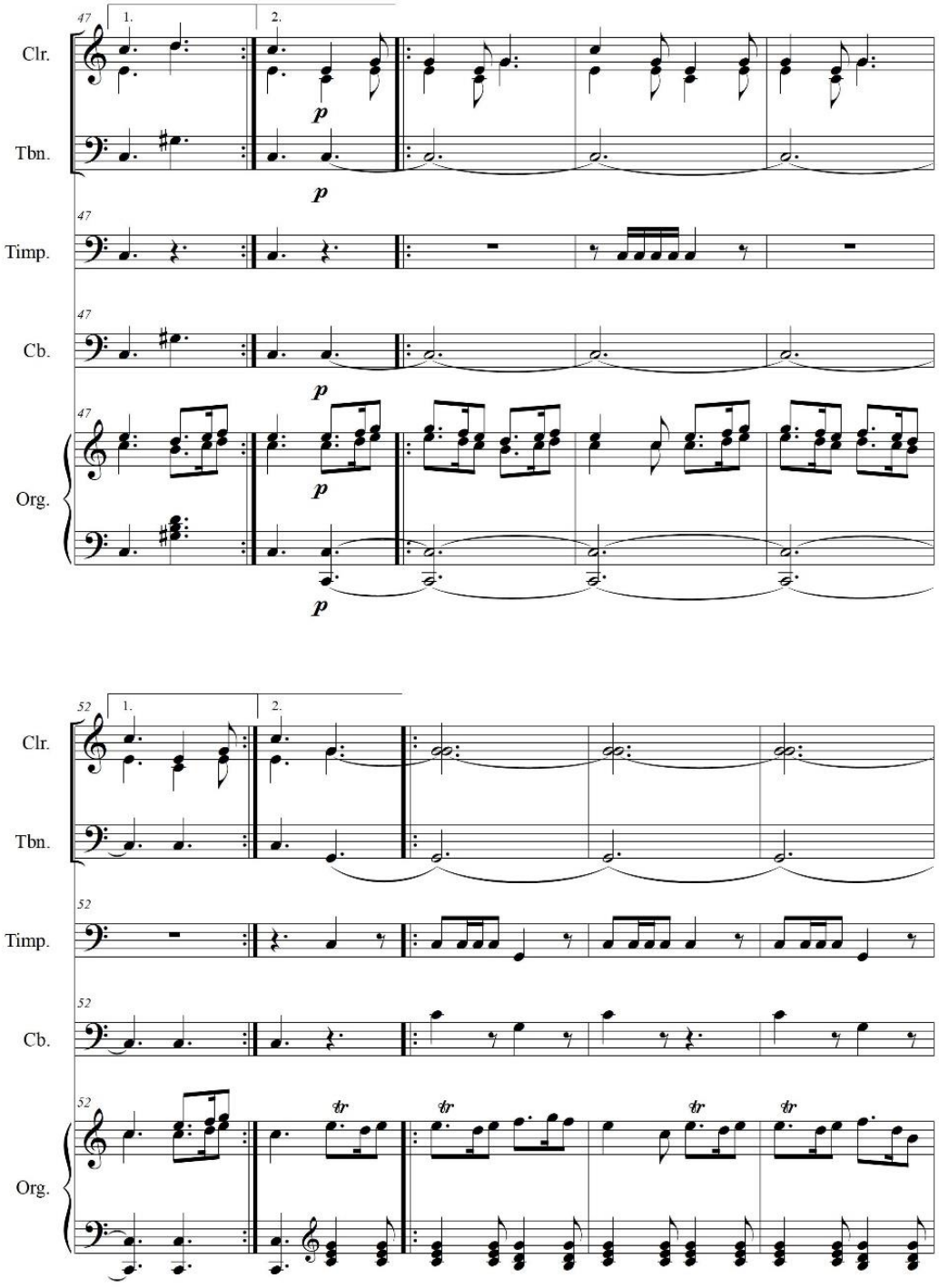


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
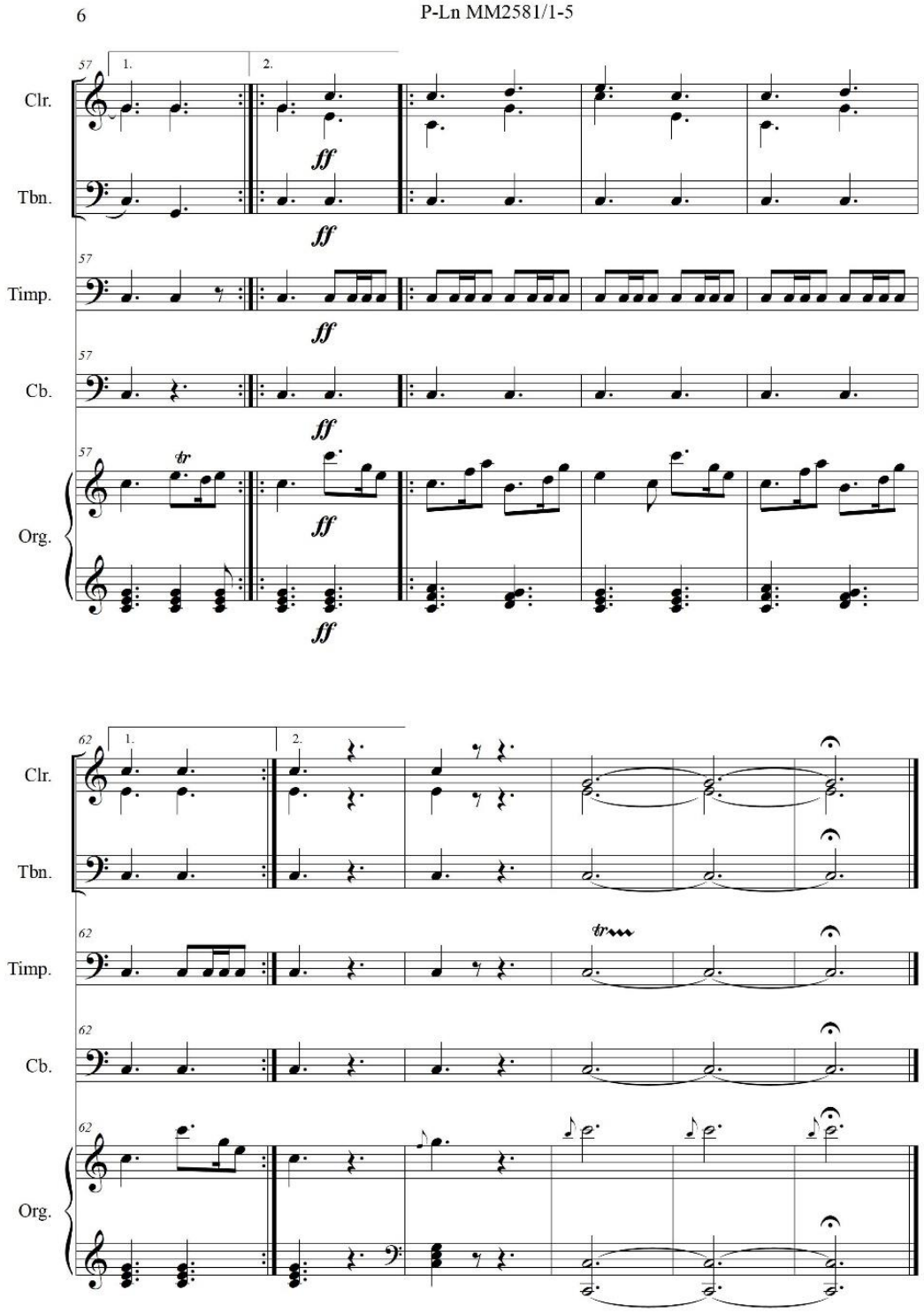


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
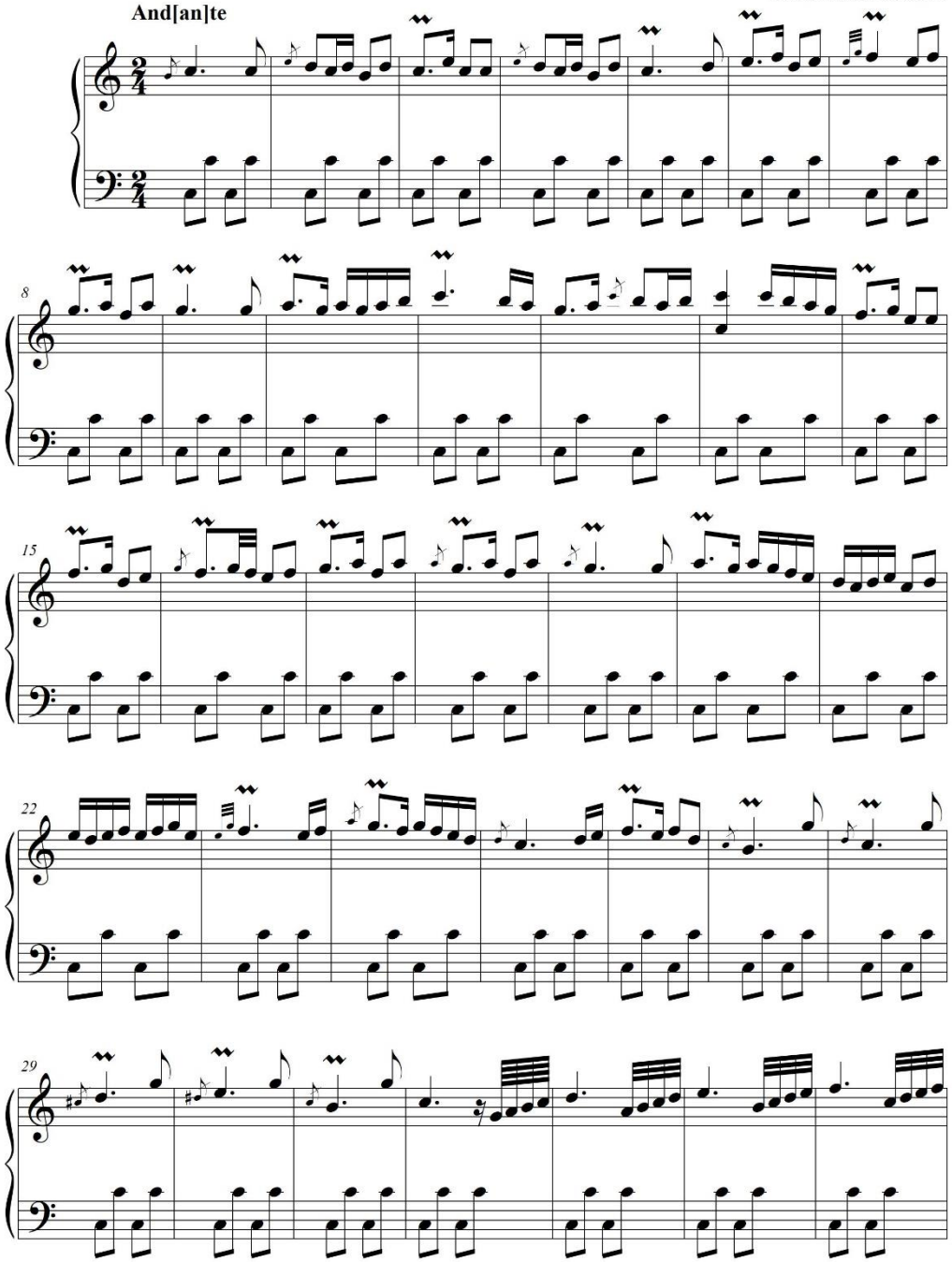
ANEXO 20. TRANSCRICIÓN DA *ALBORADA* E *MUYEIRA* DE DIEGO ANTONIO MACHADO

Score

Alborada
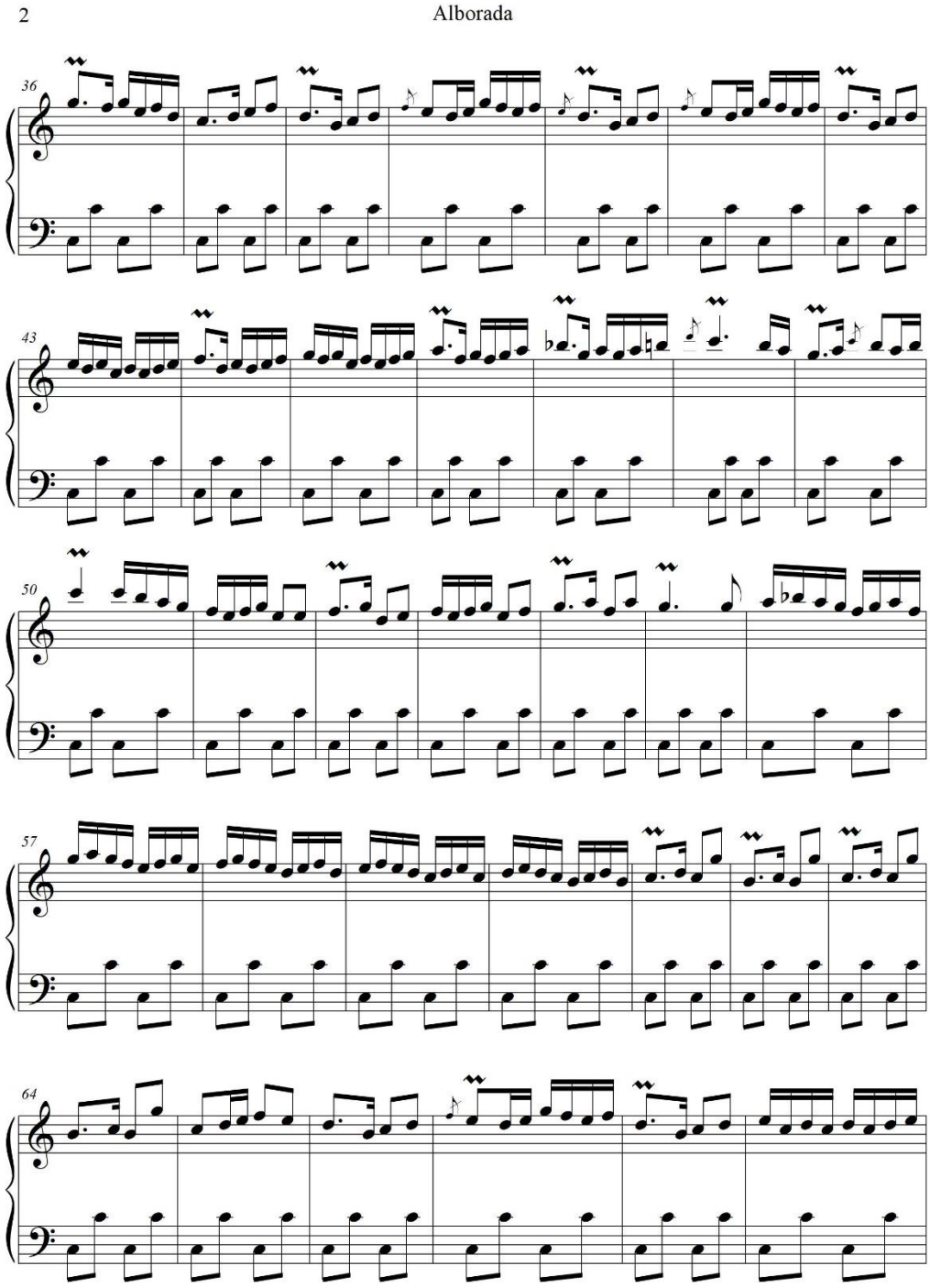
Diego Antonio Machado
Trans.: Julio Alonso

And[an]te
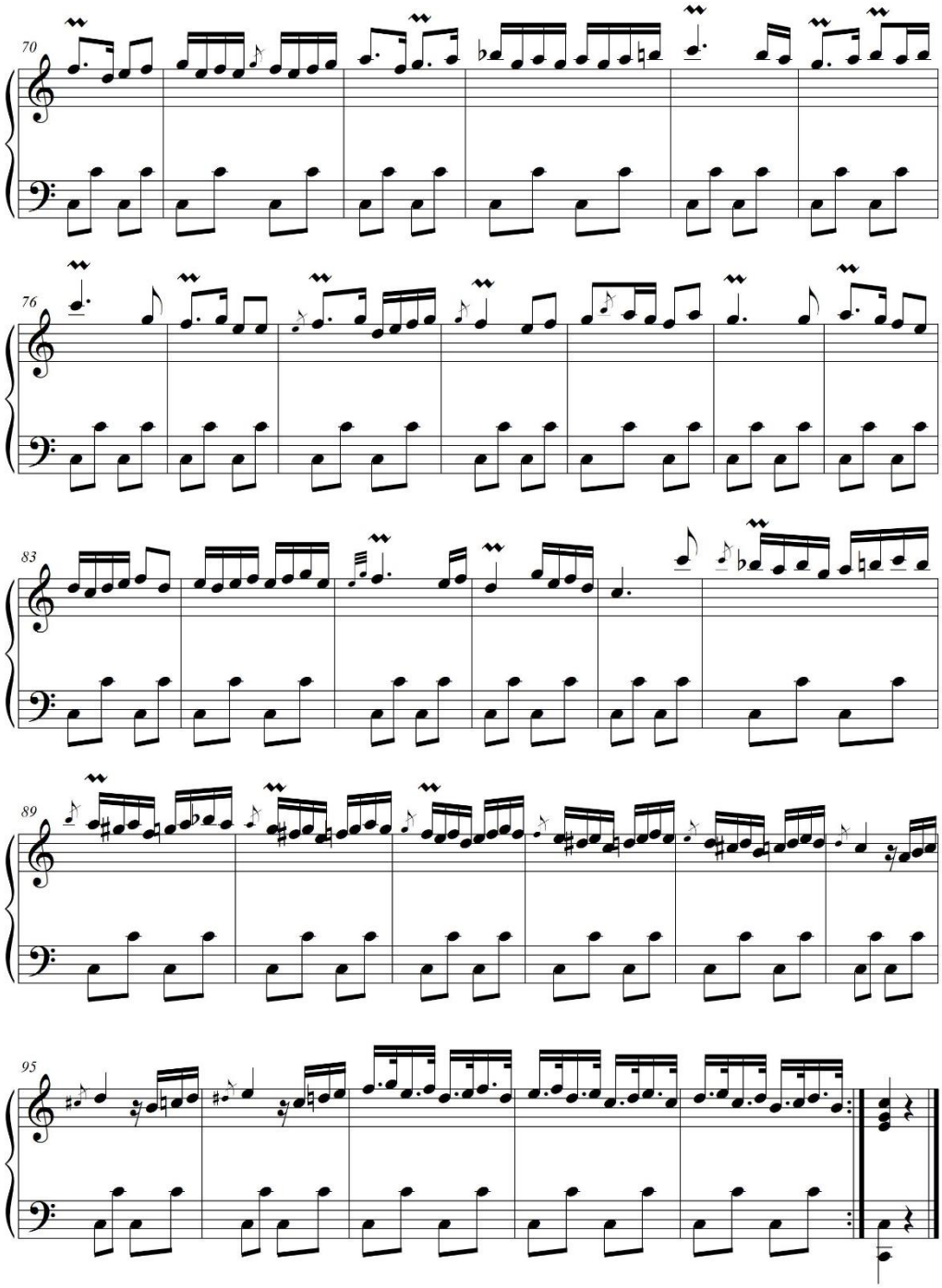


©Julio Alonso

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
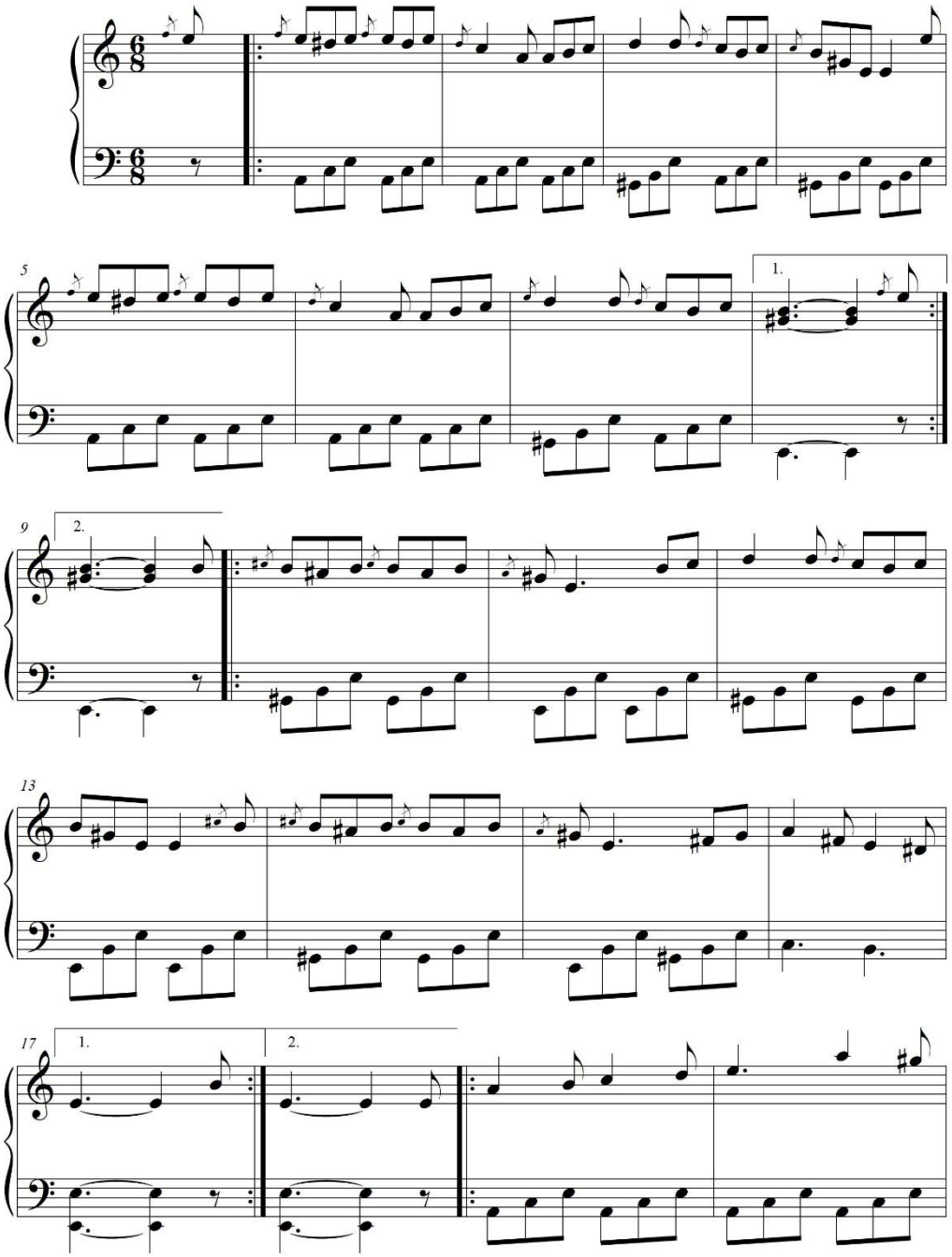


USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
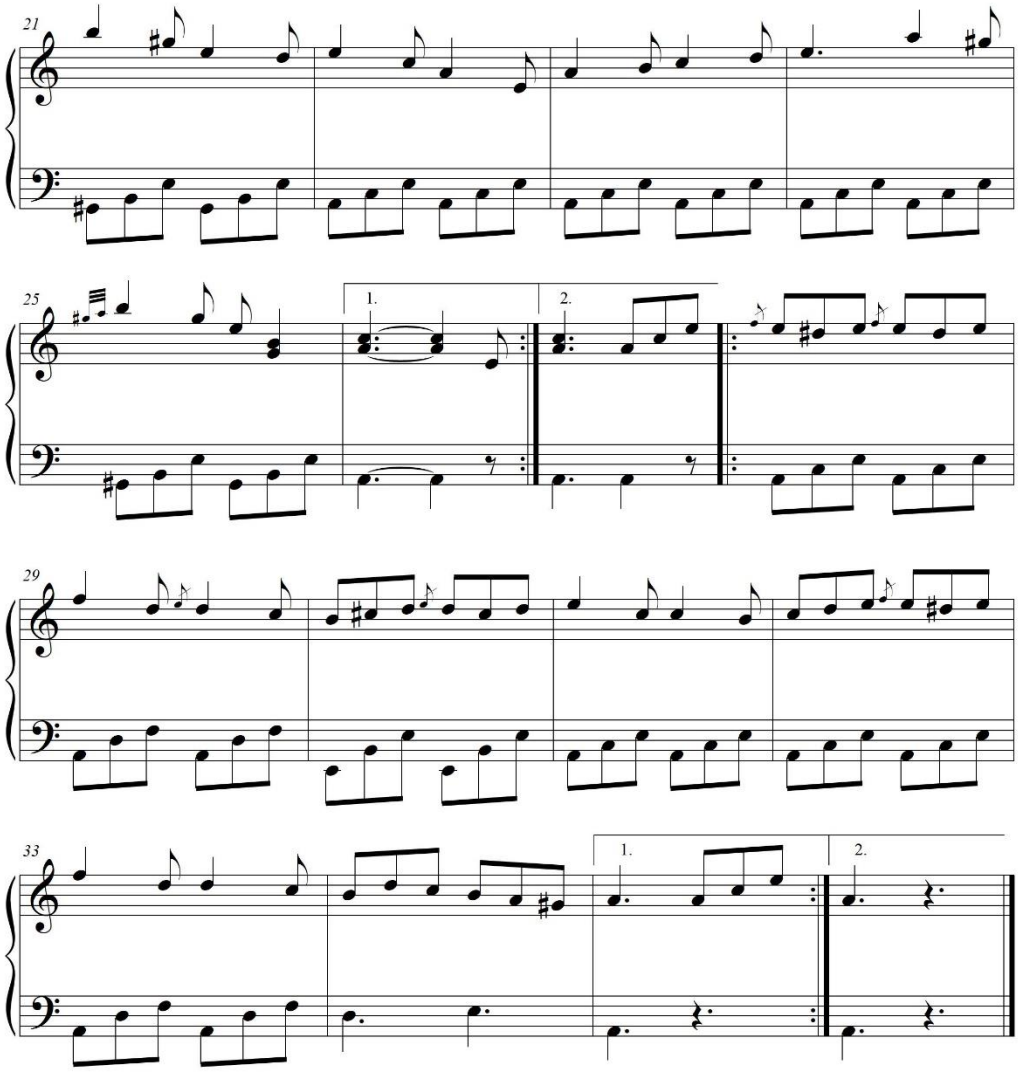
Muyeira

Diego Antonio Machado

Trans.: Julio Alonso



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 21. *LA MUÑEIRA*, CADRO DE DIONISIO FIERROS



Ilustración 47. *La Muñeira* de Dionisio Fierros (Rodríguez Paz 2019, 1113).



Ilustración 48. *La Muñeira* de Dionisio Fierros. Fotografía realizada por Charles Clifford na Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860 en Madrid (E-Mn 17/11/2).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 22. [PUENTE Y BRAÑAS, RICARDO] R. P. Y B. 1860. «COSTUMBRES DE LOS ALDEANOS DE GALICIA. LA MUIÑEIRA». *EL MUSEO UNIVERSAL*. 1 DE ENERO

COSTUMBRES DE LOS ALDEANOS
DE GALICIA.
LA MUIÑEIRA.

Este grabado es la copia fiel de un precioso lienzo, original del señor Fierro, que representa la diversion mas característica de los campesinos de Galicia, su pais natal.

Aquellos de nuestros lectores que hayan creido ver la *muiñeira* en la grosera caricatura que se hace en nuestros teatros con el nombre de *gallegada*, desconocen completamente tan delicado baile provincial, y no podrán apreciar en cuanto vale la verdad que resalta en este magnífico cuadro.

El pintor eligió para su composicion el asunto mas sencillo de cuantos ofrecen los aldeanos de Galicia en su diversion favorita, y esta misma sencillez realza el mérito de su obra.

El *muhiño*, la *romería*, la *tasca*, la *fiaza*, y la *foliada*, son las diversiones que ofrecen á los campesinos de Galicia continua ocasion de bailar el *contrapaso* ó la *muiñeira*. Su significacion castellana de *muiñeira*, es molinera, pues se deriva de *muhiño*, que significa molino. —El malogrado Padin, dice en su HISTORIA DE GALICIA, que este baile es un recuerdo vivo de los griegos.

La *romería* es la fiesta principal con que se celebra el dia de la Virgen patrona de una feligresía. Preside la fiesta por riguroso turno, el matrimonio mas antiguo del lugar, llevando el *ramo* en señal de mayordomia, que es una *fogaza* profusamente adornada con las flores y frutos mas agenos de la estacion, que se reparten como pan bendito entre los convidados á *chantar*, comer de mediodia. A estos bailes concurren en gran número los aldeanos de las parroquias circunvecinas.

La *tasca*, es la reunion nocturna de varias familias amigas, que concurren á la hera durante el tiempo de la recoleccion del lino. Este servicio es gratuito y reciproco entre aquellas familias. Las mozas se ocupan alegremente en cardar el lino, pelando la pava, ó sea *enchoyando*, con sus enamorados novias, hasta que llega la hora de terminar la funcion bailando un fandango al resplandor de la hoguera.

La *fiaza* es una reunion parecida á la *tasca*, y en la cual mozas y ancianas se entretienen hilando hasta que llega la hora del baile. Es su tertulia de confianza.

Por último, la *foliada* es la pequeña fiesta que celebran el domingo por la tarde los vecinos de cada caserío. Cuando el ganado ha vuelto ya de los pastos, mozas y mozos visten sus lujosos y pintorescos trajes de los días de fiesta y se reunen bajo los frondosos castaños del soto.

Este es el asunto que el señor Fierro ha elegido para su cuadro. Los inteligentes hallan en su obra correcto dibujo, buen color y acertada composicion. Nosotros, estraños por desgracia al arte, pero hijos afortunadamente del país que nos representa el señor Fierro, hallamos en su cuadro un mérito superior al que otros pueden concederle. —No basta copiar el natural para hacer tan perfecta como el señor Fierro la imitacion de este asunto. Es necesario haber nacido en aquel país, grave y risueño á la vez, para impregnar el cuadro de cierta poesía y de cierta atmósfera que no se conciben sin haber sentido en las florestas de Galicia, sin haber respirado el aura que las estremece.

Todas las figuras de este cuadro tienen una verdad fotográfica. —El gaitero abstraido en la sonoridad de su instrumento, y el *rapaciño* afanado en templar su ronco tamboril, son dos

USC DE COMPOSTELA

tipos notables. —El *mariñan* baila con desenfado y á grandes saltos, mientras que la mujer, timida y como avergonzada, apenas mueve los brazos y se desliza lentamente por el circulo del baile. Este contraste es verdad, no las indecorosas posiciones que vemos en las bailarinas de nuestros teatros. —En el primer término de la derecha hay dos figuras admirables por la pureza y la ternura que las caracteriza. No creais que aquel labrador pide un baile á la interesante aldeana con quien está hablando. Esta ceremonia la haria bailando cualquier *punto* ante ella. Lo que el labrador dice á la aldeana es el amor purísimo que siente. ¡Qué pensamientos tan poéticos diriais por primera vez si escucháseis las tiernas palabras del amante que agitando el corazon de la aldeana, hacen temblar los diamantes del aderezo sobre el erguido y palpitante seno de la vírgen!

Ocupariamos mucho espacio de EL MUSEO, y hoy disponemos de muy poco, si hubiésemos de hacer una detallada apreciacion de este cuadro. —Para concluir, diremos que es bellisimo en todas sus partes, y que el dibujo y el grabado de esa reproduccion, honran á los artistas y acreditan á este periódico.

Y pues que estoy hablando de mi querida Galicia, no soltaré la pluma, aunque el editor me riña por ocupar algunas líneas mas, sin dejar consignada una frase que hace al caso y que halagará indudablemente á mis hermosas paisanas.

Hablando conmigo, hace algunas noches, sobre la hermosura de la mujer el principe de nuestros novelistas, mi distinguido amigo Fernandez y Gonzalez, cerró la conversacion con la siguiente frase, autorizada por los conocimientos estéticos de su autor.

«La hermosura, en su mas espontánea manifestacion, se encuentra generalmente en las hijas de Galicia.»

R.P. y B.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 23. VESTEIRO TORRES, TEODOSIO. 1874. «LA MÚSICA POPULAR DE GALICIA». *EL HERALDO GALLEGO*. 16 DE ABRIL

LA MÚSICA POPULAR DE GALICIA.

«Decidnos las canciones de un pueblo, y os diremos sus leyes, sus costumbres y su historia.»

Esta frase proverbial de los ingleses nunca tendrá tanto fundamento como aplicándose á Galicia.

Cuanto fuimos y somos los gallegos, está indeleblemente estereotipado en nuestra música popular.

Lo propio sucede á muchas pátrias; pero, fuera de toda duda, los hijos del Norte son los poseedores privilegiados de la llama envidiable del divino arte.

Esos cantos anónimos, brotados de fantasias ignoradas y trasmitidos de padres á hijos como santa herencia vinculada al pais, son el símbolo de nuestras aspiraciones y sentimientos, gota fresquísima de ese raudal de inspiracion que es carácter distintivo de los descendientes de las antiguas tribus gaélicas.

Epoca tras época, la historia presenta dotados de perfecta organizacion musical á nuestros mayores, desde el siglo que cantó el poeta de Itálica hasta la Edad Media, en que teníamos un idioma, una literatura y una música propias, genuinas de la region, y tan estrechamente ligadas á ella como el fondo y la forma en el órden metafísico.

A nosotros han llegado aquellas inspiraciones, por mas que muchas se deploren perdidas, y algunas hayan sufrido variantes, achaque de toda tradicion. El tesoro, sin embargo, existe, y existe harto desconocido, en lo cual estriba el mayor mal.

Sin necesidad de disertaciones, con solo echar una ojeada al momento actual de la crítica en el historia y en la estética, se comprenderá lo preciso que se hace el fijar por la notación la música popular gallega.

Este es una de las fuentes mas ricas de luz para alumbrar nuestro oscuro pasado

Y concedido por un instante que así no fuese, no habría tampoco razón para desdeñar el estudio de nuestras canciones, por cuanto tienen un mérito especial que las de otros paises no encierran.

Ellas fotografían la raza, propiedad de primer órden, que no negaremos á la música popular extrangera. Y la fotografían, afectando formas tan varias y distintas entre sí, que causan maravilla: he aqui la dote exclusiva de las canciones gallegas.

Todas las de Aragon tienen una misma base: la *jota*. Todas las de Vizcaya se desarrollan sobre un mismo tema: el *zorzico*. Todas, absolutamente todas las andaluzas son variaciones de un motivo primario: el *fandango*. La única escepcion que estas pueden alegar, confirma la regla, pues la *caña* es un canto flamenco puro.

Galicia, por el contrario, guarda un caudal de inmensa variedad, efecto de las diversas razas que han colonizado el país y del distinto cielo bajo el que se desarrolla la inspiracion. Mas no destruyen la unidad estas circunstancias. La melodía del valle y de la montaña, la de la ribera cántabra y de la occeánica, la del placer y de la melancolía, la del amor y la religiosa, la que se toca y la que se canta, podrán *cristalizar* (digámoslo así) en figuras geométricas opuestas. El cuerpo será siempre uno y el mismo.

Sobre la diferencia específica del cantar de Lugo y de la Coruña, de Padron y de Tuy, se halla el género único: Galicia.

La *gaita*, céltica por el nombre como por el uso, acompaña el coro unísono de los campesinos. Y á fé que la gaita enseña á mas de un maestro pretencioso á componer música

USC DE COMPOSTELA

propia del pueblo: aquella nota grave que llaman los rústicos *el ronco* y que se conoce en el contrapunto por nota *pedal*; aquella nota, que es ostensiblemente la tónica de una melodía cuyos períodos no admiten mas acordes que los perfectos mayor ó menor; aquella nota, tenida constantemente como simbolizando la ley del arte en armonía con el capricho de la naturaleza, reflejada esta en el canto y aquél en el acompañamiento; aquella nota, decimos, podrá valer un ardite para el indiferente ó el crítico vulgar, y vale en realidad para un juez discreto toda una leccion de Conservatorio.

No hay en Galicia música *exprofesso* para ejecutarse sola: va unida siempre á la poesía. De aquí es que no puede escribirse de una sin tratarse de la otra. Pero prescindiendo en lo posible de ese consorcio (digno de la atencion mas escrupulosa), y viendo de juzgar la música sola, sentemos por principio su dulzura, suavidad y melancolía.

Hablamos en sério, téngase presente. Ni escribimos para el vulgo, que no se dá cuenta de lo que pesca; ni para los nécios, que no aciertan á distinguir lo justo de lo injusto, lo bello de lo ridículo, la lógica de la burla.

A los que juzguen nuestra música por un *aturuxo* (que no suponemos inferior en categoría á un *hurra*); y á los que juzguen nuestra poesía por el barbarismo de un proletario emigrado en la corte (como si no dijéran barbarismos horribles los cortesanos y como si no estuviesen en inmensa minoría nuestros gallegos): á esos..... Volvamos á la cuestion.

Es el mas conocido de nuestros aires musicales la *Muiñeira*, que, segun indica su nombre, se apropia á una molinera, epigramática por demás en las estrofas. El ritmo es triple *(seis por ocho)* y el tiempo de rigodon. Tiene gran parecido con las melodías de los *highlanders*, de Escocia, no obstante estas sean mas lentas.

Mas genuino que la Muiñeira es el *Cantar do pandeiro*, gallego de pura raza. Vibran sus ecos al son del pandero y de las conchas (las *alegres conchas* de Ossian). Acompaña á la triada bárdica, estrofa de tres versos, el último de los cuales presta asunto á la estrofa siguiente: admirable continuidad de Teócrito, Virgilio y del cantor de Fíngal. El aire es algo vivo, y los períodos son de *tres* compases á ritmo doble *(dos por cuatro)*.

Al hablar de música tan característica como la *Muiñeira* y el *Cantar do pandeiro*, cumple llamar la atencion al metro caprichoso de la primera y á la combinacion de los del segundo. Para mayor prueba de que tenemos música de todo género, debe citarse la frase de *cinco* compases con que se cantan estos versos:

¡Jesús, qué dolor!
¡Por sol'un clavel,
Por sol'unha flor,
Cautivo est'aquél,
Rendido d'amor!

El *Alalás* ó *Alalala*, originario de los valles del Ulla, derrama en el espíritu una fruicion solo comparable á la que se siente contemplando aquellas comarcas sin igual. ¿Y de dónde habia de brotar ese eco de amor y sentimiento, sinó de la tierra de Mosoncio el de la *Salve Regina*, de Macías el de las *cántigas*, de Rodriguez del Padron el de las *saudades*?

Sus notas son lentas, y al fin de cada verso se prolongan como un suspiro. La última cadencia tiene una vaguedad indefinible, y se asemeja á las que técnicamente se denominan *plagales*, que tanto halagan el oido y el corazon en los coros de una basílica.

Cuando irradia la aurora de una fiesta, lanza la gaita sus voces mas alegres y juguetonas, y de las juveniles gargantas femeninas se exhala la caprichosa y fantástica *Alborada*. Ningun canto matinal resiste la comparacion con ese himno al nuevo sol. Es tan original como perfecto, y así constituye el solaz del campesino como merece el estudio del crítico.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pero es imposible seguir una á una las múltiples manifestaciones del génio músico popular de Galicia.

Cantos de la sierra y de la playa, *Mayos* y *Mariñeiras*, propios ya de una solemnidad, ya de una romería, ora sentimentales, ora chispeantes y ligeros, forman una coleccion la mas abundante.

El carácter femenil de los celtas trasciende en ellos con toda claridad: aparte de su índole lírica, lo confirma la circunstancia de ser las mugeres las que casi siempre hablan en los cantares. No se ocultó esto á la perspicacia de Sarmiento y otros escritores, que hallaron aquí un dato más para diseñar el agradable tipo de la muger gallega.

No tenemos cantos guerreros. Las brumas del Norte y Occidente convidan á la tristeza y á la contemplacion.

Que esto es propiedad comun de las patrias que cobija el mismo cielo y que guardan la misma historia, pruébalo el hecho de ser tan semejantes los aires populares de unos y otros paises. Compárense, si no, el *Alalás* de Galicia y la *Ultima rosa de verano* de Irlanda. Por algo había de llamarse á nuestra tierra la Erin española.

Tambien Roma, Cápua, Terracina y otras comarcas italianas, en especial el Piamonte, pueden reclamar para sus cantos la semblanza de los nuestros. Los *andantes* de las riberas del Ulla son hermanos de los que vagan entre las brisas de la pátria del arte.

Los aldeanos de Italia alargan la última nota de sus canciones tanto cuanto lo permite el pulmon. Nosotros hablaremos de Galicia citando el mismo cantar que dice:

O cantar do galleguiño
E cantar que nunca acaba,
Qu'empeza con *tailalila*
Y acaba con *tailalalaaaaa*.....

Una cosa que no dejará de herir vivamente la atencion de un oido bien educado en la música, es la identidad de inspiracion que se advierte en algunas (bastantes) de las melodías populares de Galicia y en las obras de los grandes maestros alemanes.

El hecho existe: nosotros no nos atrevemos á dilucidar el *porqué ó el cómo existe*.

En los hermosos dias de nuestra juventud, cuando aprendíamos á amar á Galicia revolviendo libros en la risueña Tuy, llegaba á nosotros el eco lejano de un cantar que repetian indefectiblemente cada aurora las campesinas de la fértil y amena vega del Oro; cantar, cuya audicion se nos hizo una necesidad: ¡tal era el encanto creciente que nos causaba! Imposible fué siempre el percibir la letra, por la distancia; pero aquella música original, frase sin fin, que no tenia otra conclusion que el cansancio de las inconscientes artistas, aquella música tan notable por lo bella como por lo buena, quedó profundamente impresa en nuestra memoria.

Corrieron los tiempos. Un dia, oyendo el violin de Monasterio y el piano de Guelbenzu (que es lo mejor que puede oirse en Europa), escuchamos las mismas notas del cantar de la vega que besa el Miño. Creímos ser víctimas de una ilusion, y entre el asombro y el afan de la verdad, leímos una y mil veces el *spartito*. No cabia duda: las campesinas de Tuy ejecutaban *el primer andante del cuarteto 76 de Haydn*.

Este descubrimirnto nos llevó á otros. La misma filosofia que presidió á la creacion del cuarteto por el génio aleman, presidió á la composicion de los aires populares gallegos que desarrollan el tema del *andante* en el *allegro* que inmediatamente les sigue.

No seria difícil establecer semblanzas entre algunos y entre *scherzos* del pintoresco Beethoven.

Nos contentarémos con indicar la cantinela de *Ani-novo*, para que cualquier crítico que lo desee, la compare con un *andante* de Mozart, escogido á la ventura entre los que inmortalizaron el *Don Juan* y las *Bodas de Fígaro*.

USC DE COMPOSTELA

En los dias de fiesta solemne óyese tambien en Tuy una especie de himno ó marcha que ejecuta un trio de instrumentos de madera en la Catedral. Ignoramos su origen y su historia; pero no ignoramos que así era la marcha imperial de Carlos V, conocida por la *Prusiana*. Tal vez esta haya sido su madre, como lo fué de la marcha real española.

Los coros de la *Sonámbula* de Bellini diríase que fueron calcados sobre la *Muiñeira*.

La plegaria de *Moisés* de Rossini es hija de nuestras montañas del Norte.

La cancion de Perico en *Linda di Chamounix* de Donizetti, parece robada á nuestros pescadores.

No son, pues, tan malos los motivos musicales de Galicia, cuando se ven reproducidos por los talentos de las dos trinidades artísticas de Alemania y de Italia. Y no se diga que nosotros lo hemos traido de allá á nuestros lares: olvidando la ridiculez del aserto, ¿de qué se nos podria argüir? Ciertamente, de muy buen gusto.

Como prenda de la buena organizacion musical de los gallegos y del mérito de sus cantos populares, hemos escrito las anteriores líneas, en las que quisiéramos que se viera todo lo que hay y solo lo que hay, pues somos tan amantes de la pátria como se la justicia.

Réstanos un párrafo en que mentar otra identidad de inspiración musical, la más fácil de hacerse palpable, gracias al éxito inmenso y á la popularidad que alcanza al presente una de las dos obras que comparamos. Oid la *Alborada gallega*. Oid despues la *Danza de bacantes* de Gounod. La una es la otra. El público de la corte, que no se distingue por galante con Galicia, aplaude con todo el fuego del entusiasmo nuestro himno á la aurora, al aplaudir la preciosa página del émulo de Bach.

«Mientras todas las naciones y aun pequeñas comarcas recogen con avidez cuanto viene del fresco y purísimo raudal del pueblo, miramos en Galicia con desden tales cosas, y las tenemos por indignas de nuestra atencion.»

Estas palabras de Murguía son desgraciadamente muy ciertas.

Si á ellas agregamos que hasta los gaiteros se *civilizan* y tocan *la Traviatta* en vez de la *Muiñeira*, se comprenderá que estamos en vísperas de perder un venero de riqueza, al sepultar en el olvido nuestra música popular.

En los tomos I y II de la Historia de Galicia, y recientemente en *el Telégrama*, revista de Madrid, se han publicado cantos gallegos. Pero de nada sirven los esfuerzos aislados; por generoso que sea el pensamiento. Urge el perpetuar con la notacion las melodías populares de Galicia, y el agruparlas en un libro, que podríamos mostrar con orgullo á los ojos de la Europa musical.

La empresa no es difícil *por hoy*, ni los medios son costosos, ni el fin se tacharía de indigno de tantos afanes, aunque estos fueran trabajos de Hércules.

Haya union entre algunos artistas diseminados por Galicia, y todo es hecho, porque «la union es la fuerza.»

TEODOSIO VESTEIRO TORRES.

Madrid, Abril 1874.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAMPUS da CIDADANÍA

O presente traballo pretende indagar na historia da muiñeira, e do seu antecedente o baile da gaita galega, para estudar e identificar cales son os feitos e as persoas que contribuíron en maior medida ao seu desenvolvemento. A investigación realizada baséase nun amplo traballo de arquivo no que se levou a cabo un baleirado de fontes documentais do período que recolle o presente estudo, que vai desde o século XVII ata o século XIX, momento no que se fixa o canon da música galega na tríade formada por alalá, muiñeira e alborada. Como resultado da investigación obsérvase que a narrativa creada polas historias de Galicia publicadas a partir dos anos trinta do século XIX foi determinante para xerar un discurso de base etnicitaria que puxo á música no centro dos elementos patrimoniais considerados propios da cultura popular.